L'image, la foi et le désir dans *Anna pourquoi* de Pan Bouyoucas

Kirsty Bell, Université Mount Allison

Anna pourquoi, bref roman de Pan Bouyoucas, explore les interactions complexes entre l'art et les relations humaines. L'intrigue se déroule sur Léros, une île grecque du Dodécanèse, dans les années cinquante et soixante, et les personnages principaux sont une nonne, une novice et un diacre peintre d'icônes. Tout le récit est parsemé de références à la tradition orthodoxe grecque et les habitants de l'île se souviennent encore des miracles qui auraient été accomplis par une icône de la Vierge pendant la Deuxième Guerre mondiale. Cet univers ne semble donc appartenir ni au monde contemporain de la consommation et de la technologie ni à la sécularité. Au contraire, le récit nous plonge dans un milieu de convictions religieuses, de traditions orthodoxes, d'isolement et de paysages sauvages, un monde que de nombreux lecteurs verraient comme désuet. C'est sans doute pour ces raisons que la critique Silvie Bernier propose dans son compte rendu d'*Anna pourquoi* qu'« on peut se surprendre du choix pour un auteur contemporain de cette histoire si éloignée de nos préoccupations séculières et urbaines » (n.p).

Pourtant, bien que le choix du cadre puisse paraître dépayçant pour un lectorat canadien contemporain, certaines préoccupations du roman ne nous sont pas si étrangères que cela. Dans *Anna pourquoi*, c'est grâce aux explorations de l'image visuelle comme objet de vénération, de désir et de contestation, que le roman reflète non seulement un héritage orthodoxe, mais également une réalité culturelle contemporaine et séculière. Dans *Anna pourquoi*, l'éventail de réponses par les personnages à l'image visuelle peut être saisi comme une affirmation du « pictorial turn » selon W.J.T. Mitchell¹. Bien qu'il ne néglige pas la valeur du texte et du récit, Bouyoucas accentue les façons dont les images visuelles sont un mode fondamental de penser, d'imaginer, de ressentir et d'exprimer. On peut d'ailleurs y attribuer une certaine motivation personnelle puisque Bouyoucas a passé les étés de son enfance auprès de sa grand-mère sur l'île de Léros et, ayant également une formation en art et en architecture, il a des connaissances dans le domaine des arts plastiques et de la culture visuelle. À cet égard, *Anna pourquoi* est distinct, mais relié aux pratiques artistiques et littéraires de Bouyoucas. Le récit est laconique – seulement cent-quatre pages –, et bien qu'il ne décrive pas longuement les images, il présente des pistes, des conceptions et des questions qui méritent une considération. Ses autres romans n'examinent pas l'art visuel en grand détail², mais

Bouyoucas pratique aussi la peinture et il dit même que cela le « délivre de [s]’étendre sur l’aspect visuel » de ses récits³. *Anna pourquoi* représente donc une exception. Saturé de renvois au visuel – il y est question d’inscriptions, d’icônes, d’ex-voto et de magazines de cinéma –, *Anna pourquoi* affiche une vision de l’image comme un objet matériel et affectif qui renferme et reflète l’imaginaire, la foi, la pensée et l’amour des personnages.

Afin de voir en quoi le roman transcende l’époque et le lieu de son intrigue pour construire une conception de l’image qui résonne à l’époque contemporaine, je propose une analyse en quatre étapes. Un bref résumé du récit posera des jalons pour une discussion des différents rôles du visuel dans le roman. Ensuite, un survol des rapports que les trois personnages principaux, Nicoletta, Maximos et Véroniki, entretiennent avec l’image, permettra de mettre en relief les enjeux affectifs, intellectuels et imaginaires de la culture visuelle. Nous verrons que les fonctions et les enjeux de l’image sont si prononcés pour ces personnages que les images ont une tendance, comme le propose Mitchell, « to absorb and be absorbed by human subjects in processes that look suspiciously like those of living things » (*What Do Pictures Want ?*, 2).

Un récit d’images

Le roman commence sous le signe du visuel et l’accumulation de renvois à l’image ou aux créations visuelles tout au long du récit affirme sa forte « saturation picturale » (Louvel 103). Notons par exemple que les deux premiers chapitres livrent des descriptions d’une inscription peinte sur les rochers de l’île, d’une icône de la Vierge et des ex-voto avant même d’introduire les personnages.

Ensuite, le roman présente Nicoletta. Décrite comme « la plus endurcie des nonnes » (13)⁴, Nicoletta habite seule depuis quatre ans dans le Kastro de Léros. Ancienne forteresse byzantine, le Kastro abrite maintenant un couvent, une église et une icône miraculeuse de la Vierge à l’Enfant. Perché au-dessus du village de Platanos et situé au bord d’un précipice, le Kastro offre peu de réconforts à ses habitants. Le silence, la solitude et le vertige ont représenté des tourments incontournables pour d’autres habitants avant elle, mais Nicoletta, même lorsqu’elle y vit seule, y trouve de la sérénité. Pourtant, sa paix est rompue par l’arrivée d’une jeune novice, Véroniki, envoyée par l’archevêque, apparemment pour surveiller Nicoletta et pour assurer qu’elle ne soit pas happée par le vide comme l’était son prédécesseur, mais aussi – et c’est ce que l’archevêque ne révèle pas à la jeune novice – pour guérir Véroniki de son avidité naïve de miracles. Le zèle de

Véroniki et le scepticisme de Nicoletta créent des tensions entre les deux femmes, mais au fil des mois elles arrivent à s'accepter et à établir une routine.

