

# Genèse d'une icône



Au commencement est la nuit, la ténèbre (fig.1). Le Noir matriciel, d'où tout va surgir, ultérieurement, par entreprises de séparations, distinctions, contrastes successifs. Le clair tranchera avec le sombre : c'est nécessaire, pour qu'en des distinctions de ce type quelque chose de particulier soit reconnu. C'est ainsi que cela se passe dans toutes nos perceptions : d'abord, il y a *quelque chose* ; puis, *des choses*. Trancher, séparer, actes véritables de création. Ici, d'abord, les cheveux trancheront sur le reste (fig. 2). Puis d'autres distinctions s'opéreront, faisant émerger d'autres formes, ou plutôt ici se préciser la forme,

progressivement.

Comme au commencement dans la *Genèse* la terre était *tohu-bohu* selon l'hébreu, informe et vide selon la Septante (*aoratos kai akataskeuastos*), encore sans lignes séparatrices ou « horizons » ultérieurs (gr. *horizein* : séparer), et livrée à la nuit, ainsi le visage du départ est vide, noir, seulement silhouetté. Ombre chinoise ou contre-jour. La lumière (première de toutes les séparations) n'est pas là encore. Elle est attendue seulement pourrait-on dire, et comme *derrière* le sujet. Projet, demande. Cette forme s'appelle esquisse, ou *proplasma*. Ce qu'il y a avant la forme, projet de forme (fig. 1).

Le peintre d'icônes finalement fait la même chose que Dieu. Celui-ci a « fait » le ciel et la terre, c'est-à-dire qu'à partir du vide et de l'informe il a organisé ou fabriqué des formes. « Quand Dieu fit le Ciel et la Terre, la terre était informe et vide » : voilà comment je peux traduire aussi le début de la *Genèse* (1/1-2). La nuit est le donné. Dieu fait surgir la forme de l'informe qui lui préexiste. Je ne pense pas qu'il « crée » l'informe, il se contente de l'organiser, de lui donner forme. – La traduction « Dieu créa » est idéologique, pour augmenter la puissance transcendante de Dieu. La Septante dit simplement : *époièsen*, il fit. C'est aussi la métaphore du potier et de l'argile. L'homme, dit Paul, est un vase d'argile entre les mains du potier, et le vase ne peut dire au potier : « Pourquoi m'as-tu fait ainsi ? » (*Ti me époièsas outôs ?* » – Romains 9/20). Le potier ne crée pas l'argile. Il se la donne pour modeler, façonner, au service du but ou du dessein qu'il se propose. C'est bien le sens de *proplasma*.

Je ne pense donc pas que l'idée de création ex nihilo soit dans la *Genèse*. Elle a été introduite tardi-



vement dans la Bible (dans le deuxième livre des Macchabées, 7/28 – 120 av. J.-C.). La Vulgate, elle, traduit le *époièsen* de la *Septante*, non par *fecit*, mais par *creavit*. Mais c'est qu'on est déjà dans une option, une idéologie. Cette option de Jérôme, qu'a choisie l'Occident (voyez par exemple l'idée de création *ex nihilo* chez Descartes), est intéressante pour approfondir l'anthropologie comparée des cultures. En général, pour le christianisme orthodoxe, Dieu est plus « dans » les choses qu'extérieur à elles. Le sacré renvoie plus à un Dieu intérieur ou immanant aux choses et aux êtres, qu'à un Dieu transitif ou extérieur. D'où la formule d'Athanase : « Dieu s'est fait homme pour que l'homme devienne Dieu. » – Est-ce plus conforme aussi à la tradition juive ? Je pense à Spinoza et à ce qu'il dit dans l'*Éthique* (même si Spinoza n'est pas reconnu comme juif orthodoxe) : *Deus est omnium rerum causa immanens, non vero transiens* – Dieu est de toutes choses cause immanente, et non transitive. La « causalité transitive » (l'idée de création) oppose radicalement le divin et le monde. La « causalité immanente » au contraire part du monde et le « divinise » progressivement. C'est sans doute la différence qu'on peut voir entre « créer » et « organiser »...

