



HAL
open science

Au-delà de l'art

Stavros Lazaris

► **To cite this version:**

Stavros Lazaris. Au-delà de l'art : l'image culturelle à Byzance. *Ktèma : Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 2007, 32, pp.169-180. halshs-00259597

HAL Id: halshs-00259597

<https://shs.hal.science/halshs-00259597>

Submitted on 28 Feb 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au-delà de l'art : l'image culturelle à Byzance

Stavros Lazaris

Ktèma N° 32 2007

p. 169-180

Au-delà de l'art : l'image culturelle à Byzance*

RÉSUMÉ. - L'immobilité de l'image byzantine correspond à un choix délibéré et non pas à une ignorance de la perspective, principal système de représentation du mouvement dans l'Antiquité classique. En effet, la fonction de l'image chrétienne n'est pas de procurer, par la *mimesis*, l'illusion de la nature, mais de nous introduire dans d'autres vérités. Devant ces figures immobiles le spectateur doit faire preuve d'une attitude active. Un autre type de mouvement, celui du spectateur, se dégage alors et cela doublement : d'une part, par l'effort demandé à son esprit pour décrypter les apparences, en l'incitant à scruter les différents éléments qui composent la scène et à s'arrêter sur tel ou tel détail pour mieux le saisir; d'autre part, par la mise en place dans les églises byzantines des programmes iconographiques qui le mènent d'image en image.

ABSTRACTS. - The immobility that emerges from the Byzantine image is a deliberate option and not an unawareness of perspective, principal component of movement during Classical Antiquity. In fact, the purpose of the Christian image is not to procure by *mimesis* the illusion of nature but rather to introduce us into other realities. In the presence of these motionless figures, the spectator is requested to have an active attitude. A different type of movement, that of the spectator, emanates then: firstly, by the effort requested by his mind to decode the visible, prompting him to look into the different elements that compose the scene and to observe closely one detail or another, in order to seize it the best way; and secondly, by the disposition of the iconographical cycles in the Byzantine churches that lead him from one image to another.

Plus que le mouvement, c'est l'immobilité qui caractérise la majorité des personnages et autres éléments représentés dans les œuvres byzantines. Toutefois, cette immobilité n'est pas due à une quelconque méconnaissance des systèmes perspectifs antiques, qui cherchent à imiter la nature et à mettre en relief sa mobilité. L'*akinésie* des représentations trouve sa source dans la conception même que l'on avait à Byzance de l'image chrétienne et de sa fonction, surtout lorsqu'il s'agissait d'une image publique¹. Cette originalité, tant dans le style que dans l'organisation interne de la plupart des compositions, fut dictée notamment par des idées religieuses et philosophiques qui commandèrent l'abandon des systèmes antiques de la représentation². Le but était de préparer les fidèles à voir dans

* J'exprime mes remerciements à Michel Cacouras pour ses conseils et remarques. J'ai le plaisir de remercier également Alexandra Durr et Alfred Koering, avec lesquels j'ai eu de longues discussions particulièrement instructives sur la perspective dans l'art et son rôle.

(1) Si, en effet, on peut constater une certaine liberté dans le choix des sujets iconographiques et la représentation plastique des personnages, c'est que, dans la plupart des cas, il s'agit du domaine privé, puisque manuscrits, coffres et autres objets n'étaient pas, *a priori*, destinés à être regardés par un large public (cf., dans ce volume, C. Vanderheyde, p. 157).

(2) Selon plusieurs savants, la perspective relève du domaine de la technique et non de l'art. Comme telle, elle devient un des moyens de composition de l'image. Elle aide à établir un ordre suivant les lois de coordination et de subordination et à assurer l'unité de l'œuvre. Toutefois, même si cette idée n'est pas complètement fautive, nier aux différents systèmes perspectifs tout caractère symbolique pour les réduire à un simple procédé technique me paraît discutable.

l'image une *autre* réalité. Ainsi, la question de la ressemblance avec la nature ne se posait pas puisque l'image était là pour rappeler d'autres vérités. Pour exploiter son caractère mystérieux, elle devait en effet reposer sur un langage différent de celui de la *μίμησις* utilisée dans l'art antique.

Une réflexion sur les raisons de l'immobilité de l'image byzantine conduit nécessairement à des considérations sur son essence même. Les conceptions de l'art – et des systèmes perspectifs employés – aussi bien à Byzance que dans les civilisations qui ont précédé et suivi, et ce jusqu'à récemment³, feront donc ici l'objet d'un questionnement⁴.

L'IMAGE DANS L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Le mouvement étant défini comme un « changement de position dans l'espace »⁵, comment peut-on rester fidèle à un monde vivant en trois dimensions par une représentation fixe en deux dimensions? Pour introduire l'impression de mouvement sur une surface plane, on a souvent fait appel à des systèmes perspectifs⁶ qui permettent d'imiter, tant bien que mal, la réalité qui nous entoure. Des témoignages antiques attestent en effet d'un recours à des procédés perspectifs afin de procurer l'illusion d'un monde qui continue au-delà du tableau, dans les profondeurs de la scène⁷. Les images ainsi produites ne sont que des leurres, si bien aboutis qu'ils captent l'attention du spectateur et l'amènent à *voir* ce qui n'existe pas. Tout est trompe-l'œil, tentatives de générer en nous une image mentale du mouvement, grâce à une maîtrise plus ou moins habile de la perspective⁸. Tel était le rôle, justement, que l'on reconnaissait, de façon presque unanime, à la peinture dans l'Antiquité⁹.

(3) Sur la perspective en général, voir M. SCHILD-BUSM, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940; E. PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique [Le sens commun]*, Paris, 1991; H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*² [*Champs*], Paris, 1993; P. DUBOURG GLATIGNY, M. COLANOT LE BLANC, M. DALAI EMIANI (s. d.), *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Paris, 2006. Très utiles également, R. KLEIN, A. CHASTEL, *La forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, 1970; E. CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques [Le sens commun, 31]*, Paris, 1972; IDEM, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance [Le sens commun, 71]*, Paris, 1983.

(4) Il ne s'agit ici que de remarques préliminaires, sur lesquelles je compte revenir dans une prochaine étude plus approfondie.

(5) *Le Petit Robert*, Paris, 2002, p. 1685.

(6) Le terme « *perspectiva* » traduit en latin le grec *ὀπτική* et, durant tout le Moyen Âge, les traités de perspective étudiaient, comme les traités d'optique grecs, les phénomènes de la vision. Ce n'est qu'à la Renaissance que se produit une différenciation entre la *perspectiva naturalis*, ou science de la vision, et la *perspectiva artificialis* (ou *perspectiva pingendi*), qui désigne la méthode graphique de représentation spatiale. D'ailleurs, le terme « perspective » est défini comme l'« art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace par rapport à l'œil de l'observateur » (*ibidem*, p. 1913).

(7) Toutfois, il faut souligner que la connaissance de la perspective dans l'art antique constitue un sujet controversé. En effet, à l'opposé des témoignages documentaires, l'analyse du matériel archéologique révélerait, selon quelques érudits, une certaine hésitation des artistes à organiser rationnellement sur un plan les volumes de l'espace tridimensionnel. Notons néanmoins que ces théories ne prennent pas toujours en compte les toutes dernières découvertes qui sont en train de modifier nos connaissances sur la peinture antique (cf. un aperçu dans A. ROUVRELI, « La peinture antique entre Grèce et Rome. Nouveaux objets, nouvelles approches », *Perspective*, 1 (2006), p. 25-37). De toutes façons, ce qui importe, c'est de savoir si les Anciens avaient une idée claire d'un système de représentation, même si les modalités de celui-ci diffèrent de ce que nous appelons, depuis la Renaissance, perspective (sur la perspective antique et les différentes théories la concernant, voir EADEM, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J. C. – I^{er} siècle ap. J. C.)* [BEFAR, 274], Rome, 1989, notam., p. 82-127).

(8) Sur la perception visuelle et l'illusion dans l'art, voir, outre la « somme » de E. H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*², Paris, 1996; J. BERGLER, S. BLOMBERG, CH. FOX, *et al.*, *Ways of Seeing*, Londres, 1980 et R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*², Berkley – Los Angeles – Londres, 2004.

