Voir l'invisible. Le problème de l'*eikon* de la philosophie grecque à la théologie chrétienne

Daniele Guastini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/703>

DOI : 10.4000/imagesrevues.703

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Daniele Guastini, « Voir l'invisible. Le problème de l'*eikon* de la philosophie grecque à la théologie chrétienne », *Images Re-vues* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2011, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/703> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.703>

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

**VOIR L'INVISIBLE.
LE PROBLEME DE L'EIKON
DE LA PHILOSOPHIE GRECQUE A LA THEOLOGIE CHRETIENNE**

Daniele Guastini

L'essai étudie les transformations subies par le concept d'*eikon*, d'image, dans le passage de la culture grecque païenne à la culture chrétienne. On prendra en considération, notamment, la valeur et le signifié que cette notion a acquis dans le cadre conceptuel de la philosophie grecque, de Socrate à Platon, d'Aristote à Plotin, en les confrontant à l'usage qu'une telle notion a eu dans la doctrine et la théologie chrétienne des premiers siècles, en particulier avec saint Paul et ses *Lettres apostoliques*. Les échos et les conséquences pratiques que de telles différences théoriques ont eu sur la formation de la tradition iconographique du monde grecque et chrétien sont particulièrement envisagés depuis les modalités de figuration du divin : l'une – grecque – fondamentalement reductible à l'idée de *mimesis*, l'autre – chrétienne primitive – fondamentalement reductible à l'idée de *typos*.

Le mot grec *eikon* (image) a traversé les siècles et est passé de la culture païenne à la culture chrétienne, apparemment sans changements. Nous le retrouvons aussi bien dans la pensée et la réflexion grecques sur le problème de la *techné*, en particulier celui de la production poétique (*poiesis*), que dans la théologie et la pensée chrétiennes des premiers siècles sur le problème de la représentation du sacré, notamment de la représentation du visage et du corps de Christ.

1. L'*eikon* païenne

Platon, Aristote et Plotin l'utilisent indifféremment pour désigner, et les produits de l'activité de la nature – qui pour les Grecs procède par imitation de ces archétypes dont les étants naturels sont considérés comme des images –, et le produit effectif de l'activité humaine de figuration des choses, visibles ou non, sensibles ou intelligibles, par la peinture, la sculpture ou l'écriture, distinguant ainsi ce processus de la question du *phantasma*¹.

¹ Le *phantasma* est la représentation mentale produite par la *phantasia* (l'imagination), question tout à fait étrangère, pour les Grecs, aux thèmes de l'activité naturelle et de l'art poétique. À cet égard, il faut préciser que le terme *eikon* désignait pour les Grecs ce que nous entendons par « image », lorsque l'on parle d'une chose qui est faite à l'image d'une autre, également invisible (voir par exemple, la célèbre définition platonicienne du *kosmos* comme le « dieu sensible fait à l'image de l'intelligible » : *Tim.*, 92c), ou lorsque l'on parle, plus spécifiquement, de peintures, de statues, voire de figures littéraires ; il s'agit cependant de choses « existantes » pour ainsi dire. Le terme *phantasma* désignait quant à lui ce que nous entendons quand nous parlons de l'acte d'imaginer quelque chose, c'est-à-dire de la « représentation ». Un terme que les langues modernes confondent d'ailleurs souvent avec le terme « image » proprement dit, et que les Grecs, au contraire, distinguaient bien de la question de l'*eikon*. Et tout cela ne dépendait pas de l'ingénuité ou du manque de subtilité théorique et catégorielle, mais simplement du fait que les Grecs étaient étrangers au paradigme subjectiviste de la pensée et croyaient que l'art est imitation, *mimesis* (notamment imitation de la nature et de sa manière de procéder : voir par exemple, Aristote, *Phys.* II, 119a 15-7) et non expression du *poietes*.

Le signifié du terme *eikon* pour le Grecs païens se rapporte donc à la question de la *poiesis* dans le double sens du terme grec : comme production par la nature et comme production par l'art, par la *techné*, qui en est l'imitation. C'est ce deuxième sens que saint Paul utilisera, apparemment de la même façon, pour indiquer la modalité, et implicitement la possibilité, de figurer Dieu au moyen du Christ et de son image, qui est « image du Dieu invisible »².