Le symbole de Nicée dit que Dieu est *poiètès*, en latin *factor* (*factorem caeli et terrae*). En français on a : « créateur », qui évidemment vient de la Vulgate : il est vrai que « facteur » chez nous serait bizarre (voyez : facteur d'orgue, de piano, etc.). Mais pourtant, il serait plus juste. Dieu, je pense, n'est qu'un « facteur », un « poète », un artiste (modeleur, sculpteur, peintre...). Ce n'est déjà pas si mal, je pense, d'organiser l'informe... Pourquoi se vanter de le créer ?

Le *proplasma* dans l'icône se fait de couleur foncée, brun ou vert foncés pour un visage, comme ici (terre mêlée à du noir d'ivoire), ou de la couleur la plus foncée du vêtement, pour un vêtement. Le *proplasma* de la chair est plus fréquemment vert en Russie, et brun en Grèce. On commence ordinairement par le *proplasma* des vêtements, et on finit par le *proplasma* de la chair. – De toute façon, ce sont des couleurs sombres qui sont recherchées. Il s'agit de figurer l'obscurité (gr. *skotos*) ou les ténèbres (lat. *tenebrae*) antérieures à l'organisation. Tout le travail va aller des ténèbres vers la lumière. Dieu dit : « Que la Lumière soit ! Et la lumière fut » (Genèse, 1/3).

Cela va être maintenant un travail progressif d'illumination, ou d'élucidation, au sens littéral : tirer les formes de l'obscur initial vers la lumière (lat. *lux*) finale. Les couches accumulées de l'icône vont ainsi faire *monter* progressivement la forme vers la lumière, chaque couche éclaircissant la couche antérieure. La superposition même des couches crée l'éclaircissement. Les couleurs employées sont pures et sans mélange, pigments tous d'origine naturelle (minérale, végétale, ou animale, à l'image de l'apparition répartition des règnes dans la Genèse ; on a même parfois en Russie pyrogravé le dessin préparatoire du support pour introduire en plus l'élément feu !), à l'exclusion de toute couleur chimique ou de synthèse. Pour obtenir une couleur particulière, on ne mélange jamais dans l'icône deux couleurs (mélange qui serait effectué préalablement, et appliqué ensuite sur le support). La méthode employée est la tradition



du glacis, qui permet le mélange des couleurs par superposition de l'une à l'autre, la précédente étant toujours perçue par transparence derrière celle qui vient d'être appliquée ; cette méthode permet de modeler, si on désire le faire, par superposition de couleurs. Elle remonte aux Primitifs, et a encore été utilisée en Occident jusqu'au Romantisme.

Au contraire, l'art moderne a pu mélanger les couleurs à même la palette, et avant même leur utilisation sur la toile, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple. Je pense à l'impressionnisme évidemment, mais j'en excepte les peintres qui juxtaposent encore leurs touches sans les mélanger, ainsi que le divi-

sionnisme ou pointillisme où la couleur est encore appliquée pure, et l'effet final de mélange est reconstruit par l'œil. Le procédé consistant à mélanger les couleurs préalablement à leur application sur le support a pu dériver du désir de mieux rendre compte et plus directement de l'indistinct de la sensation immédiatement saisie et observée à sa racine (c'est évident dans l'impressionnisme), car dans la réalité on ne voit pas net, mais flou, brouillé : la vraie vision sensible est un chaos. Mais le résultat chez certains continuateurs des impressionnistes, et chez beaucoup de modernes jouant directement sur les effets de la pâte brute, mise en épaisseurs et surépaisseurs, et des mélanges initiaux, brutaux, souvent préfabriqués industriellement, de couleurs non pures, peut faire penser souvent à une « boue plastique », ou à une boue tout court si l'on entend par *plastique* la création d'une forme (voyez l'étymologie de *pro-plasma*). Ce serait du moins l'avis de tout peintre d'icônes : on est loin alors de la spiritualisation progressive d'une forme initialement nue, de son « élévation », par étapes successives, qu'on voit dans la genèse de l'icône.