(9) Il n'est pas question de retracer dans les pages qui suivent les conceptions antiques sur la peinture et son rôle. Les quelques textes auxquels je fais référence ne sont qu'un aperçu de la production antique sur le sujet. Pour une vue

Selon Philostrate, par exemple, la peinture est incontestablement l'art d'imiter. Dans sa *Vie d'Apollonios de Tyane* (II,22), il rapporte qu'Apollonios, discutant avec Damis sur l'objet de la peinture, lui demanda si la peinture était l'art d'imiter. Le disciple non seulement accepte cette définition, mais ajoute que, si elle était autre chose, elle ne serait qu'un ridicule amas de couleurs assemblées au hasard¹⁰. Pline va dans le même sens dans l'anecdote fameuse, rapportée dans son *Histoire naturelle* (XXXV,36), sur la rivalité entre Zeuxis et Parrhasios¹¹. Le sens du récit de Pline, qui devint bientôt un lieu commun de l'histoire de l'art, est que l'art doit être le reflet fidèle du monde. Saisir scrupuleusement la nature, telle paraissait être à Pline la mission de l'art¹².

La critique platonicienne¹³, quant à elle, est entièrement liée à une conception du rapport entre l'intelligible et le sensible, les apparences sensibles étant les copies des Idées, qui seules possèdent la véritable réalité. Même s'il faudrait nuancer un peu l'opposition de Platon à la peinture de son temps, il la considérerait néanmoins comme un art de l'illusion, un simulacre, qui ne facilite aucunement l'accès au Vrai. Ainsi, dans *La République* (X,596e), Socrate dit à Glaucon : « Si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés, en moins de rien tu feras le soleil et les astres du ciel, en moins de rien, la terre, en moins de rien toi-même et les autres animaux et les meubles et les plantes et tous les objets dont on parlait tout à l'heure ». Et son interlocuteur lui répond : « Oui, des objets apparents, mais sans aucune réalité. »¹⁴ Toutefois, malgré ces mises en garde, la théorie

d'ensemble, voir A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Millet* [Collection *Deucalion*, 3], Paris, 1985 (reprod. en fac-sim. de l'éd. de 1921). Sur la peinture antique, voir, entre autres, A. ROUVREY, *Histoire et imaginaire de la peinture...*, op. cit.; J.-M. CROISILLE, *La peinture romaine* [Les manuels d'art et d'archéologie], Paris, 2005. Certains travaux parus dans L. VILLARD (éd.), *Études sur la vision dans l'Antiquité classique* [Publication de l'université de Rouen, 374], [Mont Saint Aignan], 2005, sont également très utiles.

(10) « Μίμησις οὐκ ἢ γραφικὴ, ὡ Λάμψ; τί δὲ ἄλλο; » εἶπεν εἰ γὰρ μὴ τοῦτο πρᾶττοι, γελοία δόξει χρώματα ποιοῦσα εὐήθως, C.L. KAYSER (édité), *Flavi Philostrati Opera*, t. I. *Apollonii vita, Apollonii epistolae, Eusebii Adversus Hieroclem* [Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana], Leipzig, 1870 (repr. Hildesheim, 1964), p. 64.

(11) On raconte que ce dernier entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste. (*Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate representata, ut Zeuxis altum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem*, J.-M. CROISILLE (texte établi, traduit et commenté par), *Pline l'Ancien, Histoire naturelle. Livre XXXV* [Collection des Universités de France], Paris, 1985, p. 65).

(12) Je me suis limité ici à un seul passage. Pour d'autres extraits de son œuvre et sur la façon dont il percevait le rôle de la peinture, voir A. REINACH, *Textes grecs et latins...*, op. cit.; A. LEIBIDIS (πρόλογος, σημειώσεις, επιμέλεια ὄλης), *Πλάτωνος ο πρώτος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, 35^ο βιβλίο της « Φυσικής ιστορίας », Athènes, 1994; J.-M. CROISILLE (trad. de), P.-E. DAUZAT (introd. et notes), *Pline l'Ancien, Histoire naturelle. Livre XXXV. La peinture* [Classiques en poche, 11], Paris, 1997. Sur les idées de Pline à propos de l'art, voir E. SELLERS, *The Elder Pliny's Chapter on the History of Art*, Londres, 1896; A. KALKMANN, *Die Quellen des Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898.

(13) Sur les rapports de Platon avec la peinture de son temps, voir, entre autres, P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps?* [Bibliothèque de philosophie contemporaine], Paris, 1952; E. C. KEELS, *Plato and Greek Painting* [Columbia Studies in the Classical Tradition, 5], Leyde, 1978; D. BABUT, « Sur la notion d'« imitation » dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *Revue des études grecques*, 98 (1985), p. 82-92; M. ANDRONIKOS, *Ο Πλάτων και η τέχνη* [Βιβλιοθήκη της τέχνης], Athènes, 1986. Certaines idées platoniciennes sont analysées dans A. ROUVREY, *Histoire et imaginaire de la peinture...*, op. cit., notam. p. 24-39 et 115-127. Pour un bref aperçu, voir J.-L. CHALUMEAU, *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, 2003, p. 21-22.

(14) [...] εἰ θέλεις λαβὼν κάτοπτρον περιφέρειν πανταχῆ· ταχὺ μὲν ἥλιον ποιήσεις καὶ τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ, ταχὺ δὲ γῆν, ταχὺ δὲ σάντιον τε καὶ τὰλλα ζῶα καὶ σκευὴ καὶ φυτὰ καὶ πάντα ὅσα νῦν δὴ ἔλεγετο. Ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μείνιο ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ, E. CHAMBRÉY (texte établi et traduit par), *Platon, Œuvres complètes*, t. VII,2, *La République, livres 8-10* [Collection

de l'art qui prédomine depuis l'époque de Platon et d'Aristote est celle de l'imitation. Elle se fonde sur le fait que, avant tout, les arts plastiques, comme la peinture et la sculpture, représentent les phénomènes du monde extérieur par imitation. Même la tragédie « est l'imitation d'une action de caractère élevé et complet, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnement d'une espèce particulière suivant les diverses parties » (Aristote, *Poétique*, VI,1449b)¹⁵.

Ainsi, comme le note A. Grabar, « du temps de Platon, et pendant toute la longue période qui va de Phidias à Plotin, on ne douta pas que l'art imite la Nature matérielle objectivement donnée, soit en mettant l'accent sur les lois d'harmonie qu'y découvrent l'instinct et la science, soit en cherchant à rendre l'apparence des choses telles qu'elles sont perçues par l'œil. On a pu, comme Platon, donner la préférence à la première méthode, ou – comme d'autres – à la seconde. Mais ces préférences qui variaient n'ébranlaient point l'attitude générale de l'Antiquité vis-à-vis de l'art, qui avait pour mission d'imiter les choses et les êtres du monde sensible. » Il ajoute que « cet art ne pouvait plus offrir ses méthodes et ses formules d'expression (ou du moins ses méthodes et formes ne suffisaient plus) à ceux qui, comme Plotin, demandent à l'œuvre d'art, non pas une imitation de la Nature matérielle (imitation immédiate ou idéalisée, peu importe), mais un point de départ pour une expérience métaphysique, un moyen pour créer ce contact ineffable avec le *voûs*, que cette œuvre était censée refléter. »¹⁶

La pensée de Plotin¹⁷ constitue, en effet, le point de départ d'une nouvelle période de la théorie de l'art, celle-ci cherchant à dépasser le simple concept de la *μίμησις*. Ses idées ont grandement influencé les Byzantins. Pour eux, cette idée de la *μίμησις*, rendue possible grâce à différents systèmes perspectifs, n'était plus un objectif en soi dans la production artistique¹⁸. Même s'il n'est pas question d'étudier ici les différentes conceptions que les Byzantins ont développées et débattues tout au long de cette civilisation à propos de l'image, notons que, de façon générale, pour eux

des Universités de France], Paris, 1964, p. 85. Le dialogue se poursuit entre les deux hommes (X,596d-598d) et Platon y expose sa défiance envers l'art, en prenant l'exemple du lit. Il distingue trois degrés de réalité: l'idée du lit (qui renvoie à la divinité), le lit fabriqué par l'ébéniste (autrement dit, le lit sensible) et le lit peint par le peintre. Pour Platon, le lit sensible est déjà *μίμησις* du lit intelligible. Produire une peinture, une imitation du lit sensible, a comme conséquence de s'éloigner encore plus de l'idée de lit. Dans d'autres dialogues, le philosophe s'en prend ouvertement à l'art mimétique (cf. par exemple dans *Sophiste*, 235e-236c; *Parménide*, 165c d; *Théétète*, 208e).