Cependant, l'analogie entre l'*eikon* païenne et chrétienne s'arrête là, car le sens, la « direction » pourrait-on dire, que païens et chrétiens ont donné au mot a été très différente, voire opposée. En effet, lorsque les Grecs païens, en particulier les philosophes, ont parlé des *eikones*, en les rapportant à la *poiesis* humaine, ils l'ont fait à partir d'une vision tout à fait métaphysique, qu'il conviendra d'expliquer, et parlaient précisément de ce qui était l'un des deux moyens (l'autre étant le *logos*, le discours rationnel) de saisir l'essence, c'est-à-dire la *cause première*, le *principe*, la *forme* des choses qui sont, la *forme* des étants (*ta onta*) ou, plus généralement, des phénomènes visibles et présents. L'*eikon* était, en somme, une manière de connaître l'intelligible, invisible et néanmoins premier par ordre d'importance, des choses sensibles et visibles répétées par l'image. Plus spécifiquement, l'*eikon* était considérée comme une manière de contempler (*theorein*) la chose sensible en recomposant en figure ses traits les plus beaux, la perfection de son genre, du genre auquel elle appartient, et d'en rendre alors tout à fait évidente une forme qui serait autrement, dans l'expérience directe et ordinaire des choses, moins visible (fig.1).

Fig.1.

L'Éphèbe d'Anticythère,
bronze, art péloponnésien, milieu du IV^e siècle av. J.-C., Athènes,
Musée National Archéologique

Les citations du grec ont été traduites directement par l'auteur au regard, et en modifiant largement, les versions françaises les plus accréditées de Platon, Aristote, Plotin et Clément. Citons particulièrement *La Sainte Bible : qui comprends l'Ancien et le Nouveau Testament*, traduction de Louis Second, Genève, Paris, La Maison de la Bible, 1968.

L'auteur remercie Katia Bienvenu et Philippe Rousseau pour leur révision ponctuelle du texte français, ainsi que Sophie Moiroux, Maddalena Parise et Vasso Zachari pour leur travail de mise en forme de l'article.

² 2 Cor, 4, 4 ; Col, 1, 15 : « *eikon tou theou tou aoratou* ».

Dans un passage célèbre de *Mémoires* de Xénophon, sur lequel nous reviendrons, Socrate rappelle au peintre Parrhasios que la peinture est une manifestation (*phainestai*) de l'*ethos*, c'est-à-dire des impressions, des effets habituels et véritables de la *psyche*, de l'âme³ ; elle est une connaissance au moyen de formes et de figures. Mais si l'on veut « figurer des formes belles, comme il n'est pas facile de trouver un être humain qui n'ait aucune imperfection, il faut rassembler plusieurs modèles, prendre à chacun ce qu'il a de plus beau, et composer ainsi un ensemble d'une beauté parfaite » (fig.2). Platon, dans le *Phèdre* dira, dans le même sens, que le beau est *ekphanestaton* (le plus évident)⁴.

Fig.2.

Aphrodite, dite « Vénus de Milo »,
marbre de Paros, fin du II^e siècle av. J.-C.,
Paris, Musée du Louvre

En revanche, dans le contexte culturel chrétien, l'*eikon* deviendra bientôt – comme en témoigne tantôt la théologie tantôt la pratique des images paléochrétiennes – tout à fait autre chose. Elle deviendra « icône » dans un sens très différent : à partir de sa fonction. En effet, ni la connaissance, et encore moins la beauté, n'ont été les objectifs premiers de l'activité figurative chrétienne, qui, plutôt que de réaliser une véritable connaissance ou un objet beau pour l'œil, a eu pour fonction de transfigurer, de cacher, voire dans certains cas de « crypter » (fig.3) ce qu'elle a conduit à la représentation. Au point qu'il faudrait peut-être parler à propos de l'image paléochrétienne non pas d'une œuvre de recomposition, comme on va le voir plus loin, mais plutôt d'une véritable œuvre de décomposition du visible, capable, surtout durant les premiers siècles de sa production, non pas de rendre « visible » l'invisible, à la manière des Grecs, mais au contraire, de rendre, dans une certaine mesure, le visible

³ Xénophon, *Mém.* III, 10, 1-8.