Par exemple ici une terre jaune glacis (fig.3) a recouvert le blanc pur utilisé initialement pour les cheveux (fig.2), ce qui a permis d'amplifier la splendeur dorée des mèches. Le résultat n'est pas un chaos brutalement imposé, mais précisément son contraire : l'émergence d'une lumière pouvant donner, en étant appliquée sur le fond blanc, son maximum d'intensité. Puis, par un jeu successif d'application de glacis (traits blancs sur les mèches jaunes, puis à nouveau jaune uniforme recouvrant l'ensemble des mèches), l'iconographe fait « monter » les lumières sur les cheveux (fig.4).

Les mèches de cheveux traditionnellement doivent comporter trois brins. Car les figurations de ce type sont extrêmement structurées et codées. Les cheveux ne sont pas reproduits par *mimésis*, en étant



observés, mais dans une intention symbolique ou intellectuelle : les éléments doivent souvent être répartis selon un ordre trinitaire, par exemple, comme ici. Rien de moins observé, ou de si abstrait, que ces cheveux. Ces cheveux peuvent résumer ou synthétiser en une formule (angl. *abstract* : résumé), l'essence profonde des choses : la réalité de l'icône n'est pas optique, mais spirituelle.

Rythme ternaire de toutes choses, chiffre trois, fréquent dans le monde du sacré, dogme de la Trinité, etc. : tout cela renvoie à un monde spirituel, ou psychologique (l'agnostique ne fait pas ici grande différence) – en tout cas pas à un « réalisme », ou une observation naturaliste du monde. Le monde de l'icône n'est absolument pas le monde sensible. Il ne montre pas ce que le monde *est*, mais ce qu'il peut *devenir*, en se métamorphosant. Et c'est à cette métamorphose (en nous, elle s'appelle *metanoïa* : conversion spirituelle) qu'il appelle.

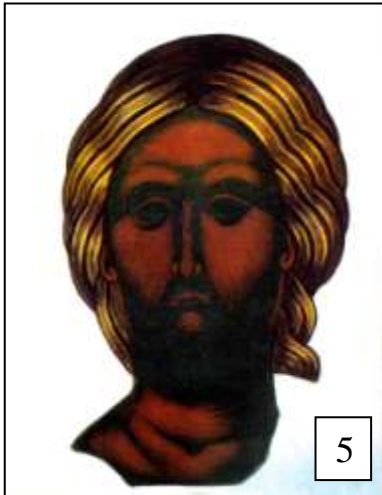
Le christianisme a comme apport essentiel de résumer le divin en un *visage*, synecdoque du personnage essentiel, celui du Christ. « Le verbe s'est fait chair, et nous avons contemplé sa gloire » (Jean 1/14). Si l'icône choisit par excellence de représenter un visage, c'est qu'elle est au service d'un Dieu *incarné*. L'icône est incompréhensible sans cette idée fondamentale d'incarnation du divin, qui la sous-tend, et au service de laquelle elle est. Cette incarnation, pour les chrétiens, est unique et opérée une fois pour toutes, dans l'histoire : « A souffert sous Ponce Pilate ». Ce n'est pas *l'avatar*, ou incarnation matérialisation périodiques du divin, dans l'hindouisme. Le sacré chrétien est spécifique.

Humanisé par l'incarnation, il diffère fondamentalement du sacré juif, antérieur, et du sacré musulman, postérieur. Ces deux-là sont fondamentalement iconoclastes. « Tu ne feras point d'image taillée » (Exode 20/4). « Nul ne peut voir Dieu et vivre » (ibid. 33/20). Le Coran reprend la même malédiction, et Rushdie l'a réappris à ses dépens, en évoquant l'idée d'une tentation « diabolique », c'est-à-dire polythéiste et idolâtre, de Mahomet dans ses *Versets Sataniques*. – L'icône est évidemment impensable dans ces climats.

Mais les textes eux-mêmes qui la sous-tendent sont-ils si clairs ? « Dieu, personne ne l'a jamais vu, dit le Prologue de saint Jean. Mais son fils unique, nous l'a fait connaître (*exègèsato*) ». Comment comprendre ce mystérieux *exègèsato* ? « Nous l'a fait connaître » est neutre, passe-partout, et fédérateur puisqu'ambigu, polyvalent : on peut y comprendre plusieurs choses, différentes. Traduction œcuménique, qui fait plaisir un peu à tous...