(15) Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσα, ἠδυσμένω λόγῳ [...], J. HARDY (texte établi et traduit par), *Aristote, Poétique* [Collection des Universités de France], Paris, 1969, p. 36. Le Stagirite ne traite pas directement de la peinture. Néanmoins, bien que ses propos aient pour objet la tragédie, cette théorie peut également être appliquée aux arts plastiques (sur ses conceptions, voir, entre autres, S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, 1951; D. BABUT, « Sur la notion d'imitation » ..., *op. cit.*, p. 82-92; R. BEN MRAD, *La mimesis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote* [Commentaires philosophiques], Paris, 2004. Pour un bref aperçu, voir J.-L. CHALUMEAU, *Les théories de l'art...*, *op. cit.*, p. 22-23.

(16) A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale* [La littérature artistique], Paris, 1992, p. 44-45.

(17) Voir, entre autres, É. BRÉHIER, *La philosophie de Plotin* [Bibliothèque d'histoire de la philosophie], Paris, 1968 (fac-similé de la 3^e édition parue en 1928); S. LECLERCQ, *Plotin et l'expression de l'image. Les paradoxes du réel* [De nouvelles possibilités d'existence], Mons, 2005. Pour un bref aperçu, voir J.-L. CHALUMEAU, *Les théories de l'art...*, *op. cit.*, p. 23-24.

(18) Bien entendu, il n'y a pas d'image sans objet, même dans l'art abstrait. L'objet peut être imaginaire mais il conserve un lien avec le réel. Cependant, selon les périodes, les courants artistiques, les sensibilités personnelles, la ressemblance peut devenir l'enjeu majeur de la fabrication et de l'appréciation d'une image ou, au contraire, être réduit à un second rôle. À Byzance, on ne prêtait pas la même attention au réalisme des figures représentées que dans l'Antiquité ou à la Renaissance. Des courants artistiques contemporains ont pris leur distance par rapport à la *μίμησις* telle qu'elle a été conçue dans l'Antiquité et depuis la Renaissance. Magritte, par exemple, dans une série de tableaux dont le plus fameux représente une pipe au-dessous de laquelle est écrit « ceci n'est pas une pipe », essaie d'accentuer l'aspect illusionniste de l'image. Par cette œuvre, et son titre (« La trahison des images »), le peintre rétablit la réalité des choses dans le sens où il s'agit de la représentation d'une pipe et non de l'objet lui-même.

L'identité entre l'image et l'original n'existait ni en fonction de la forme matérielle de l'image (*ἔλλη*), ni en fonction de la nature de l'original (*φύσις*). L'identité n'est que formelle, idéale, relationnelle¹⁹. Dès lors, c'est le nouveau rôle dévolu à l'image qui influença profondément sa conception et sa présentation. En effet, même si la richesse des matériaux employés et le savoir-faire sont valorisés dans l'image byzantine, son appréciation esthétique reste généralement secondaire par rapport à sa signification religieuse.

L'IMAGE CULTUELLE À BYZANCE

Il est vrai alors, pour reprendre une expression de H. Belting, que le Moyen Âge n'était pas encore « l'âge de l'art » mais celui de « l'image et du culte », inséparables des croyances et des pratiques rituelles du christianisme. L'image n'est pas alors un objet défini par ses seules fonctions esthétiques mais, avant tout, par ses fonctions rituelles et dévotionnelles²⁰. Cette constatation permettra de regarder l'image byzantine, dans la mesure du possible, non pas avec nos propres yeux mais avec ceux d'un Byzantin et de ne pas chercher en elle ce que nous sommes habitués à voir dans les images de cultures plus proches de nous. Souvent, il est vrai, le fil conducteur entre notre civilisation et celle de Byzance est coupé, car, au final, non seulement nous ne connaissons que des bribes de la civilisation dans laquelle l'image byzantine est née mais, et surtout, nous avons perdu la sensibilité avec laquelle les contemporains l'appréciaient. Même si, à l'heure actuelle, on ne qualifie plus, comme jadis L. Bertrand, l'église de la Panagia Gorgoépikoos à Athènes de « pigeonnier [qui lui a] toujours paru un petit monstre rabougri et sordide »²¹, la production byzantine dans son ensemble n'en continue pas moins de déconcerter le spectateur et même le connaisseur.

(19) Voir G. B. LADNER, « The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic controversy », *Dumbarton Oaks Papers*, 7 (1953), p. 1-34, notam. p. 16, et M. J. BOUDINET, « La relation iconique à Byzance au IX^e siècle d'après Nicéphore le Patriarche: un destin de l'aristotélisme », *Les études philosophiques* (1978), p. 85-106, notam. p. 98-102. Sur les conceptions esthétiques des Byzantins, voir également P. A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin* [Bibliothèque d'esthétique, 16], Paris, 1959; IDEM, « L'esthétique de l'art byzantin », *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 1 (1960), p. 65-97; G. MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, Londres, 1963; D. PALLAS, « Αἰ αἰσθητικὰ ἰδέαι τῶν Βυζαντινῶν πρὸ τῆς Ἀλωσεως (1453) », *Ἐπιτηρίς ἐρευνητικῆς βυζαντινῶν σπουδῶν*, 34 (1965), p. 135-131; E. SENDLER, *L'icône image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique* [Collection Christus, 54], Paris, 1981, notam. P. 85-172; L. OUSPENSKY, *La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe* [Recueil d'études orthodoxes, 2], Paris, 1982; A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale* [La littérature artistique], Paris, 1992; L. JAMES, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, 1996; U. ECO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, 1997 (ce dernier ouvrage, même s'il aborde les théories esthétiques élaborées par la culture du Moyen Âge occidental, est également très utile). Sur la mentalité médiévale dans son ensemble, voir A. J. GOURVITCH, *Les catégories de la culture médiévale* [Bibliothèque des histoires], Paris, 1983; H. MARTIN, *Mentalités médiévales. XI^e-XV^e siècle* [Nouvelle Clio], Paris, 1998 et 2001.

(20) Voir dans H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge* [Imago mundi], Paris, 1998; IDEM, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* [Histoire], Paris, 1998 (cité par J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 218 et 273). Les propos de H. Belting, contrairement à ce que l'on aurait pu croire, ne concernent pas seulement l'image chrétienne mais englobent aussi l'image profane. Celle-ci délaisse sciemment le naturalisme antique pour le schématisme médiéval, qui correspond d'ailleurs mieux à certaines fonctions de ce type d'image (cf. S. LAZARIS, « Contribution à l'étude de l'hippiatrie grecque et de sa transmission à l'Occident (XIII^e-XV^e siècles) », dans M.-Cl. AMOURETTI, Fr. SIGAUT (s.d. de), *Traditions agronomiques européennes. Elaboration et transmission depuis l'Antiquité. Actes du 120^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques. Section Histoire des sciences* (Aix-en-Provence, 23-25 octobre 1995), Paris, 1998, p. 143-169; IDEM, « L'illustration des traités hippiatriques byzantins: le *De curandis equorum morbis* d'Hiéroclès et l'*Épitomé* », *Medicina nei secoli. Rivista di storia della medicina*, 11, 3 (1999), p. 521-546); IDEM, « Scientific Illustration », dans *Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology*, Michigan, sous presse).

(21) L. BERTRAND, *La Grèce du soleil et des paysages*, Paris, s.d., p. 86.