⁴ Platon, *Phaedr.* 250d 7.

« invisible », en désintégrant ainsi une modalité de la vision et une tradition iconographique séculaires.

Fig.3.

Symboles figurant des ancres et des poissons, III^e siècle, Rome, Catacombe de Priscille

L'antiquité païenne disposait de beaucoup de thèmes et de contenus hétérogènes – en définitive, ceux qui provenaient de la mythologie, avec son Panthéon, sa prolifération d'histoires à propos des dieux, des héros et des phénomènes naturels – et pourtant peu de styles et de modèles canonisés pour les exprimer. L'antiquité chrétienne en revanche, bien qu'ayant très peu de thèmes et de contenus – un seul, en définitive : l'image du Christ, transfigurée et rendue de différentes manières – a toutefois connu une prolifération véritablement remarquable de styles et de modèles différents (figs.4a, b et c).

Fig.4a.

Image du Christ, peinture murale, milieu du IV^e siècle,
Rome, Catacombe de Commodille

Fig.4b.

Traditio legis (détail), mosaïque, fin du IV^e siècle,
Milan, Chapelle de Saint Aquilin

Fig.4c.

Bon Berger avec syrinx, peinture murale, milieu du IV^e siècle,
Rome, Catacombe de Domitille

À première vue, bien sûr, tout ceci ne se présente que comme un fait de pratiques et de traditions artistiques diverses, mais ces pratiques et traditions découlent d'abord de modèles iconographiques inconciliables – de logiques de la représentation tout à fait opposées et, finalement, de deux sens distincts du mot *eikon*.

Pourquoi existait-il deux conceptions de l'image et deux sens du mot *eikon* si différents ? Et dans quelle mesure et de quelle manière ces deux conceptions sont-elles différentes ? Pour le comprendre, il faut restituer, ce que nous ne pourrons faire ici que de manière synthétique, les principales positions théoriques que la culture grecque, païenne puis chrétienne, a élaboré sur la notion de l'*eikon*.

Nous exposerons comment les deux philosophes les plus significatifs de la pensée grecque païenne, Platon et Aristote, ont traité ce thème à l'époque classique. Nous comparerons ensuite cet ensemble à ce qui a été dit sur la question, au cours des siècles suivants, par Plotin puis par les Pères chrétiens. Du côté grec, nous avons choisi de considérer trois philosophes très éloignés, de façon à montrer comment, au-delà des différences et parfois des contradictions et apories qui peuvent être relevées entre eux et dans la position de l'un par rapport à l'autre, la question de l'*eikon* païenne tourne toujours autour du même problème : la modalité et le degré cognitifs reconnus à l'image ; sa capacité à rendre « visible », à « mettre sous les yeux » (on verra l'importance de cette expression chez Aristote) l'intelligible, les principes de ce dont est l'image ; la raison pour laquelle elle est *image*.

1.1. Platon

Déjà dans le *Cratyle*, œuvre de jeunesse, on peut voir que Platon se pose une question qui restera centrale dans toute sa réflexion philosophique sur l'*eikon* : celle de l'*orthotes* – justesse ou conformité – de l'image par rapport à ce dont elle est image⁵. Une justesse qui, naturellement, ne peut pas être une identité. À ce propos, Platon donne l'exemple de Cratyle : si un dieu restituait, au lieu de sa seule figure (*schema*), tous les éléments dont il est constitué sans en exclure aucun, nous n'aurions plus l'image de Cratyle, mais simplement un autre Cratyle, tout à fait semblable.