Si au contraire on comprend : « nous l'expliqua » (sens plus conforme au grec – voyez aujourd'hui le sens de « exégèse »), on peut justifier soit l'iconoclasme absolu (je pense à celui des protestants par exemple, qui refusent totalement l'image de Dieu et n'en retiennent que la parole, le verbe) ; soit, si on tient à garder tout de même l'image, et c'est évidemment le cas de l'icône, on opte pour une image didactique, enseignante ou servant la prédication, c'est-à-dire au premier chef intellectuelle ou symbolique, et absolument pas mimétique, anecdotique ou circonstancielle.



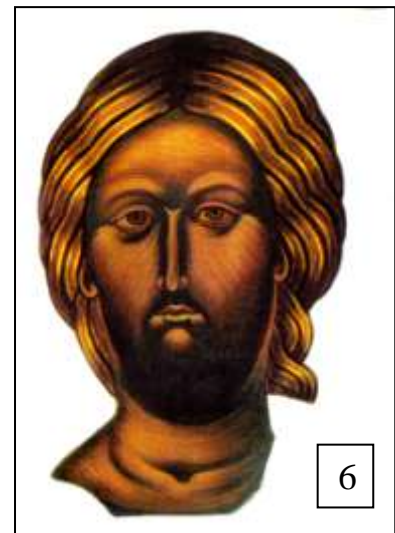


Au contraire, la traduction que Jérôme dans la Vulgate fait du *exègèsato* par *enarravit*, signifiant : « nous l'a raconté » (il n'y a pas *explicavit*, *explana-vit*, ou *interpretatus est*, etc., qui pourtant étaient possibles), pourra tirer tout le sens du texte vers le récit (émotionnel), au détriment de l'explication (intellectuelle). Et même si *enarrare* signifie encore chez Jérôme « expliquer » (aux latinistes spécialistes de nous le dire), nous ne pouvons nous empêcher en tout cas de projeter sur sa traduction tout ce que comporte le mot « narration » en français. Il y a eu un glissement progressif du sens, et des esprits. Au fond, tout

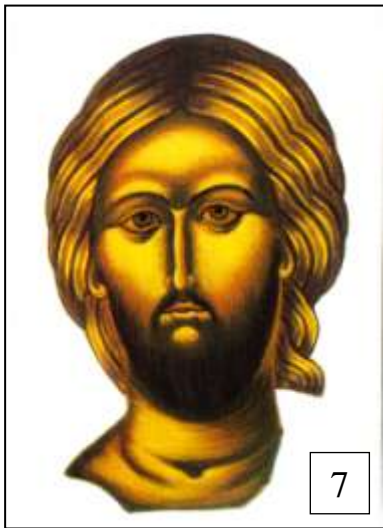
l'Occident et son art futur sont dans cette option : choix pour l'anecdotique et l'accidentel, l'événement et la circonstance, l'humanisation et la proximité aussi de plus en plus grandes, l'*Einfühlung*.

Tout l'art de l'Occident postérieur au Concile de Trente, par exemple, sera narratif et fictif, et cette orientation est absolument incompatible avec le monde de l'icône. Certains même disent que l'Occident post tridentin n'a qu'un art *religieux* (narratif et inventif), et non plus un art *sacré* (symbolique et immuable). Cela est évidemment à discuter (l'art baroque par exemple n'est-il plus sacré ?), mais assurément toute l'orientation inventive de l'Occident peut venir de ce si bizarre *enarravit* de la Vulgate.

Comment l'icône s'y prend-elle pour maintenir dans la représentation l'immuabilité du sacré ? Toujours par la rituelle et quasi immémoriale technique de l'illumination progressive. Seulement, comme le visage est source directe de la parole, on s'y prend un peu différemment. Si l'éclaircissement des vêtements ou des parties moins « nobles » se fait par superposition de glacis, celui des chairs (visage) se fait selon la technique de l'écriture : on procède par traits ou hachures juxtaposés. « Peindre » et « écrire » se disent de même façon en grec : *graphein*. Peintre d'icônes se dit « iconographe ». En somme, l'icône s'écrit réellement au moyen de traits. Et de même on parle bien des traits d'un visage. (Pour la barbe et les cheveux la technique peut être mixte : glacis et écriture). La transition des différents états (figures 5, 6, 7) se fait par superposition successive de hachures d'ocre rouge, ocre orange, et ocre jaune. Le modelé est obtenu par effet de transparence, chaque passage de hachures antérieur se « lisant » sous celui qui le recouvre. On peut arriver à plus de deux cents couches (passages de hachures) pour un visage. Les pigments sont liés et dilués par du jaune d'œuf (*tempera*). Ils peuvent l'être aussi par



de la cire, dans la technique dite « à l'encaustique ».