Devant l'image byzantine, nos émotions sont comparables à celles des humanistes, dont la culture nous influence encore. D'eux nous avons appris à voir l'art à travers l'Antiquité classique et son anthropocentrisme²². Dans l'image byzantine, nous recherchons tacitement ce que l'on cherchait autrefois ouvertement, c'est-à-dire, sinon les formes, du moins l'anatomie des figures de Phidias, de Praxitèle ou de Michel-Ange. L'image byzantine déçoit alors, parce qu'elle représente des formes qui ne paraissent pas naturelles, mais dématérialisées et soumises à une mise en espace étrange.

Cette différence s'explique par le fait que l'image chrétienne byzantine ne s'intéresse pas à la forme mais au contenu, non pas au *comment* mais à *ce* qui paraît à travers elle. N'offrant pas au spectateur ce miroir fidèle de la nature évoqué par Plin, elle parvient à ses fins grâce à une organisation interne et à un style spécifiques. Elle forme ainsi une parenthèse, un autre terrain d'exploration, entre l'art de l'Antiquité et celui de la Renaissance, parenthèse qui s'est d'ailleurs ouverte avec l'art contemporain²³. Contrairement aux images perspectives de l'Antiquité et de la Renaissance²⁴, qui appellent le spectateur à pénétrer dans l'espace illusionniste de la figuration comme à travers une fenêtre (fig. 1-2), l'organisation interne des différentes composantes de l'image byzantine et le style qui les caractérise créent le phénomène inverse²⁵. Le peintre byzantin n'a jamais recherché cette uniformisation spatiale où chaque chose est soumise au tracé du système, ni cette perspective qui nous trompe en montrant que les objets qui composent une œuvre bidimensionnelle ont un volume et qu'ils vivent dans l'espace où nous nous mouvons. Pour lui, la profondeur n'était pas un terrain d'expérience ni une valeur à exploiter. Son but ne consistait pas à *capter* le spectateur en *aspirant* vers l'intérieur du tableau mais, tout au contraire, à le garder *éveillé*²⁶.

Dans chaque image, la hiérarchie entre les personnages est rendue sensible grâce à leurs différentes dimensions et grâce à l'angle de vue selon lequel ils sont représentés. Il s'agit donc avant tout d'une « perspective d'importance » fondée sur l'échelle et le point de vue²⁷. Par ce principe de

(22) P. A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin* [Bibliothèque d'esthétique, 16], Paris, 1959, p. 27-28.

(23) Toutefois, attirons l'attention sur une démarche, diamétralement opposée, de plusieurs courants artistiques contemporains, telle celle des éditeurs des jeux virtuels qui produisent des images de plus en plus illusionnistes. La mise en place « d'images interactives va même encore plus loin puisqu'elle permet d'immerger totalement le spectateur dans un univers virtuel, avec une vision en relief à 360°. Casque et gants permettent d'évoluer et de saisir des objets totalement imaginaires. », M. JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image* [Image 128], Paris, 1994, p. 19.

(24) Si je ne me rapporte qu'à ces deux périodes, c'est parce que chacune d'elles correspond, *grosso modo*, aux deux extrémités de la civilisation byzantine.

(25) Cependant, la qualifier uniquement de « perspective renversée » me paraît réducteur car, à y regarder de plus près, l'image byzantine ne se contente pas toujours de représenter tous les éléments à l'intérieur d'une composition avec la même perspective. Ainsi, au f. 63^v de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès conservée dans le *Vaticanus gr. 699* (sur ce manuscrit et son illustration, voir C. STORSAIOLO, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste. Codice Vaticano greco 699* [Codices e Vaticanis selecti ..., Series maior, 10], Milan, 1908), les chanteurs de chaque chœur sont représentés en perspective rayonnante (les objets figurés se déploient dans tous les sens en partant d'un point central), tandis que les autres éléments de la scène le sont en perspective renversée (les objets représentés s'élargissent ou augmentent en fonction de leur éloignement du spectateur). Sur la perspective renversée, voir A. J. GOUREVITCH, *Les catégories de la culture...*, op. cit., p. 90-95; P. FLORENSKY, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, ch. VII. *Reverse Perspective*, Londres, 2002, p. 197-272.

(26) Bien entendu, le spectateur peut également rester *éveillé* devant une image perspective, surtout si, sous couleur de réalisme, le peintre fait usage d'un langage codé pour mettre en avant des éléments symboliques. Le connaisseur ne se laissera pas submerger par le premier regard mais essaiera de fouiller l'image afin de recomposer le langage du peintre. Par contre, le spectateur naïf ne peut, par manque de connaissances, qu'en rester au premier regard et se laisser *hypnotiser* par cette image qui devient alors une sorte de fenêtre à travers laquelle il ne fait que regarder une partie de l'espace.

(27) Sur ce type de perspective, voir K. ONASCH, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig, [1968], p. 59-74. Outre cette perspective, K. Onasch en distingue également une autre, qu'il désigne comme « perspective épique ». Elle se rencontre principalement dans les images représentant des fêtes liturgiques et composées de plusieurs personnages regroupés.

représentation, le personnage principal, à la stricte frontalité et aux proportions surdimensionnées, semble sortir de l'image vers le spectateur (fig. 5). Les lignes de force sont ainsi inversées et, au lieu d'*aspirer* l'observateur, la représentation le *repousse*. De même, la construction de l'œuvre par superposition de plans empilés les uns sur les autres – depuis le plus reculé (la feuille d'or) jusqu'au plus proche du spectateur – renforce la nature épiphanique de l'image (fig. 6). Les éléments qui la composent semblent alors surgir hors de leur support pour se révéler, de la même manière que Dieu l'avait fait à l'homme, au spectateur qu'elle interpelle. Elle l'incite à une intériorisation pour trouver le Dieu dont parlait déjà saint Paul aux Athéniens dans son discours devant l'Aréopage²⁸. Ainsi, le spectateur pouvait-il croire, comme le demandait Plotin, que l'on s'adressait à son « œil intérieur » et non aux « yeux du corps ». On lui offrait des images de l'invisible qui, tout en s'adressant à ses sens et à sa raison, lui donnaient l'impression de les transcender.

Pour faire ressortir dans la représentation de l'homme la profondeur de sa vie intérieure, l'image chrétienne n'avait pas besoin non plus de recourir au naturalisme antique. Même si, au départ, on a conservé une partie de l'héritage gréco-romain, à savoir l'organisation ou encore les proportions harmonieuses du corps, l'esthétique illusionniste antique fut rejetée très tôt. La pureté des silhouettes, leur immobilité (ou, à défaut, leurs mouvements lents) et leur développement sur une surface idéalisée sont quelques-unes des constantes de l'image byzantine. Ce qui prédomine dorénavant, ce n'est plus la représentation objective, *photographique*, de la réalité, ni le tracé du dessin selon la perspective uniforme des objets dans l'espace, mais l'impression subjective du peintre et le sens de l'action qui anime les personnes et les autres éléments de l'image. On se soucie alors plus de la valeur expressive de la forme que de la perfection des proportions. L'attention est désormais centrée sur les traits caractéristiques du visage et sur son expressivité, sur le regard, les lèvres, les rides de ces faces d'ascètes, dont le corps dématérialisé et rigide reste suspendu dans l'espace, comme s'il n'était pas de notre monde (fig. 7)²⁹. L'image ainsi conçue rappelle au simple fidèle qu'il s'agit ici, comme pour les reliques, d'hommes qui ont vécu sur terre mais qui sont à présent dans les cieux³⁰. On idéalise la beauté afin qu'elle mène vers un monde spirituel, appelé

(28) *Actes des Apôtres*, XVII,24-29: « Le Dieu qui a fait le monde et tout ce qui s'y trouve, lui, le Seigneur du ciel et de la terre, n'habite pas dans des temples faits de main d'homme. Il n'est pas non plus servi par des mains humaines, comme s'il avait besoin de quoi que ce soit, lui qui donne à tous vie, souffle et toutes choses. Si d'un principe unique il a fait tout le genre humain pour qu'il habite sur toute la face de la terre, s'il a fixé des temps déterminés et les limites de l'habitat des hommes, c'était afin qu'ils cherchent la divinité pour l'atteindre, si possible, comme à tâtons et la trouver; aussi bien n'est-elle pas loin de chacun de nous. C'est en elle en effet que nous avons la vie, le mouvement et l'être. Ainsi d'ailleurs l'ont dit certains des vôtres: "Car nous sommes aussi de sa race". Que si nous sommes de la race de Dieu, nous ne devons pas penser que la divinité soit semblable à de l'or, de l'argent ou de la pierre, travaillés par l'art et le génie de l'homme. » (*La Bible de Jérusalem*, Paris, 1975, p. 1924).