Peu après, la tranquillité est de nouveau rompue, cette fois par un jeune diacre iconographe qui arrive « comme un ouragan » (25). Nicoletta reconnaît vite les talents artistiques de Maximos bien que personne du village avoisinant ne s'intéresse à ses icônes non traditionnelles, et que Véroniki dédaigne aussi leur caractère trop moderne et innovateur. On apprend que Maximos et Véroniki se connaissent déjà et qu'ils avaient, dans le passé, à une époque où Véroniki se nommait Anna, éprouvé des sentiments amoureux l'un pour l'autre. Toutefois, on n'apprendra jamais pourquoi Véroniki l'a rejeté jadis, ni pourquoi elle semble le mépriser autant lorsqu'ils se revoient au Kastro deux ans après leur liaison. Par chagrin, Maximos trouve de la consolation auprès de Nicoletta : il la peint en Vierge et elle transgresse son vœu de chasteté dans un élan non de passion, mais de compassion pour le jeune homme malheureux. Lorsque Véroniki révèle cette transgression à l'archevêque, Maximos et Nicoletta sont expulsés de l'île et Véroniki vivra seule au Kastro pendant encore une vingtaine d'années.

Si certains éléments de l'intrigue paraissent un peu sensationnalistes (notamment la liaison entre Maximos et Nicoletta), il importe de noter que le tout est présenté par une écriture dépouillée et elliptique. Les détails sont fréquemment voilés ou passés sous silence alors que le ton dominant en est un de mystère et d'énigmes. C'est dans une atmosphère d'onirisme sobre que l'image régit et reflète des relations humaines complexes.

L'image est, elle aussi, souvent présentée comme un lieu du non-dit, de l'inexplicable ou de l'ineffable, renforçant le ton mystérieux et l'esthétique ascétique du roman : l'icône de la Vierge est louée d'avoir accompli un miracle lors de la Deuxième Guerre mondiale ; les Lériotes ne peuvent comprendre le sens de l'inscription « Anna pourquoi ? » peintes sur les rochers de l'île ; les icônes controversées de Maximos ne sont jamais décrites en détail ; aucun nom précis, aucun titre de film, aucune photo d'acteur ou d'actrice n'est associé aux magazines de cinéma de Nicoletta. Dans le monde assez restreint du Kastro, l'image est souvent une façon pour les personnages de rêver, de désirer, de contester, de réfléchir, et d'aller ailleurs, ne serait-ce que dans l'imagination.

Parmi les différents types d'images dans le roman, l'icône joue un rôle particulier puisqu'elle suscite de fortes réactions chez chacun des trois personnages. Parmi les différents types d'images évoqués dans le roman, l'icône est probablement aussi celle qui présente le plus de

conventions fixes en ce qui concerne sa composition et son interprétation religieuse ; de nombreuses conventions remontent à l'époque byzantine. Les icônes grecques sont des panneaux peints représentant des personnages de la Bible ou de l'hagiographie. Dans la théologie grecque, les icônes sont vues comme étant des incarnations de ces figures saintes, d'où la nature vénérable de l'icône elle-même. À l'époque byzantine, l'icône était vouée de plusieurs fonctions, comme l'explique Robin Cormack : « they were made as props in the face of joy and sorrow, happiness and pain. They received the prayers and veneration that passed through them to the 'other' world that they symbolized, and they were expected to reflect the powers of God. Each icon had to maintain its power for century after century » (2). Selon Egon Sendler, les icônes ne sont pas « méditation individuelle d'un artiste, mais théologie en images » (60). Comme nous le verrons, dans *Anna pourquoi* cette histoire et cette théologie de l'icône informent à la fois diverses conceptions de l'image et les relations entre les personnages.

Par ailleurs, l'iconographie renvoie aux rapports entre le pictural et l'écrit évoqués plus haut. En effet, en grec le verbe *graphō* désigne aussi bien écrire que peindre. Sendler précise que cette polysémie « [exprime] bien que cette peinture est analogue à l'écriture » (65). Il y a là un enjeu théologique puisque l'icône véhicule « l'incarnation du Verbe, ses relations avec le monde créé, avec la matière » (75). En même temps, dans le roman de Bouyoucas, la fluidité entre l'écrit et le pictural participe à une considération des principes de création artistique, surtout chez Maximos.

Maximos : désirs de l'image

Les deux pratiques artistiques et expressives du diacre Maximos cristallisent ce rapport entre dessiner/peindre et écrire. Après tout, graffiti et iconographie ont également des éléments étymologiques en commun. Pour Maximos, les deux pratiques – celle d'inscrire un message personnel sur les rochers de l'île et celle de peindre des figures religieuses – sont intimement associées au désir et au chagrin. En même temps, elles affirment une tension entre les qualités concrètes et énigmatiques de l'image. Le roman développe une conception personnelle et affective de l'art et, de manière plus oblique, une conception de l'image prise entre le visible et le lisible, entre le matériel et l'ineffable, entre l'intime et le religieux.