Le poignet œuvre ici : l'écriture est salvatrice spirituellement. Rythme et respirations intérieurs. La main trace les traits, l'esprit respire et se libère. On ne peut bien tracer les traits que si on est serein intérieurement. Ni la main ni l'esprit ne tremblent plus. Comme dans l'hésychasme (exercices sur la respiration dans le monachisme orthodoxe), ou dans le yoga indien, le corps et l'esprit se réunissent. La peinture chinoise a le même but : délivrer l'esprit par le geste. On peut évidemment en dire autant des arts Zen, de la calligraphie musulmane, etc. Je me sauve par les traits que je trace patiemment et qu'ensuite je contemple. On peut voir par exemple la fin de *La goutte*

*d'or* de Michel Tournier, où le héros, jeune Berbère, se sauve spirituellement, par la calligraphie, de la tyrannie de l'image mimétique banalisée (affiches des rues, etc.), véritable opium de l'Occident. De même, l'héroïne de *La femme gauchère*, de Peter Handke, se sauve de son aliénation sociale, par le dessin.

Nous avons ensuite, en Occident, dramatisé la création. Du poignet œuvrant seul et en symbiose avec l'esprit, nous sommes passés au bras, puis au corps tout entier : voyez l'*action painting*, de Pollock, ou les empreintes corporelles de Klein. Nous avons remplacé le pinceau par le couteau, puis les projections, et nous avons même intégré le hasard : *dripping* non contrôlé. Taches et maculations aujourd'hui nous retiennent, et le chaos continue de nous fasciner. Certains en sont effrayés. L'icône alors pour eux sera un moyen de conjurer le chaos. (Mais l'attrait pour ce dernier est, en fait, un autre pôle de l'être...)

J'ai dit que dans ce type de représentation les moindres détails étaient codés, et avaient une valeur symbolique. J'ai parlé des cheveux. Je peux remarquer aussi un point ou une zone plus sombre entre les yeux du visage, et un point bien marqué au niveau de la gorge. Ces zones ne sont pas anatomiques, mais symboliques. Ce sont ce qu'en Inde on appelle des *chakras* (points de connexion privilégiés entre l'âme et le corps). Le point sombre entre les deux yeux peut faire penser au fameux « troisième œil », symbolisé par un point rouge dans le maquillage rituel des Hindous. L'autre point sous la pomme d'Adam, entre les clavicules, serait le chakra de la gorge, essentiel parce que de lui émane la phonation, la parole. De même, on peut voir dans les figurations traditionnelles du Christ Pantokrator en pied le chakra du ventre, qu'en japonais on appelle le *Hara*, et qui est le centre vital de l'homme (voir le livre de Karlfried Graf Durkheim qui porte ce nom).

Tout cela aussi était figuré chez nous par l'art *roman*, qui était très proche de l'univers de l'icône. Il y a eu là tout un sacré, antérieur à la *sécession* sécularisée de l'Occident, qui s'est produite ensuite : l'Occident, disait Garaudy, n'est qu'un accident. C'est un fait qu'on y a oublié le sacré, ou on a lutté contre lui.

Pourquoi ? À la différence des « intégristes » du sacré, ou des tenants du New Age, je pense que d'autres zones ou pôles de l'être chez nous se sont déployés, tout simplement. Et le sens des textes bibliques, chez nous, s'est plus constamment *actualisé*, que maintenu « tel quel » (voyez l'esprit jésuite à cet égard). Mais le sacré nous hante toujours, et il est bon, évidemment, de périodiquement se recentrer ou se ressourcer – de boire à la source perdue.