(29) Même si l'on a réussi à imprimer sur certaines œuvres de la Renaissance quelques-unes de ces caractéristiques (voir par exemple la sainte Madeleine de Donatello aujourd'hui au *Musco dell'Opera del Duomo* de Florence) le sentiment général qui se dégage est moins fort à cause, justement, de l'utilisation de la perspective artificielle dans la peinture (ou, plus encore, comme c'est le cas dans l'exemple cité, d'un volume très proche du naturel grâce à la sculpture) qui *réinjecte* de la vie.

(30) À ce titre, il n'y avait pas de différence profonde entre les usages de l'image chrétienne et de la relique: dans un cas, on avait recours à l'image du saint éternellement vivant, dans l'autre au vestige corporel d'un saint. Dans les deux cas, l'objet sacré liait de manière active le passé et le présent puisqu'il contenait les restes d'un mort ou en rappelait l'effigie. Même si l'image chrétienne n'était pas, comme les reliques, le vestige d'un corps humain créée par Dieu, elle a toujours voulu tenir la gageure que, même l'image faite de main d'homme pouvait renoncer à respecter le réel et préférer attirer le regard sur le vrai. Et, quand cela devenait impossible, le concept d'*ἀχειροποίητος* venait palier son infériorité par rapport aux reliques (sur ces deux éléments par excellence du culte chrétien, voir, entre autres, A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II. *Iconographie*, Londres, 1972, notam., p. 343-357. On peut également consulter, M. KAPLAN, *La chrétienté byzantine, du début du VII^e siècle au milieu du XI^e siècle. Images et reliques, moines et moniales* [Regards sur l'histoire], Paris, 1997.

« noétique » par les Byzantins, pour le distinguer du monde physique³¹. La forme n'est naturelle que de deuxième main : c'est un schéma auquel est réinjectée une vie nouvelle, car il ne s'agit pas de la sauvegarde d'une forme terrestre, mais d'un archétype, qui justifie seul le culte de l'image. Comme la relique, qui contient un corps qui a vécu mais qui est désormais mort, l'image doit représenter un corps inanimé, en lui donnant, pour reprendre une expression de Michel Psellos, une « forme vivante » (*ἔμψυχον εἶδος*). Elle est donc débarrassée de quasiment toutes les caractéristiques de vie, dont la principale n'est autre que le mouvement.

Michel Psellos, au XI^e siècle, dans un de ses sermons (*Oratio in Crucifixionem*), décrit une icône de la Crucifixion³² qui, selon ses dires, ne se limite pas à la simple imitation³³ comme c'est le cas dans des images « sans art ». Dans celles-ci « tout est imitation de l'original et elles ne sont que des images d'images »³⁴. Il affirme que représenter le Christ « animé » et « inanimé » (*ἔμψυχος* et *ἄψυχος*), donc à la fois vivant et mort, était une tâche pratiquement impossible. Il concède que le problème se complique dans la mesure où la partie morte est justement le corps, seul visible dans l'image. Le peintre – ou plutôt la main du peintre – résout la difficulté en représentant le Christ vivant tout en étant mort et mort tout en étant vivant³⁵. Il revient de nouveau sur cet exploit en précisant « que le mort y est montré vivant alors qu'il paraissait vraiment sans vie » (*οὕτω καὶ τὸν νεκρὸν ἔμψυχον καὶ τὸ δοκοῦν οὕτως ἄψυχον ἀκριβῶς*, § 63, 1416-1417). Autrement dit, il l'a représenté vivant, dans son dernier soupir et en lui laissant la beauté, cette « forme vivante » (*ἔμψυχον εἶδος*), qui convient à une « peinture vivante » (*ἔμψυχος γραφή*)³⁶. Dieu a dû guider sa main afin que s'accomplisse le miracle de la représentation du Christ en outrepassant les règles de l'art (*παρὰ τὴν τέχνην*) de la même manière que sa vie avait été un dépassement de la nature (*παρὰ τὴν φύσιν*) et sa mort un dépassement de la souffrance (*παρὰ τὴν ὀδύνην*)³⁷. Pour Michel Psellos, l'image chrétienne, n'imitant pas des schémas

(31) Pour un aperçu, voir K.-H. UTHMANN, « Intellect », *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York - Oxford, 1991, t. 2, p. 1001.

(32) Ainsi que le note l'éditeur de ce texte, il est impossible de savoir s'il s'agit « d'une œuvre de cabinet – ou s'il aurait été effectivement prononcé ; mais la longueur inhabituelle du texte milite plutôt en faveur de la première éventualité [...] » (P. GAUTIER, « Un discours inédit de M. Psellos sur la crucifixion », *Revue des études byzantines*, 49 (1991), p. 10).

(33) *Eckphrasis* dont il est question ici se trouve à la fin du sermon (§57-64). P. GAUTIER, *ibidem*, p. 5-66, a édité le sermon dans son ensemble et donne une traduction résumée de cette *ekphrasis*. H. BELTING, *Image et culte ...*, op. cit., p. 709-711, propose également une traduction de certains passages. Les traductions ont été empruntées aux aperçus donnés par P. Gautier avec, parfois, des modifications.

(34) Assurément on peut voir les éléments de cette représentation sur des images sans valeur artistique, comme, par exemple, le fait d'être debout, d'être courbé, d'être déjeté, de sembler vivre à cause du sang, ou encore d'être mort à cause de la pâleur du corps, mais ce sont là, dira-t-on, que des imitations d'originaux et des images d'images (*Τὰ γὰρ τοῦ τῆς τοιαύτης γραφῆς σχήματα κἀν ταῖς ἀτέχνους τῶν εἰκόνων ἴδοι τις ἄν, τὸ οὕτως ὀρθοῦσθαι ἢ κεκλᾶσθαι, τὸ συγκεκάμφθαι, τὸ δοκεῖν αἵματι ζῆν ἢ αὐθις τεθνᾶναι τῷ ὠχριακῆναι, ἀλλ' εἰσὶν ἅπαντα τύπων, ὡς ἂν τις εἶποι, μιμημάτων καὶ εἰκασμάτων εἰκασματα*, §63,1417-1421).

(35) La douleur a fait mourir le Seigneur, mais la force qui meut la main du peintre a donné vie à l'être qui a expiré. Ainsi, il l'a représenté vivant tout en étant mort, et mort tout en étant vivant (*Καὶ τὸ μὲν πάθος αὐτίκα τοῦτο ποιεῖ τεθνήξεσθαι, ἢ δὲ τὴν τοῦ ζωγράφου κινήσασα χεῖρα πρὸς τοῦτο δύναμις αὐτὸ μᾶλλον ψυχοῖ τὸ ἐκπεπνευκός. Οὕτως αὐτὸν ἐν μὲν νεκρὸς ζῶντα, ἐν δὲ ζῶσι νεκρὸν ἀπειργάσαστο*, § 61,1367-1369).

(36) Cette image « est vivante parce que, d'une part, elle imite [la vie] selon l'art, d'autre part, parce que, au lieu de simplement l'imiter, elle reproduit dans l'esprit et sous l'influence de la grâce (*charis*) » (traduction libre de H. Belting op.cit., p. 711 pour le texte suivant : *Ἐστὶ μὲν ἢ ἔμψυχος αὕτη γραφή ἐκ τῶν οἷς σύγκεται συνιεθειμένων ὡς ἀριστα, τὸ δ' ὅλον ἔμψυχον εἶδος καὶ ὑπερ τοῦτο δοκεῖ, ὡς εἶναι τῇ εἰκόνι διχῶσθαι τὸ ζῆν, τῷ τε κατὰ τέχνην ἐξωμοιωθῆναι καὶ τῷ κατὰ χάριν ἐτέρῳ μὴ εὐκῆναι*, § 63,1426-1429).