Même avant d'introduire Maximos, le roman présente une de ses productions, sans pour autant que le lecteur sache tout de suite qui en est l'auteur. Dès la première phrase du roman,

Bouyoucas établit l'importance de l'inscription. L'incipit – « Les deux mots sont encore nettement lisibles » (5) – semble surtout affirmer l'importance de la parole. Les deux mots en question sont des graffiti peints en blanc sur des rochers : « Anna pourquoi ? ». Nous apprenons plus tard dans le récit que Maximos en est l'auteur, qu'il a fait plusieurs de ces inscriptions autour de l'île suite à la dénonciation de Véroniki à l'archevêque, et que chacune fait face au Kastro, en supplication à Véroniki qui se nommait Anna avant de devenir novice. Toutefois, la fonction communicative de la parole est minée par le fait que ni Maximos, ni les villageois, ni les lecteurs n'auront de réponse claire à la question. En effet, si la première phrase du roman nous apprend que les mots sont lisibles, cela ne veut pas pour autant dire qu'ils sont compréhensibles. Au village et au Kastro, personne ne comprend qui pose la question, pourquoi ou à qui. Les habitants deviennent perturbés « de regarder ces deux mots sans pouvoir trouver de réponse à la question qu'ils posaient » (5) et ils les effacent, ne laissant que deux graffiti dans un coin plus isolé de l'île. Même Véroniki arrive à se convaincre que les mots doivent s'adresser à une autre Anna. Par conséquent, elle ne fournira jamais de réponse à Maximos qui lui seul sait ce qu'il cherchait en posant la question. Veut-il savoir pourquoi elle l'a rejeté dans le passé ? Pourquoi elle le méprise encore ? Pourquoi elle l'a dénoncé à l'archevêque ?

Il s'agit d'une inscription dont le sens est incertain, mais dont les qualités visuelles – la blancheur distincte, la taille des caractères, leur placement très visible sur les rochers, le point d'interrogation – attirent le regard. Le premier paragraphe du roman décrit l'inscription à la manière d'un tableau : « Deux mots peints en blanc sur le fond gris-acier de deux rochers différents » (5). Bref, si les graffiti ne sont pas exclusivement picturaux, ils sont pris entre voir et lire, entre une présence matérielle et un sens équivoque.

Le roman incite ainsi un désir de comprendre la question et d'y avoir une réponse, même si le sens reste mystérieux. Les graffiti soulignent une oscillation entre lire et voir tout en affirmant la part énigmatique ou incertaine dans tout acte d'interprétation. Par cette inscription interrogative et par le fait que ces graffiti donnent au roman son titre, Bouyoucas semble lancer une enquête épigraphique. Pourtant, il s'avère aussi que nous, lecteurs, serons comme les habitants du village, car nous n'aurons pas non plus de réponse entière à la question. Nous devons nous contenter d'une explication simple, celle de la peine amoureuse de Maximos, sans en savoir plus. Il est intéressant de noter d'ailleurs que le titre reprend l'inscription de Maximos, mais en omet le point d'interrogation. Et si l'interrogatif « pourquoi » suffit à suggérer un questionnement, l'absence de

punctuation en modifie le sens. On dirait que le récit lui-même se propose non pas comme une réponse patente à la question, mais comme une affirmation même du questionnement, comme une interrogation. Quant aux Lériotes, ils forgent « un mythe avec cette mystérieuse Anna qu'ils affublèrent du nom de Pourquoi [...] » (98). Comme nous le verrons, Anna/Véroniki contient en elle-même la question alors que son rapport à l'image fournit au moins une réponse partielle.

Pour ce qui est de Maximos, le roman montre son désir d'inscrire et de dessiner malgré les incertitudes. En ce sens, *Anna pourquoi* résonne avec les propos de Mitchell qui note que les images sont motivées par le désir et les appétits. Comme le dit Mitchell, il en découle que les images sont des « signes vitaux » voués « d'agentivité, de motivation, d'autonomie, d'aura, de fécondité [...] » (*What Do Pictures Want ?*, 6). Tel est le cas des graffiti de Maximos. Ses inscriptions sont motivées par le désir d'exprimer son désarroi de manière à la fois publique et énigmatique, ainsi que de sa volonté de multiplier les traces – en grands caractères d'une blancheur éclatante – tant de sa présence sur l'île que de sa liaison avec Anna/Véroniki. C'est ainsi que la nature énigmatique de la question et l'aspect visuel de ces inscriptions agissent comme un appel, une adjuration et une sorte de commémoration personnelle d'une rupture douloureuse. Pour Maximos, la question tracée sur les rochers gagne en puissance justement parce qu'elle est équivoque. Pour les villageois, les graffiti prennent une vie autre, une certaine autonomie qui crée tant un mystère indépendant des intentions initiales de Maximos qu'une richesse imaginaire.