Nous voyons ainsi que cette *orthotes* ne correspond pas à l'exactitude (au sens strict de ce qui permet l'image), mais à autre chose. De quoi s'agit-il ? Pour Platon « il faut chercher un autre genre de justesse pour l'*eikon* ». Une justesse qui rende l'image à la fois similaire et différente de la chose dont elle est image ; c'est-à-dire, qui la rende *semblable* (nous en préciserons le sens), parce que, pour être *vraie* image d'une chose, l'image doit être pareille à ce qui compte dans la chose et différente de ce qui, au contraire, n'a pas d'importance. Pareille, en somme – comme il conclura à propos du nom, c'est-à-dire de l'élément constitutif du *logos*, l'autre manière de remonter aux causes et aux principes des choses – à l'*ousia*, à l'essence de la chose dont elle est image⁶. L'image, pour être une véritable *eikon* de l'étant, doit être, en définitive, imitation (*mimesis*) de son essence et non pas de son apparence ; imitation de sa forme (*eidos*), à savoir de l'idée qui pour Platon correspond à l'archétype, à l'origine des étants, à tout ce qui demeure des étants. La conception de l'idée – la question centrale de la philosophie platonicienne – règle aussi sa conception de l'image, qui par conséquent peut être définie, une ontologie de l'image. Si une image parvient à remonter à l'*ousia* (ou *eidos*, ou essence), d'un étant, en la composant en quelque sorte en figure, alors elle pourra être à juste titre considérée comme une *eikon*, sinon elle ne sera que *eidolon*, idole, simulacre de l'étant.

Platon spécifiera définitivement la différence entre *eikon* et *eidolon* dans *Le Sophiste*, dialogue de la maturité, où il expose qu'il y a deux manières de produire une image⁷. Une manière qu'il définit comme bonne et appelle *eikastike* – la seule qui mérite l'appellation de *techné* – qu'il distingue de l'autre, mauvaise (*phantastike*) en vertu de sa capacité à rendre l'image *eikos*, semblable au vrai, vraisemblable. L'*eikon*, à la différence de l'*eidolon*, est vraisemblable, *eikos*. Mais dans quel sens peut-on dire « vraisemblable » ? Il est évident que cette vraisemblance doit être d'un type très différent de la vraisemblance simplement empirique, jusqu'à lui être opposé : autant cette dernière est liée à l'*opsis*, c'est-à-dire à la vue au sens physique, autant l'autre doit être liée à quelque chose de différent. Notamment à cet œil de l'âme, à cet organe de la pensée (le *nous*) qui est capable d'atteindre la forme véritable et originaire des étants sensibles, en remémorant, presque par « *flashback* », les idées premières que l'âme a vues pendant sa vie immortelle et avant sa descente dans le corps sensible et mortel. Il s'agit du célèbre processus de l'*anamnesis*, de la réminiscence – selon lequel « notre apprentissage [*mathesis*] n'est pas autre chose qu'une remémoration [*anamnesis*] »⁸ – dont l'achèvement est autant une question de *logos* que d'*eikon*, de la part de son réalisateur, comme de son destinataire, lorsque l'*eikon* ramène en quelque sorte les idées invisibles qui sont derrière et au-delà de ce que l'on voit avec la vue sensible.

Il faut donc entendre le mot « vraisemblance », chez Platon, dans un sens très différent de l'ordinaire, en le reliant à la question de l'acte de remonter à un temps précédent celui des faits humains et à un lieu qui leur est tout à fait originaire. Un temps et un lieu *yperourania*, littéralement au-dessus du ciel, qui depuis toujours et pour toujours précèdent et

⁵ *Id.*, *Crat.* 432a sq.

⁶ *Ibid.*, 436e.

⁷ Voir *id. Soph.* 235d sq.

⁸ À propos de l'*anamnesis* platonicienne, voir en particulier *Phédon* 72e sq., *Ménon* 80d sq.

dans la mesure du possible donnent leur ordre au monde, et qui sont précisément ce à quoi l'image doit se conformer. L'image aussi – et c'est pour cela qu'elle est *eikon* plutôt qu'*eidolon* – sert à atteindre l'intelligible qui est au-dessus du sensible et qui, invisible et de manière invisible, en décide les destinées. Par conséquent, pour Platon, sa nature est tout à fait paradoxale. En effet, si nous prenons au sérieux – comme Platon lui-même nous invite à le faire – l'étroite logique platonicienne de l'image, il faut conclure que l'image est, en quelque sorte, vraie lorsqu'elle est « fausse » et fausse lorsqu'elle est « vraie ». C'est-à-dire : fausse lorsqu'elle est trop proche de ce que l'on voit à première vue (fig.5), de l'apparence visible ; et vraie lorsqu'elle est loin du visible, lorsqu'elle est éclairée par le *nous*, par l'intellect (fig.6) et capable de montrer, en quelque sorte, les principes invisibles qui soutiennent cette apparence.