(37) De même qu'à l'époque, le Christ vivait en dépassant les lois de la nature et était mort en dépassant ses souffrances, il peut aujourd'hui être représenté en dépassant la grâce dont l'art a été doté (*Ἀλλ' ἐκεῖ τὸ μὲν ζῆν παρὰ τὴν φύσιν, τὸ δὲ θανεῖν παρὰ τὴν ὀδύνην ἐνταῦθα δὲ καὶ τοῦτο κάκεινο παρὰ τὴν χάριν ἢς ἡ τέχνη τετέλεκε*, § 61,1376-1378).

préétablis, transcende les limites de l'art mimétique pour aller au-delà³⁸. Le peintre byzantin, guidé par la grâce divine, ne se contente alors plus des « quais de Ratisbonne »³⁹. Devant une telle image, devant tous ces personnages figés qui ont renoncé à la chair, l'expression du mouvement, telle qu'on la connaît dans l'art de l'Antiquité ou encore dans celui de la Renaissance, avec leurs attitudes suggestives et leurs gestes saisis à l'instant de leur plus grande éloquence (fig. 3-4), n'a aucune place.

LE MOUVEMENT DU SPECTATEUR DEVANT L'IMAGE BYZANTINE

Si l'image byzantine est habitée par des personnages akinétiques, ce n'est pas pour autant qu'elle est dépourvue de mouvement, bien au contraire: devant l'image byzantine, telle qu'on vient de la décrire, un autre type de mouvement se dessine. Pour mieux le comprendre, il faut revenir à la tradition platonicienne. Non pas au Platon de la *République* mais au *Sophiste* (266c). Platon y explique qu'« avec l'art de construire nous créons une maison réelle et qu'avec l'art de la peinture nous créons une maison différente, une sorte de songe présenté par la main de l'homme aux yeux éveillés »⁴⁰. Le philosophe fait non seulement la différence entre créations réelles et créations factices mais, de plus, il attire l'attention sur le fait que ces dernières sont des illusions tellement réussies qu'elles nous hypnotisent: seuls les hommes éveillés peuvent se rendre compte qu'il s'agit d'artifices.

Les systèmes perspectifs de l'Antiquité et de la Renaissance visaient, entre autres, l'illusion parfaite et l'immersion du spectateur dans l'image. Cela est particulièrement vrai à la Renaissance, avec un art posant le principe de l'unicité du point de vue. La perspective artificielle privilégie le premier coup d'œil et, du fait de la coexistence simultanée de tous les détails, fait du tableau une fiction contemporaine, en tous ses lieux et instants. La perspective artificielle souffre alors de son exigence fondamentale. Dans la réalité, on ne regarde pas les objets d'un point de vue fixe⁴¹. Pour admirer une image, on se déplace constamment et on l'observe à des distances différentes. Même sans qu'on se déplace, les yeux ne restent jamais fixes; ils errent et scrutent tous les composants de l'image. Le peintre byzantin, quant à lui, n'optait pas pour un système qui subordonne les corps, tant celui du spectateur que ceux des personnages représentés, à un espace préétabli et régulièrement mesuré. Resté attentif aux proportions variées de sa perception, il considère l'espace non pas comme un tout mais comme un monde relatif, temporel, soumis aux corps qui l'habitent et animé par ceux qui le parcourent. Tandis donc que les images perspectives de l'Antiquité et de la Renaissance attirent et absorbent le regard et l'esprit du spectateur, l'image byzantine le tient à distance, le tient éveillé.

(38) Bien que Michel Psellos décrive une icône de la Crucifixion, ses propos sur la façon dont le peintre a réussi à représenter le Christ sur la Croix peuvent se rapporter à d'autres images chrétiennes qui ont réussi à passer outre la contradiction suivante: représenter l'intelligible alors qu'on ne cesse de répéter à Byzance qu'il échappe à nos sens.

(39) C'est V. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Paris, 1974, p. 149, qui parlait des gens qui, voulant se rendre à Berlin, descendaient finalement à Ratisbonne en pensant être parvenus à bon port alors qu'ils n'avaient accompli qu'une partie du chemin.

(40) *Τί δὲ τὴν ἡμετέραν τέχνην; ἄρ' οὐκ αὐτὴν μὲν οἰκίαν οἰκοδομικῇ φησοίμεν ποιεῖν, γραφικῇ δὲ τιν' ἑτέραν, οἷον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐγγρηγορόν ἀπειργασμένην*, A. DÛS (texte établi et traduit par), *Platon, Œuvres complètes*, t. VIII, 3. *Le Sophiste* [Collection des Universités de France], Paris, 1963, p. 388.

(41) Conscients de ceci, certains peintres de la Renaissance n'ont pas obéi à la lettre aux préceptes de la perspective artificielle (voir par exemple dans J. BLOEDÉ, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur la Bataille de San Romano* [Espaces de l'art], Paris, 1996).

Face à la frontalité de l'image byzantine, le spectateur doit faire preuve d'une attitude active. À cela s'ajoute l'aspect antinaturel des éléments qui incite l'œil à les scruter. Quand, par exemple, les deux, voire les trois côtés d'un édifice sont représentés de face⁴², cela oblige l'œil à faire un arrêt devant l'image pour l'analyser et la comprendre, car elle ne correspond pas à l'expérience quotidienne. Du coup, grâce à cet arrêt, le spectateur apprend à ne pas rester passif devant l'image mais à la regarder attentivement, à en scruter chaque détail, à mettre en mouvement à la fois son regard et son esprit⁴³.

En même temps, la mise en place des programmes iconographiques dans les églises byzantines est pensée de telle sorte que le spectateur (en l'occurrence le fidèle) doit parcourir les images les unes après les autres pour suivre l'histoire sainte représentée⁴⁴. L'iconographie dans l'église « doit être comprise comme un système en relation avec un autre système (la liturgie) »⁴⁵. Au centre se trouve le spectateur-fidèle, car, si on a réuni, au sein de l'église, ces deux systèmes, c'est dans le but d'agir plus efficacement sur lui et de faire en sorte que le message transmis soit plus facilement compris et mémorisé⁴⁶. On écoute le célébrant lors de la liturgie afin de s'édifier par la parole mais on regarde aussi les images afin de comprendre par la vue. Comme le notait au XIV^e siècle Nicolas Cabasilas dans son *Explication de la divine liturgie*, « une représentation visuelle peut produire en nous une impression plus profonde » (I,14)⁴⁷.

Parcourir l'église et s'arrêter devant les saintes icônes devait être un acte assez commun chez le fidèle byzantin. Non seulement les programmes iconographiques l'incitaient à le faire, mais le clergé, lors des différents rites, en donnait l'exemple⁴⁸. Dans un texte byzantin du IX^e siècle il est dit

(42) Voir un exemple au f. 86^v du *Psautier Chludov* (Moscou, *Gosudarstvennyj istoricheskij Musej, suppl. Sobr. Khludova* 129d, IX^e s.) avec la représentation de la sainte Sion (reproduction dans A. CUTLER, J. M. SPIESER, *Byzance médiévale 700-1204* [Univers des formes], Paris, 1996, fig. 36) ou encore au f. 52^r du *Paris, Bibliothèque nationale de France, grec. 74*, où l'on voit une assemblée de sacrificateurs et de scribes chez Caïphe, qui se tient devant un édifice (reproduction dans [BIBLIOTHÈQUE NATIONALE], *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, t. 1, pl. 42).

(43) Contrairement à certaines images perspectives qui peuvent être véritablement regardées et décryptées par un œil expert (cf. *supra*, quelques considérations), l'image byzantine incite tout type de spectateur à la regarder autrement qu'une simple *μίμησις* de la nature.