La production iconographique de Maximos est également indissociable de sa relation avec Anna/Véroniki. Comme iconographe, Maximos est censé respecter des techniques et des compositions picturales strictes. Dans l'iconographie orthodoxe grecque, le canon est si enraciné que les styles, compositions, techniques et matériaux sont millénaires⁵. Pourtant, Maximos ne respecte pas les conventions : « Faut-il toujours recopier des images créées il y a mille ans, comme si rien n'était arrivé dans le monde depuis ? » (41). Il s'éloigne d'une pratique purement religieuse et imprègne ses icônes d'émotions humaines : « Il parla aussi, et avec passion, de son désir de retrouver la synthèse où fraterniseraient les oppositions irréductibles de la vie terrestre et du royaume des cieux » (41). Est-ce que pour cela d'ailleurs que Bouyoucas le nomme « Maximos », « le plus grand », ce personnage aux grandes idées qui s'aventure dans les traditions du passé pour les subvertir au présent, et qui ose ramener le ciel à la terre par ses tableaux ?

L'approche de Maximos révèle sa remise en cause des contraintes alors que les réactions de Nicoletta et Véroniki à ses icônes révèlent le caractère de chacune. D'une part, la nonne

Nicoletta accepte un renouvellement de l'icône. Ancienne missionnaire en Afrique, Nicoletta connaît déjà une iconographie qui n'adhère pas strictement aux formes et aux compositions canoniques, mais qui adapte plutôt les images saintes à la réalité (42). D'autre part, Véroniki voit les icônes du jeune diacre comme des profanations, disant même que Maximos est « une honte à la soutane » (44) et que ses icônes sont des « chiures d'un esprit tordu » (58). Son dégoût de l'homme et son rejet de son art sont indissociables. On pourrait interpréter cette dynamique comme une sorte de parabole : dans le roman de Bouyoucas, les personnages qui défient les conventions et qui explorent les possibilités artistiques font preuve d'une ouverture d'esprit et sont plus satisfaits et plus empathiques, alors que ceux qui résistent aux changements semblent sombrer dans l'amertume.

En même temps, on peut également y voir un récit qui transcende la leçon morale. Dans une analyse d'icônes, Bernard Noël explique que les croyants s'interrogent « sur la qualité de la présence émanant des figures en se demandant si elle était 'réelle' ou non » (10). Comme nous l'avons déjà constaté, selon les traditions, l'icône n'est pas vue comme une représentation, mais plutôt comme une symbolisation ou même une incarnation de la figure sainte. Contrairement à la peinture religieuse de l'Europe occidentale qui représente des scènes bibliques ou saintes sans que le tableau lui-même constitue un objet religieux, l'icône orthodoxe est un véritable objet sacré. Cela veut dire que le peintre d'icônes s'efface derrière ses créations alors que dans la peinture laïque et moderne, l'intérêt est surtout pour le peintre, et beaucoup moins pour le modèle (Noël 11). Dans *Anna pourquoi*, le travail de Maximos bouleverse Véroniki puisque celle-ci doit confronter la présence réelle de l'artiste alors qu'elle préférerait croire en la sainteté de la figure peinte. L'art ébranle ainsi les croyances de la jeune novice, puisque voir l'icône comme une représentation suppose aussi accepter que l'art soit sujet aux interprétations et à la subjectivité du peintre.

La fonction subversive de l'art est également entremêlée aux désirs charnels que Maximos éprouve pour Véroniki. Le roman illustre de fait une relation d'influences réciproques, semblable à ce que soutient Mitchell : le désir génère les images, les images génèrent le désir (*What Do Pictures Want ?*, 58). Comme Nicoletta le dit à Maximos, l'indifférence des gens envers ses icônes le pousse à remplacer son amour pour l'art par l'amour d'une femme : « Anna a fini par remplacer chez toi toute autre raison de vivre, au point où seul son désir pouvait te conférer quelque valeur » (61). En même temps, comme cet amour est voué à l'échec, Maximos en vient à reconnaître –

douloureusement – que l’art peut lui être d’un certain secours. Ce rapport cyclique affirme que peindre est un acte de désir. Maximos « s’imprègne » des détails du visage de Véroniki « pour le recréer » dans son atelier (106). Autrement dit, non seulement peindre est-il une sublimation ou une substitution des sentiments que Maximos éprouve pour Véroniki, mais il constitue aussi une façon de prouver son amour, même si Véroniki ne le comprend pas.

C’est aussi par l’entremise de Maximos qu’*Anna pourquoi* explore le rapport entre l’art, le désir et la matérialité. De fait, si le roman ne semble guère voir de contradiction entre l’image invisible ou ineffable et l’image concrète, c’est parce que pour Maximos, la peinture est un acte physique lui permettant d’exprimer des désirs, des espoirs et des chagrins. On peut donc affirmer que la matérialité agit comme un véhicule pour l’intangible et l’image elle-même jouit des deux qualités. Privé de contact avec Véroniki, Maximos commence à peindre Nicoletta. Et c’est un des portraits qu’il en fait, autant que la transgression des vœux de chasteté, qui incite Véroniki à dénoncer Maximos et Nicoletta puisque Maximos peint Nicoletta en Sainte Vierge tenant un enfant noir.

Par ce bref survol du graffiteur-iconographe, il est clair que Maximos inscrit l’image d’un pouvoir de désir et de subversion. Ses graffiti sur les rochers de Léros et son travail de peintre servent aussi à pallier l’absence d’un être aimé, à confronter la blessure de l’amour. Comme l’explique Liliane Louvel : « L’image serait [...] une voie d’accès au sens par les sens, par les sensations. Un sujet face à un monde, blessé par un monde, par le sensible. D’où aussi la notion d’ouverture du texte par l’image, comme un clignement d’œil ou une blessure pour citer Georges Didi-Huberman [...] » (259). En ce sens, le travail artistique de Maximos montre les forces transgressives de l’image puisque l’image pour lui est fondamentalement humaine, à la fois tangible et même charnelle, au lieu d’être sacrée. Elle est une représentation et une évocation – et non une émanation spirituelle – tant des corps humains que de son propre désir, son chagrin et son imaginaire.