Fig.5.

Gaulois mourant (dit « Galata Capitolin »), marbre, provenant de l'Orti Sallustiani à Rome, copie romaine d'un original hellénistique du III^e siècle av. J.-C., Rome, Musées du Capitole

Fig.6.

Statue de Kleobis, c. 590 av. J.-C., Sanctuaire d'Apollon à Delphes, Musée de Delphes

De ce point de vue, même les goûts de Platon en fait d'image sont en faveur de sa conception archétypique de l'*eikon*. P. M. Schuhl l'avait déjà parfaitement compris ; Platon, en parlant de sa prédilection pour l'art géométrique et archaïque – ce que l'on peut

aujourd'hui désigner par le terme « hiératisme » (figs.7a et b) – en particulier l'art égyptien⁹ (fig.8), ainsi que de son aversion pour la plasticité (fig.9), pour la vision en perspective – qui n'est d'ailleurs pas très éloignée de son aversion pour l'art dramatique, qu'il soit tragique ou comique – évoquait en réalité sa prédilection pour ces choses premières, les idées, dont les images aussi peuvent répéter le trait, l'« idéal », et en restituer, en quelque sorte, la présence¹⁰.

Fig.7a.

Coupe béotienne à décor d'oiseaux, VII^e siècle av. J.-C.,
Munich, Antikensammlungen

Fig.7b.

Détail de la chute de Troie, amphore à tableaux attribuée à Lydos, VI^e siècle av. J.-C.,
Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung

⁹ Voir Platon, *Lois*, 656d sq.

¹⁰ P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son Temps*, Paris, PUF, 19522. Sur la question, voir aussi E. Cassirer, « *Eidos* et *eidolon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », (tr. de l'allemand par C. Berner), in *Id., Écrits sur l'Art*, Paris, Éditions du Cerf, [1924], 1995, p. 27-52, et E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, (tr. de l'allemand par H. Joly), Paris, Gallimard, [1924], 1984 (voir en particulier p. 17-48), qui ont posé, avant P. M. Schuhl, le problème de la contribution de Platon à l'histoire de l'art, mais de manière insuffisante encore. Tous deux établirent une opposition entre *eidos* et *eidolon* à l'intérieur de la pensée platonicienne qui ne leur permit pas de voir toutes les nuances que comportait celle, plus spécifique, entre *eikon* et *eidolon*, ils firent ainsi de Platon un critique de l'art et de la mimesis tout court.

Fig.8.

Canope, couvercle en albâtre en forme de reine, c. 1350 av. J.-C., époque amarnienne,
Le Caire, Musée Égyptien

Fig.9.

Niobide blessée, marbre de Paros, c. 440 av. J.-C.,
Rome, Musée National Romain

Plus généralement, cette idée d'un rapport étroit entre les images et leurs modèles, d'un rapport de dépendance de l'image à un archétype, a influencé la pratique artistique grecque païenne dans son ensemble. Considérons par exemple le phénomène typiquement grec, puis romain, des copies d'œuvres originales. Quant à ce que la sensibilité esthétique moderne, néoclassique puis romantique, avec son culte pour la création artistique, a considéré comme faux, contrefait, en le considérant tantôt comme simple réplique, tantôt plus directement comme plagiat, les Grecs en jugeaient autrement (figs.10a, b et c)¹¹. Ils jugeaient ces images « vraies » dans la mesure où ces copies étaient bien faites et répondaient de façon adéquate à la tradition iconographique, aux critères du genre et au cycle mythologique auxquels elles appartenaient (fig.11), c'est-à-dire dans la mesure où ces copies arrivaient à atteindre leurs archétypes.