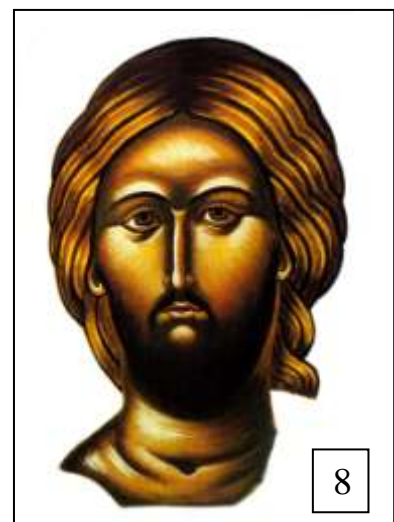
Associé à la frontalité, le léger strabisme du regard (marqué surtout dans les figurations de la Vierge Orante) pourra alors montrer la concentration (en étant dirigé vers le chakra du « troisième œil ») et inviter à la conversion ou *metanoïa* intérieure. Il contribue aussi à inverser la perspective. Le point de fuite est en avant de l'œuvre, au lieu d'être en arrière, ou la « trouant » tyranniquement. Donc l'espace peut se déployer, s'ouvrir davantage devant le spectateur sujet (S <), au lieu d'être bloqué par son regard immobile (S >).

De même les petites oreilles de ce visage ne sont pas anatomiques, mais symboliques. Elles sont réservées au Christ, à la Vierge et aux Anges. Les Apôtres et les Saints, eux, ont des grandes oreilles : symbole de l'écoute. Pareillement le ruban traditionnel des Anges n'est pas ornemental, mais attire l'attention sur l'écoute. Tout cela est étroitement codé.

Les figurations du visage sacré en Occident sont ordinairement « naturelles », dit-on, c'est-à-dire rose chair. Carnations rubicondes ou resplendissantes de « santé » souvent... Mais ici le visage au début est obscur, terreux, rouge, ocre. Il est tout sauf rose. Puis, de terreux au départ il devient enfin lumineux. C'est qu'il a traversé la mort. Il est ressuscité. Aux figurations d'un rose (naturel) de l'Occident, il faut donc opposer l'icône sur-naturelle. Au fond, tout est ici inversé. L'Occident fait de Jésus d'abord un corps rose, un « Bébé Cadum » ou un éphèbe ; puis ce corps est « cadavérisé » et volontiers rendu repoussant, par la Passion, considérée et traitée comme pathétisée, tragifiée. L'Orient, au contraire, le montre montant de la Nuit vers la Lumière, après sa traversée de la Mort.

La Passion en Orient suit le récit johannique (mystique et apaisé), et non les synoptiques (plus tragiques et circonstanciés). La crucifixion dans saint Jean est une élévation : « Quand vous m'aurez élevé, dit Jésus, vous verrez que Je Suis » (Jean 8/28). C'est une exaltation, non un échec : *Cum exaltaveritis*, dit ici fort bien la Vulgate. Et c'est en plus une théophanie, *Je Suis* étant la façon dont Dieu se nomme chez les juifs (Exode 3/14) – Mais l'art occidental a perdu cela, parce qu'il est historique et narratif, humanisé, et non symbolique et mystique.

Corps transfiguré... Il reste à analyser la dernière métamorphose du visage, celle obtenue par



l'illumination finale (fig.8)

Par des hachures-striures d'un blanc brillant, la lumière finale est posée. Se produit la transfiguration : dite « métamorphose », en grec. Ces lumières, appelées *iconops*, parachèvent le traitement plastique de la figuration, et sont posées en dernier, juste avant l'inscription du nom : elles sont en effet le reflet de la lumière « thaborique ». Jésus a été transfiguré sur le Mont Thabor. Le Thabor est la réponse chrétienne au Sinäï. On ne peut voir ni représenter Dieu, certes, c'est ce qui a été dit à Moïse au Sinäï. Mais la réponse chrétienne est le visage du Christ transfiguré. Et Moïse et Élie, personnages qui dans le Premier Testament ont été témoins de théophanies, sont à côté du Christ dans la scène du Thabor. Le visage est devenu blanc comme le soleil (Matthieu 17/2), et le vêtement « d'une éclatante blancheur » (Luc 9/29). Brillances éternelles. « Je suis la lumière du Monde » (Jean 8/12). Tel est le sens si émouvant de cet *iconops*.