(44) Il ne s'agit cependant pas d'une caractéristique propre à la civilisation byzantine. On la retrouve, par exemple, en Occident aux époques médiévale et baroque.

(45) J. M. SPIESER, « Liturgie et programmes iconographiques », *Travaux et mémoires*, 11 (1991), p. 576.

(46) L'image chrétienne ne se contente pas de représenter les mystères chrétiens, elle a aussi, et surtout, une mission de « présentification » comme le note à juste titre J. Cl. SCHMITT (*Le corps des images...*, *op. cit.*, p. 287). Ce qu'elle évoque, ce qu'elle rend présent, c'est un imaginaire tout à la fois historique et céleste. Un imaginaire historique, puisqu'elle met en image la vie des Saints et du Christ afin d'en conserver la mémoire et servir, au besoin, à l'enseignement de l'histoire sainte; un imaginaire céleste, puisque les personnes qu'elle représente sont invisibles, bien que considérées comme éternellement vivantes. Dans un tout autre contexte, l'image de l'empereur a également ce même pouvoir. Au VI^e siècle, l'historien Jean Malalas rapporte qu'on avait coutume de porter en procession l'image de Constantin, et que l'empereur régnant la vénait comme une relique. Comme l'a démontré A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient* [Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 75], Strasbourg, 1936, le culte des images religieuses provient directement du culte impérial. Rappelons aussi le panégyrique d'Anastase I^{er} (491-518) par Procope de Gaza (vers 465-529), dans lequel il s'exclamait que la cité accueille en la statue de l'empereur la personne même de son bienfaiteur (*Ἡ δὲ ἡμετέρα πόλις, διὰ τῆς εἰκόνας αὐτὸν ἀπολαβοῦσα τὸν εὐεργέτην*, cf. A. CHAUVOT (textes traduits et commentés par), *Procope de Gaza, Priscien de Césarée, Panégyriques de l'empereur Anastase I^{er}*, Bonn, 1986, p. 4).

(47) « Ὡς ἂν τῆς φαντασίας διὰ τὸν ὀφθαλμὸν ἐναργέστερον ἡμῶν τυπομένης », R. BORNET, J. GOULLARD, P. PÉRICHON (ed.), *Nicolas Cabasilas, Explication de la divine liturgie* [Sources chrétiennes, Abis], Paris, 1967, p. 68 (cité par J. M. SPIESER, *Liturgie et programmes...*, *op. cit.*, p. 577).

(48) Sur ce point, voir, par exemple, J. DARROUZES, « Sainte Sophie de Thessalonique d'après un rituel », *Revue des études byzantines*, 34 (1976), p. 45-78, qui a publié quelques opuscules de Symeon de Thessalonique dans lesquels est décrit, de façon très précise, le parcours fait par le célébrant lors de l'encensement à l'orthos (matines), avec les différents points d'arrêt, à l'intérieur de l'église de Sainte Sophie de Thessalonique.

que les maris et leurs épouses amenaient leurs enfants et leur expliquaient les histoires peintes sur les murs des églises « pour édifier leur esprit et leur cœur et les conduire à Dieu »⁴⁹. Le spectateur devient alors acteur, non seulement devant chaque image mais aussi d'une image à l'autre⁵⁰. Il est littéralement entraîné.

Au lieu d'être *absorbé*, il est invité à parcourir chaque détail avec son regard et dans son esprit. Il n'y a plus d'espace derrière la surface du tableau, mais seulement devant : l'espace naturel de l'église où se tient le spectateur. Grâce, d'un côté, à cette mise en scène et, de l'autre, à cette frontalité, il est invité à participer, à dynamiser sa perception, à stimuler sa mobilité physique et à se libérer d'une réception passive. Ainsi naît un autre mouvement, celui du spectateur⁵¹.

Je me suis efforcé, tout au long de cette contribution, de mettre en avant le caractère particulier de l'image chrétienne byzantine. Elle ne partage pas les valeurs de l'art qui l'a précédé (ni de celui qui l'a suivi). La beauté de l'œuvre d'art ne dépend ni de l'harmonie des proportions (*συμμετρία*) ni de celle des couleurs (*εὔχρῳα*), mais de l'idée exprimée. Le désintérêt évident de l'image byzantine pour le mouvement à l'antique témoigne de son âpre combat contre les simulacres de la *morphè*. Le prototype est ailleurs.

D'ailleurs, aucune norme de la représentation du mouvement n'avait vu le jour à Byzance⁵². Alors qu'on a essayé, à plusieurs reprises, d'imposer tel ou tel type iconographique⁵³, on ne s'est

(49) Cité par A. GUILLOU, *La civilisation byzantine [Les grandes civilisations]*, Paris, 1974, p. 360.

(50) La construction de l'image est telle que les personnages qui y sont représentés conduisent le regard du spectateur d'un élément à l'autre, à l'intérieur de la scène, mais aussi d'une image à l'autre. Ainsi, comme le mentionne R. NELSON, « the prophets on the vertical walls of the drum [of the early twelfth century church at Daphni] exhibit scrolls to be read by us below. At the same time, the prophets also direct our eyes upward to the Pantocrator, whom they prophesy. » (R.S. NELSON, « To say and to see. Ekphrasis and Vision in Byzantium », dans R.S. NELSON (ed. by), *Visibility before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, 2000, p. 157).

(51) Ce que l'on appelle le « mouvement du spectateur » est une expression apparue dans les années 1950, où l'on explore une autre voie qui sera celle des déplacements du sujet percevant par rapport à l'objet perçu, autrement dit, le « mouvement du spectateur » (cf. J. LAGHRA, « Mouvement », dans X. Barral i Altet (s.d. de), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale [Art & Société]*, Rennes, 2003, p. 594). L'image byzantine semble inciter le spectateur à procéder de la même façon. Sur les expériences concernant le mouvement dans l'art, voir, entre autres, Ph. A. MICHAUD, « Le mouvement des images », dans *Le mouvement des images (catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 5 avril 2006 29 janvier 2007)*, Paris, 2006, p. 15-30.

(52) A. KAZHDAN, A. CUTLER, « Motion », *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 2, New York / Oxford, 1991, p. 1419.

(53) La première tentative officielle pour donner une norme à la production des images a eu lieu en 691-692. Le canon 82 du concile *in Trullo* de Constantinople imposa la figuration du Fils de Dieu sous les traits d'un homme, opposée ainsi à l'image symbolique et traditionnelle de l'agneau. Cette dernière image s'est pourtant maintenue, mais associée à l'image anthropomorphe du Christ, à la croix ou à l'image de saint Jean Baptiste. Ainsi que le note J. Cl. SCHMITT, *Le corps des images ...*, op. cit., p. 141, « le style du canon 82 est intéressant : l'usage de l'imperatif montre bien la volonté d'"ordonner", d'imposer une norme iconographique et il poursuit en signalant que ce qui fonde cette argumentation normative est clair : c'est la prise de conscience chrétienne et peut être même antijudaïque que l'Incarnation du Fils de Dieu appelle un dépassement de la Loi, fonde donc une nouvelle norme, qui est contraignante et doit aussi concerner les images. » Il est en effet écrit : « Sur certaines images saintes, est représenté un agneau désigné du doigt par (saint Jean) Prodrôme, qui nous a été transmis comme une figure de la Grâce et qui annonce, selon la Loi, le véritable agneau, le Christ notre Dieu. Ces anciennes figures et ombres (annonciatrices) transmises à l'Église, nous les vénérons comme des symboles et des préfigurations de la vérité, mais nous leur préférons la Grâce et la Vérité elles-mêmes, que nous accueillons comme la réalisation de la Loi. C'est pourquoi, afin que l'on représente à la vue de tous, même en peinture, ce qui est achevé, nous ordonnons qu'à partir de maintenant soient représentées sur les images, au lieu du type ancien de l'agneau, les traits humains du Christ notre Dieu, l'agneau qui ôte le péché du monde. Par là nous comprendrons la profondeur de l'humilité du Dieu Verbe et nous serons amenés à nous souvenir de sa vie dans la chair, de sa Passion, de sa mort salvatrice et du rachat du monde qui en est résulté. » (traduction de G. DAGRON, « L'Église et la chrétienté byzantines entre les invasions et l'iconoclasme (VII^e début VIII^e siècle) ».

jamais soucie de donner aux peintres des instructions précises sur l'organisation interne de la scène (la position des personnages, leurs rapports, leur taille, leurs gestes, ou encore leur mise en échelle). Aucune instruction de ce type n'existait non plus dans les carnets de modèles qui circulaient entre peintres⁵⁴. Les manuels de peinture restaient, aussi bien en Occident qu'à Byzance, peu loquaces sur ce genre de précisions. On procédait alors de façon empirique, d'après ce que le maître d'apprentissage avait transmis, tout en suivant de près les idées religieuses et philosophiques du temps. Grâce à une organisation qui va du plan le plus reculé au plus proche du spectateur et grâce à des formes simples et à des personnages impassibles, immobiles et hiératiques, l'image chrétienne byzantine réussit à adapter l'invisible à la perception humaine. Cette image apparaît au spectateur comme une épiphanie, elle le tient à distance et le force à la regarder *réellement* pour qu'il puisse la contempler.