En outre, sur le plan des rapports texte-image, le personnage de Maximos nous permet de saisir à la fois le désir du texte pour l’image et les absences dans tout texte qui cherche à mettre en scène l’image. D’une part, comme le dit Edward Saïd : « Writing cannot represent the visible, but it can desire and, in a manner of speaking, move toward the visible without actually achieving the unambiguous directness of an object seen before one’s eyes » (101). Il serait peut-être encore plus pertinent de dire, dans le cas des graffiti et de l’iconographie, que l’écrit désire l’image à tel point

qu'il se transforme en image ou qu'il brouille les frontières entre l'acte de tracer des mots et l'acte de tracer des visages.

D'autre part, notons qu'à l'exception de l'icône de Nicoletta en Sainte Vierge, le roman ne précise jamais exactement comment les icônes de Maximos s'éloignent de la tradition. Pourquoi passer sous silence le travail artistique d'un des personnages principaux alors que l'icône miraculeuse de la Vierge est amplement décrite ? Serait-ce parce que le canon orthodoxe est si enraciné que Bouyoucas lui-même a du mal à imaginer comment modifier les icônes ? Ou encore parce qu'il nous pousse à accepter l'énigme essentielle de l'image, à reconnaître que même dans l'expression picturale, il y a une part invisible ou ineffable ? Et que dans l'*ekphrasis*, il reste toujours des éléments qui ne peuvent ni être vus ni être lus ? Semblable au mystère qui entoure l'inscription, le silence qui régit les compositions picturales de Maximos souligne la notion que même le monde visible ou visuel ne montre pas tout. Bref, campé dans cette tension entre les traditions et l'innovation se trouve un commentaire sur l'énigme essentielle de l'expression artistique. Voilà aussi une conception de l'image comme imagination ou imaginaire, plutôt que comme imitation. Si le roman suggère les traits des icônes de Maximos plus qu'il ne les décrit, il ouvre la possibilité aux lecteurs de se figurer les images.

Nicoletta : l'image généreuse et génératrice

Le rapport entre la nonne Nicoletta et le visuel nous permet de voir encore d'autres conceptions de l'image, notamment une perspective qui accorde à l'image une générosité et même une grâce. Religieuse de cinquante-deux ans, Nicoletta est passionnée de cinéma, même si elle le connaît surtout par l'entremise des magazines qu'un cafetier du village lui envoie. Alors que Nicoletta se montre sceptique face aux pouvoirs de l'icône de la Vierge et devant les ex-voto entourant l'icône dans la chapelle du Kastro, elle est une inconditionnelle des pouvoirs du cinéma et elle apprécie les icônes subversives de Maximos. Iconoclaste selon les conventions orthodoxes, Nicoletta représente une sécularisation de l'image. En ce sens, Nicoletta répond bien à son prénom (Nikolos signifie « victoire du peuple ») puisqu'elle favorise l'art populaire du cinéma et les icônes non traditionnelles qui reflètent la réalité des gens.

Dans la tradition orthodoxe grecque, les ex-voto sont des petites plaques en métal qui représentent des figures légèrement en relief ou en repoussé. Le motif qu'on choisit est relié au vœu qu'on fait, l'ex-voto prenant ainsi la forme d'un désir, d'un espoir. Par exemple, devant une

icône de la Sainte Paraskeva qui guérirait les aveugles, un fidèle souhaitant regagner sa vision laisserait une plaque représentant des yeux. L'ex-voto, à la fois prière, symbole et image du corps, établit une sorte de rapport contractuel, comme l'explique Didi-Huberman :

Toute *image*, en ce domaine, a pour charge de manipuler ensemble, de conjoindre un aspect très *symbolique* ou contractuel, d'une part (le rapport à l'Autre, la relation *do ut des* : *je donne* la représentation de mon symptôme *en sorte que Tu donnes* la réalité de sa guérison) et, d'autre part, l'aspect toujours immédiat et *réel*, très charnel, de la situation votive (*mon organe malade, mes vêtements ici sur l'effigie, les reliefs matériels de ce symptôme-ci ou de ce miracle-là*). (*Ex-Voto*, 95)

Pour Nicoletta, la promesse d'un échange qui passe par les plaques en métal n'est pas suffisamment ancrée dans les actions. Contrairement à Véroniki, qui tient un carnet de dons pour rendre compte des vœux faits et des vœux exaucés, Nicoletta ne voit pas les ex-voto comme étant marqueurs de miracles : « Pour la seule grâce qui devrait nous préoccuper et la seule que Notre-Dame puisse accorder, aucune sollicitation, pas la moindre reconnaissance ». Elle ajoute : « Heureusement, il y a le cinéma » (8). En associant le cinéma à cette réflexion sur la grâce, Nicoletta semble suggérer que le cinéma n'est pas simplement une représentation de la vie, mais notamment une façon de montrer une reconnaissance, une gratitude. Aux yeux de cette nonne sceptique, le cinéma remplace les ex-voto. C'est ainsi que Nicoletta fait preuve d'une attitude tout à fait séculière, voire contemporaine : pour elle, ce n'est pas l'art religieux qui exprime la reconnaissance ; c'est plutôt le cinéma, avec ses histoires émouvantes et ses images mouvantes, qui rend compte des vicissitudes de la vie tout en constituant un geste de gratitude pour la vie elle-même.