Les lumières qui illuminent nos villes lors de fêtes de fin d'année, qui y voit encore le reflet du. Prologue de Jean ? « La lumière brille dans les Ténèbres, et les Ténèbres, ne l'ont pas interceptée (*katelaben*) » (Jean 1/5). La Lumière triomphe de la Nuit. C'est du moins l'option de l'orthodoxie et de l'icône, celle d'Origène, et qui sous-tend le sens de l'*iconops*. Mais une autre version est possible.- On peut comprendre : « Et les Ténèbres ne l'ont pas comprise ». C'est une version tragique, et non plus, mystique, que souvent l'Occident a adoptée. *Katelaben* a les deux sens en grec. La Vulgate dit : *Et tenebrae eam non comprehenderunt*. Cette traduction elle-même est ambiguë. Un mot comme « saisie », ou « atteinte », rendrait bien les deux sens.

Surtout Jérôme, dans sa traduction du Prologue de Jean, valorise moins la Lumière que la tradition orientale. Chez lui, la Lumière éclaire tout homme venant en ce monde (*omnem hominem venientem in mundum*). Cette version est plus banale, ou insiste davantage sur l'homme, alors que le texte peut être compris comme : « La Lumière, venant en ce monde, éclaire tout homme » – le participe grec *erkhomenon* pouvant à la fois s'appliquer au neutre « lumière » (*phôs*), ou au masculin « homme » à l'accusatif (*anthrôpon*). La seconde traduction est sans doute plus forte. À l'image de ce qu'on voit dans l'icône... Il y a à la fois plus de sacré et de Lumière, de Numineux et de Lumineux.

Le visage de la fig.8 cependant n'est pas, malgré la pose de l'*iconops* et des lumières thaboriques, complètement achevé. L'icône n'a de sens définitif que lorsque le nom du personnage qu'elle représente est inscrit sur elle. On peut se contenter d'abrévier, de mettre la première et la dernière lettre du nom, etc. Ainsi pour le Christ, on peut mettre ou abrévier : *Iêsoûs Khristos Theou Yios* » (« Jésus Christ Fils de Dieu »), ou pour la Vierge: *Mèter Theou* (« Mère de Dieu »). Il est évident que ces noms-là ne sont pas des noms seuls de personnages, ce sont des noms fonctionnels ; des définitions ou des dogmes. « Jésus » ou « Marie », seuls, sont impensables. Ce qui compte n'est pas le personnage (historique), mais ce qu'il représente pour l'esprit.



Il est important que le travail de l'icônographe se termine par la pose du nom. Tout se passe ici comme si le nom, de toute façon, avait un privilège décisif : celui de faire exister vraiment et pleinement ce qui est nommé. La Parole est première, et vient avant la Lumière, qu'elle fait être, et ce depuis la Genèse : *Fiat Lux !* (1/3)

La Lumière est la sœur cadette de la Parole. C'est pourquoi la sœur aînée est mise en dernier.

© Michel Théron – 2010

### Étapes de la réalisation d'une icône

- 1/ Marouflage du support : on colle une toile sur le bois.
- 2/ *Levkas* : application sur le support d'une pierre reconstituée avec calcaire et colle.
- 3/ Calque : décalque du modèle sur le support, le calque étant imbibé d'ocre rouge.
- 4/ Gravure du calque (dessin) sur le support.
- 5/ Dorure traditionnelle (assiette à dorer brunie à l'agate) : la lumière est réfléchiée par l'or et rend l'icône très vivante. La dorure moderne placée comme une décalcomanie sur un vernis ne convient pas parce qu'ainsi l'or absorbe la lumière au lieu de la réfléchir.
- 6/ *Proplasma* des vêtements.
- 7/ Éclairage des vêtements.
- 8/ *Proplasma* des chairs.
- 9/ Éclairage des chairs. Trois étapes :
  - a) ocre rouge.
  - b) ocre orange.
  - c) ocre jaune.
- 10/ Pose des pupilles.
- 11/ Application des « lumières thaboriques ».
- 12/ Inscription du nom. Étape la plus importante quand on nomme, on donne la vie.
- 11/ Séchage et vernis à l'Olifa (huile de lin cuite au soleil pendant deux ans).