L'atemporalité des personnages saints représentés sur les images ne fige pas le mouvement; au contraire, elle force l'œil du spectateur à participer activement. De même, la mise en scène dans les programmes iconographiques des églises l'invite à se mouvoir à travers le cycle selon un parcours pré-établi. L'image remplit alors sa mission sans trahir le spectateur, car l'image byzantine est une réflexion qui ne pourrait pas fonctionner sans la participation active du spectateur.

Stavros LAZARIS
UMR 7044 CNRS
Université Marc Bloch – Strasbourg 2

dans J. M. MAYEUR, Ch. et L. PIETRI, A. VAUCHEZ, *et al.* (s.d.), *Histoire du christianisme*, t. 4. *Evêques, moines et empereurs (610-1054)*, Paris, 1993, p. 65). Avant cette tentative officielle d'imposer un type iconographique, d'autres eurent cours par des moyens plus officieux. Ainsi, selon l'*Histoire ecclésiastique* de Théodore le Lecteur (VI^e siècle), sous le patriarche Gennadios I^{er} (458-471), un peintre ayant dessiné une image du Christ sous les traits de Zeus a été puni et sa main se dessécha. Théodore en profite alors pour définir le type iconographique du Christ qui lui paraît le plus convenable (*Ἐπὶ Γενναδίου, ἡ χεὶρ τοῦ ζωγράφου ἐξηράνθη, τοῦ ἐν τάξει Διὸς, τὸν Σωτῆρα γράψαι τολμήσαντος· ὃν δι' εὐχῆς ἴασατο Γενναδιος. Φησὶ δὲ ὁ ἱστορῶν, ὅτι τὸ ἄλλο σχῆμα τοῦ Σωτῆρος, τὸ οὐλον καὶ ὀλιγότριχον, ὑπάρχει τὸ ἀληθέστερον, PG 86, 173A; Ζωγράφος τις, τὴν εἰκόνα τοῦ Δεσπότου Χριστοῦ γράφων, τῷ χεὶρ ἀπέψυκτο. Καὶ ἐλέγχετο ὡς ὑπὸ Ἑλληνός τινος τὸ ἔργον ἐπιταγὴν τῆς εἰκόνας, ἐν τῷ προσήματι τοῦ ὀνόματος τοῦ Σωτῆρος γεγράφηκεν ἐξ ἑκατέρου τὰς τρίχας ἐπὶ κεφαλῆς διαστῶσας, ὡς μὴ τὰς ὄψεις καλύπτεσθαι. Τοιοῦτω γὰρ σχήματι Ἑλλήνων παῖδες τὸν Δία γράφουσι, πρὸς τὸ τοὺς ὀρώντας νομίζειν, τῷ Σωτῆρι τὴν προσκύνησιν ἀπονέμεισθαι, *ibid.*, 221A).*

(54) Sur les instructions aux miniaturistes et les carnets de modèles utilisés, voir S. DER NERSESSIAN, « Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de "modèles" », *Cahiers archéologiques*, 18 (1968), p. 111-120; L. FR. SANDIER, « Notes for the Illuminator: The Case of the Omni Bonum », *Art Bulletin*, LXXI (1989), p. 551-564; J. J. G. ALEXANDER, « Preliminary Marginal Drawings in Medieval Manuscripts », dans X. BARRAI ALFET (éd.), *Actes du colloque international Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age (Université de Rennes 2, 2-6 mai 1983)*, t. III, Paris, 1990, p. 307-321; R. W. SCHEFFER, *Exemplum: Model Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 ca. 1450)*, Amsterdam, 1995; J. LOWDES, « The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through illuminated manuscripts: approaches and conjectures », dans C. HOLMES, J. WARING (ed by), *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond (Colloquium, Cambridge, Newham College, 29 April 2000) [The Medieval Mediterranean. Peoples, Economics and Cultures, 400-1500, 42]*, Leyde, 2002, p. 59-80.



Fig. 1: Jardin cultivé, (Pompéi, Maison de Livie), 1^{er} siècle av. J.-C. (Rome, Musée des Thermes).
Source: R. HANOUNE, J. SCHEID, *Nos ancêtres les Romains* [Découvertes Gallimard], Paris, 1995, p. 96.

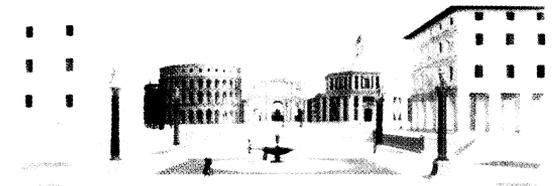


Fig. 2: [Anonyme], Cité idéale, fin du XV^e siècle (Baltimore, Walters Art Gallery).
Source: P. et L. MURRAY, *L'art de la Renaissance [L'univers de l'art]*, Paris, 1995, p. 49.

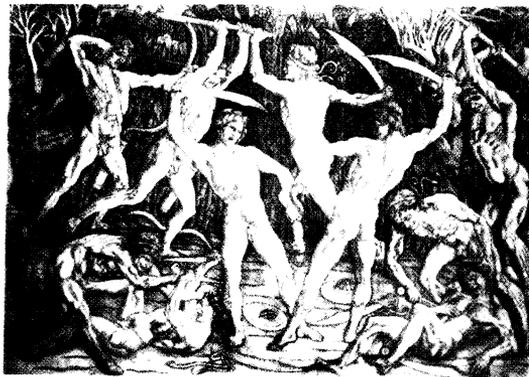


Fig. 3: Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, env. 1475 (Cleveland, Museum of Art, J.-H. WADE FUND).
Source: P. et L. MURRAY, *L'art de la Renaissance [L'univers de l'art]*, Paris, 1995, p. 188.



Fig. 4: *Initiation d'Ariane aux mystères dionysiaques* (Pompéi, Maison de Fabius Rufus), fin du 1^{er} siècle av. J.-C.-début du 1^{er} siècle ap. J.-C. (Naples, MANN, inv. 153651).
Source: A. CIARALLO, E. DE CAROLIS (s. la d. de), *Pompéi. Nature, sciences et techniques* (catalogue d'exposition, Paris, Palais de la découverte, 03/04-22/07/2001), Paris, 2001, fig. 276.



Fig. 5: Pl. II : Les Saints Jean Climaque, Georges et Blaise, XIII^e siècle (Saint Petersburg, Musée russe).
Source: E. SENDRER, *L'icône. Image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique* [Collection Christus, 54], Paris, 1981, p. 144.



Fig. 6: Transfiguration du Christ, icône en mosaïque, tournant du XII^e-XIII^e siècle (Paris, Musée du Louvre).
Source: K. WEITZMANN, G. ALIBEGASVILI, A. VOLSKAJA, et al., *Les icônes*, Paris, 1982, p. 65.



Fig. 7: Emmanuel Tzanès, Saint Onophre, a. 1662 (Athènes, Musée Benaki).
Source: A. DRANDAKI, *Images de la spiritualité grecque. Icônes de la collection Rena Andreadis*, Genève, 2004, p. 69.