De même, l'icône miraculeuse de Léros – qui s'inspire d'ailleurs d'une véritable icône dans une église de l'île – est associée tant au scepticisme de Nicoletta qu'à sa conviction que le cinéma est une forme de grâce. Introduite dans le deuxième chapitre, cette icône est décrite plus amplement que toutes les autres images dans le roman. D'une part, le roman joue sur une caractéristique formelle de l'icône et du cinéma pour souligner la façon dont chacun peut constituer un objet – spirituel ou laïque – de vénération. Plus précisément, les deux, l'icône et le cinéma, produisent leur propre lumière. Dans l'iconographie byzantine et orthodoxe, le fond d'or de l'icône est l'expression plastique de la notion que le Christ est la lumière. Comme le propose Sendler, les « figures tissées de lumière » dans les icônes se présentent « comme des irradiations perpétuelles, reflet de la lumière incréée de Dieu » (158). Selon Sendler, l'or est moins couleur que « lueur et éclat », voire « rayonnement » (161). Les couleurs et la lumière de l'icône ne dépendent pas d'une

source extérieure pour briller, car la matière même de l'icône - l'or - fournit ce rayonnement. Dans ses premières descriptions de l'icône, le roman de Bouyoucas s'attarde justement sur ses qualités lumineuses grâce à un champ lexical patent de la lumière : elle a brillé, feu éclatant, or, veilleuse, brûle, inextinguible (7). Quant au cinéma, la lumière est essentielle pour la production et la projection de l'image. Dans les deux cas, les effets qui en découlent peuvent être comparables : la lumière attire le regard, souligne une certaine présence mystérieuse et participe à la création d'un objet visuel qui véhicule nos espoirs ou nos désirs.

D'autre part, l'icône de la Vierge revêt une importance narrative et thématique particulière. Pour Véroniki, le fait que l'icône de la Vierge se serait elle-même cachée est une preuve de la protection qu'elle offrait à l'île pendant la guerre : « Au lendemain du premier bombardement de l'île pendant la Deuxième Guerre mondiale, les habitants sont montés au Kastro pour évaluer les dégâts. L'icône ne se trouvait plus dans cette chapelle. On a eu beau chercher, on ne l'a retrouvée qu'à la fin de la guerre, au fond d'une grotte. Qui l'avait mise là ? » (10). Par contre, l'attitude de Nicoletta est tout autre. Au récit de Véroniki, la nonne rétorque : « Penses-tu que c'était le moment de se cacher ? » (10). La faiblesse de l'icône et de l'ex-voto, aux yeux de Nicoletta, est que ces images remplacent la parole et les gestes alors que le cinéma souligne l'importance de l'action : « Voilà pourquoi j'aime le cinéma, où l'action prime, et me réjouis de la sortie d'un bon film qui, comme les paraboles du Christ, saura faire ressortir le bien et le courage qui habitent chaque cœur » (105). Bien que la remarque de Nicoletta puisse paraître un peu naïve – après tout, le cinéma ne montre pas uniquement du bien – ses propos illustrent à quel point elle se distancie des dogmes chrétiens. Selon elle, le cinéma représente mieux le principe chrétien de charité que l'art religieux. *Anna pourquoi* explore ainsi la notion de l'image généreuse, l'image qui donne, qui soulage, qui offre des gestes et en même temps, l'image qui est génératrice d'une lumière à la fois littérale et métaphorique.

Véroniki : l'image-refuge

Tout au long du roman, Véroniki se distingue nettement de Nicoletta. Cette dernière est généreuse alors que la première semble manquer d'empathie et de compassion. Avidé de miracles au début du roman, Véroniki est rigide dans son interprétation de l'icône, des ex-voto et de la spiritualité ; elle accepte les principes de l'orthodoxie grecque affirmant que l'icône et l'ex-voto sont vénérables. Elle est affrontée par le moindre indice de doute de la part de Nicoletta et ahurie

par l'approche anticléricale de Maximos. Pour la jeune novice, la célèbre icône de la Vierge dans la chapelle au Kastro est un véritable miracle. Pour Véroniki, seules les icônes canoniques méritent son dévouement, voire son regard. Tout le reste, et notamment ce que peint Maximos, est inférieur et même méprisable.

Lorsqu'elle est jeune novice, c'est l'icône miraculeuse de la chapelle qui est le lieu de tous ses désirs. Plus précisément, c'est auprès de l'icône qu'elle cherche refuge, assurance et consolation. De fait, chez Véroniki comme chez Maximos, l'amour d'un portrait remplace le contact humain. La différence est que dans le cas de Maximos, il s'agit de l'acte de peindre des œuvres non traditionnelles et dans celui de Véroniki, c'est l'idéal orthodoxe qui se substitue à l'amour humain.

Pourtant, Véroniki change d'avis vers la fin du roman. Comme jeune novice fervente, elle respectait le canon sans le remettre en question. Comme nonne plus âgée, vivant seule au Kastro après l'exil de Maximos et Nicoletta, elle reconnaît davantage les pouvoirs de l'amour humain. Elle invite des classes d'élèves au Kastro où elle leur parle de l'icône de la Vierge, mais au lieu d'insister sur les miracles de Dieu et des saints, elle cite Nicoletta comme exemple de ce que l'amour et les actions peuvent accomplir. Elle demande ensuite aux enfants de dessiner leur propre icône, leur disant : « Dessinez-la selon les lois de votre cœur. L'icône doit exprimer votre amour et votre ferveur spirituelle. Si je vous impose d'autres lois, elles étoufferont votre âme et ses élans » (108). Il est facile de voir dans cet énoncé un message spirituel de l'amour, mais il est également possible de l'interpréter comme une nouvelle attitude sur l'art, sur la valeur de créer selon ses propres convictions et non selon des dogmes. Un bref aperçu de l'histoire de l'art passe d'ailleurs par ce personnage, du moins en filigrane. Didi-Huberman note le passage de la relique de contact ou de l'empreinte (la *vera icona*), à l'icône et ensuite au portrait (*Phalènes*, 197-215). Et c'est le portrait très humain libéré de contraintes que Véroniki finit par encourager. On peut donc y voir un certain rejet des conventions iconographiques afin de privilégier l'intime ou le personnel.

Par le changement de perspective qu'il établit chez ce personnage, Bouyoucas affirme les fonctions séculières et éminemment personnelles de l'art. C'est à la fin du roman que Véroniki devient elle-même, c'est-à-dire qu'elle habite pleinement son prénom choisi et qu'elle adopte les traits fondamentaux de l'image. Même si l'étymologie est contestée, le prénom Véroniki rappelle la *vera icona*, la vraie icône, une icône sainte ou miraculeuse. Selon la légende chrétienne, Veronica aurait offert au Christ, sur le chemin au Calvaire, un linge pour essuyer son visage. Une

empreinte du visage saint y aurait apparu. Il s'agit, encore selon Didi-Huberman, de « reliques de contact » et des « traces matérielles de la présence du Verbe divin incarné en Jésus Christ » (200). En grec, de telles représentations sont connues comme des *acheiropoeita*, des images créées sans l'intervention d'un être humain mortel (littéralement, sans la main). Croire en une telle image, c'est croire aussi en l'existence de ce qu'elle montre. Et, au départ, il serait facile d'attribuer une telle crédulité à la novice Véroniki.

Toutefois, loin de signaler une acceptation inconditionnelle du statut sacré d'une telle image, l'association onomastique entre Véroniki et la *vera icona* imprègne le roman d'une multiplicité de points de vue. Comme nous venons de le noter, la *vera icona* reconnaît l'iconodoulie de Véroniki au début du roman, c'est-à-dire son service rendu aux images religieuses et son adoration particulière de l'icône de la Vierge au Kastro. En même temps, la *vera icona* affirme peut-être moins le rôle du Christ comme saint, mais plutôt son existence comme être mortel doté d'une physiologie et donc de toutes les autres conditions de la vie humaine. Comme l'explique Martin Kemp, les *acheiropoeita* fonctionnaient comme des « témoins » importants lors des controverses iconoclastes byzantines : elles témoignaient justement du fait que le Christ était un homme, incarné, capable de laisser des traces de sa sueur sur un voile (24). Un tel argument mine la nature purement sacrée des icônes.

C'est ici où les personnages de Véroniki et de Maximos se recoupent. Nous avons déjà observé que « Maximos » pourrait signifier « le plus grand » ; il est à noter qu'il partage aussi son prénom avec un saint byzantin. En défendant la position que le Christ avait deux natures – une nature divine et une nature humaine – Saint Maximos était impliqué dans un débat théologique violent du septième siècle, une prise de position pour laquelle il a été torturé, avant d'être pardonné de manière posthume et ensuite sanctifié (« Saint Maxime le Confesseur »). Il s'agit d'une querelle qui touchera aux huitième et neuvième siècles les icônes : une icône du Christ représente-t-elle son humanité seule, ou bien son humanité *et* sa divinité ? (Cormack 87). Dans *Anna pourquoi*, les résonances historiques et théologiques dans l'onomastique font allusion à la dispute entre iconoclastes et iconodoules et font en sorte que Véroniki et Maximos en viennent à des perspectives semblables : que l'art est humain et que le sacré est aussi humain.

En effet, bien que son nom l'associe à tout le poids de l'image dans la tradition orthodoxe grecque, Véroniki n'est pas uniquement ancrée dans ce contexte religieux ; elle peut aussi représenter une oscillation tout à fait contemporaine entre la vénération de l'art et la reconnaissance

de toutes ses qualités humaines. Ou encore, elle peut signaler que les deux approches ne sont pas nécessairement incompatibles. Comme le soutient Mitchell : « I believe that magical attitudes toward images are just as powerful in the modern world as they were in so-called ages of faith [...] [T]he double consciousness about images is a deep and abiding feature of human responses to representation » (*What Do Pictures Want ?*, 8). Dès lors, comme le roman de Bouyoucas le propose, ce n'est peut-être pas paradoxal de dire que l'image est à la fois sacrée et humaine, qu'elle peut être née de la foi, du désir et du chagrin, ou encore qu'elle est aussi égoïste que généreuse. En effet, par la transformation de ce personnage, transformation rendue évidente par le type d'images qu'elle encourage chez les écoliers, *Anna pourquoi* affirme que nous entretenons tous avec des images des relations complexes et qu'elles peuvent informer et refléter notre perception du monde.

Pour boucler la boucle, pour revenir à l'inscription du départ et au titre du roman, voilà pourquoi Véroniki – et tout le travail de l'image qui traverse le roman et que Véroniki représente – porte en elle la question « Anna pourquoi ? » : tout l'effet texte-image, comme l'explique Louvel, a pour fonction d'être « une question de retentissement » et de « provoquer le plissement de l'interrogation » (256).

Conclusions

Dans *Anna pourquoi*, l'image devient un lieu qui informe et qui incarne les craintes et les espoirs de l'être humain. Que l'image soit religieuse ou séculière, elle ne fait pas que représenter le monde ; elle offre une médiation entre les individus, leurs désirs et l'imaginaire. Bien que le désir se manifeste différemment chez chacun des trois personnages dans ce roman, il est clair que l'image y est intimement liée. Les personnages ont recours à l'image pour affirmer des vœux spirituels, pour combler des désirs charnels et pour témoigner de l'amour ou de la compassion. Nicoletta, Maximos et Véroniki entretiennent chacun un rapport au visuel et au pictural qui fait de l'image un lieu de débats, de confrontations, de gratitude et de désirs particuliers. En investissant les images de ces diverses fonctions simultanées dans les interactions entre personnages, le roman offre en quelque sorte une illustration des propos de Mitchell, selon qui : « A picture [...] is a very peculiar and paradoxical creature, both concrete and abstract, both a specific individual thing and a symbolic form that embraces a totality » (*What Do Pictures Want ?*, xvii). Le récit a beau traiter de thèmes religieux dans un temps et un lieu éloignés, le roman présente ainsi de nombreuses

complexités contemporaines, séculières et éminemment personnelles de notre rapport au visuel. Les images dans *Anna pourquoi* – qu’elles prennent la forme de graffiti, d’ex-voto, d’icônes ou d’images cinématographiques à l’écran ou dans un magazine – affirment également que ce n’est pas seulement le sens de l’image qui est essentiel, mais notamment son influence ou son existence même. Pour le dire autrement, toutes les relations que nous pouvons entretenir avec les images peuvent se résumer moins par la signification des images que par leur présence, par les rôles qu’elles jouent dans notre conception du monde.

Bibliographie

- Bernier, Silvie. Compte rendu d’*Anna pourquoi*. 4 mars 2004. *Liaison*. n.p.
- Bouyoucas, Pan. *Anna pourquoi*. Montréal : Les Allusifs, 2003.
- . *Le mauvais œil*. Montréal : Les Allusifs, 2015.
- . *The Tattoo*. Toronto : Cormorant, 2011.
- Cormack, Robin. *Byzantine Art*. Oxford : Oxford UP, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Phalènes. Essais sur l’apparition 2*. Paris : Minuit, 2013.
- . *Ex-voto. Image, organe, temps*. Paris : Bayard, 2006.
- Kellett, Kathleen et Kirsty Bell. « Entretien avec Pan Bouyoucas : L’écrivain, l’apprentissage, l’espace de l’écriture ». *Voix plurielles* 15.1 (2018) : 5-18.
- Kemp, Martin. *From Christ to Coke. How Image Becomes Icon*. Oxford UP, 2012.
- Louvel, Liliane. *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : PU de Rennes, 2010.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago : U of Chicago P, 1994.
- . *What Do Pictures Want ?* Chicago : U of Chicago P, 2005.
- Noël, Bernard. *Les peintres du désir*. Paris : Gutenberg, 2008.
- Sendler, Egon. *Icône. Image de l’invisible*. Paris : Desclée De Brouwer, 1981.
- Saïd, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge : Havard UP, 1983.
- « Saint Maxime le Confesseur ». <http://nominis.cef.fr/contenus/saint/5298/Saint-Maxime-le-Confesseur.html>

Notes

¹ Selon Mitchell, dans la culture contemporaine, l’image remplace l’expression verbale ou écrite comme le mode dominant de communication. Il parle du « pictorial turn » dans *Picture Theory* et il développe l’analyse dans *What do Pictures Want ?*

² Cela dit, *Tattoo* explore le tatouage et *Le mauvais œil* a recours aux talismans, peut-être un avatar du pictural, qui protègent contre le mauvais œil.

³ Voir l'entretien avec Pan Bouyoucas dans ce numéro.

⁴ Afin d'alléger les notes, les renvois à cet ouvrage seront indiqués dans le texte entre parenthèses uniquement par le folio.

⁵ Robin Cormack note qu'il existait une progression dans la peinture des icônes au cours de l'époque byzantine, mais que le « langage symbolique » des icônes devait être aussi durable et familier que la célébration de la liturgie à l'église (3). Cormack parle aussi des attributs constants dans la représentation des saints (76), autre facteur qui contribue aux conventions iconographiques assez fermes.