¹¹ Il faut préciser que presque la totalité des œuvres de l'art grec et romain nous sont parvenues sous forme de copies des modèles des grands artistes – Phidias, Polygnote, Polyclète, Praxitèle, Myron – dont il ne reste que des duplicatas et des séries d'époque hellénistique et romaine. À propos de la question du copiage, étudiée surtout du point de vue littéraire, voir le classique A. Reiff, *Interpretatio, Imitatio, Aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Würzburg, Phil. Diss., 1959.

Fig.10a.

« Vénus Capitoline », marbre, provenant du Viminal à Rome, variante de la Vénus pudique, Rome, Musées du Capitole

Fig.10b.

Agias, copie romaine d'un original de Lysippe du IV^e siècle av. J.-C., Musée de Delphes

Fig.10c.

Gaulois se tuant sur le corps de sa femme (dit « Galata Sucide »), copie romaine d'un original grec du début du III^e siècle, Rome, Musée National Romain

Fig.11.

Bronzes de Riace, originaux du V^e siècle av. J.-C. figurant peut-être des guerriers du cycle thébain, Étéocle et Polynice ou Tydée et Amphiaraos, Reggio de Calabre, Musée National

Une Aphrodite, un Apollon, des cariatides, mais aussi un philosophe, un athlète ou un éphèbe devaient être composés selon certains canons inchangés pendant les siècles. Les peintres grecs ont sans cesse répété ces modèles – tout en signant indifféremment l'original et les copies –, à la recherche du type parfait et idéal, selon son propre genre ; à tel point qu'à l'époque hellénistique déjà il devenait presque impossible, et de toute façon superflu, de distinguer les œuvres originales de leurs répliques (fig.12). Un *technites*, vrai technicien, c'est-à-dire « artiste » dans le sens grec du mot, était autant celui qui réalisait le modèle original – qui souvent était lui-même le produit d'un travail collectif d'atelier – que celui qui était capable de bien le répéter. Rien de plus. Car pour la mentalité grecque, tous deux faisaient la même chose : ils réalisaient effectivement l'art poétique en tant que capacité à mettre sous les yeux et à rendre visibles les principes du monde, son essence invisible ; et, de cette manière, ils aidaient à mieux le connaître et à mieux le pratiquer.

Fig.12.

Discobole.

À gauche : « Lancelotti », copie hellénistique d'un original de Myron du V^e siècle av. J.-C., Rome, Musée National Romain.

Au centre et à droite : répliques différentes du même archétype : le « Torso da Castel Porziano », Rome, Musée National Romain, et une copie (restaurée) provenant de la Villa d'Hadrien à Tivoli, Londres, British Museum

Comment s'obtient la correspondance au modèle ? Revient ici, dans un cadre strictement technique-poétique, la question posée par Platon dans *Le Sophiste* : la question de la justesse, c'est-à-dire de la « conformation » de la copie au modèle. En effet, les analogies sont profondes ; de la même façon qu'avec l'archétype platonicien, dans la production iconographique, la copie ne doit pas nécessairement être identique au modèle, il s'agit plutôt de rechercher une forme de ressemblance aussi paradoxale que celle évoquée par l'ontologie platonique. La question de l'identité entre copies et modèles n'a jamais fait problème pour les Grecs : on ne la retrouve pas dans la pratique de leur art. Dans leur tradition iconographique, il n'est jamais question de répétition parfaite de l'original. À cet égard remarquons que de la tradition grecque, il ne nous reste aucune copie parfaitement identique à une autre, à l'exception des calques¹². La question concernait généralement la ressemblance avec un modèle archétypique, qui n'était souvent plus disponible et dont l'origine se perdait dans la nuit des temps, conservé et narré seulement par le mythe. Dans ce cas-là, la justesse de la copie, sa conformation à l'original, équivalait à ce que la tradition indiquait avec le mot *prepon* – le *decor* des Latins, que l'on peut traduire par le terme « conformité », « convenance », et peut-être par le terme anglais *standard*. Une conformité qui se décidait par rapport aux coutumes, aux usages, à la tradition, dans un sens très complexe que nous allons mieux comprendre grâce à Aristote – l'ancien élève de Platon qui a précisément reproché au maître de s'être fixé de manière trop rigide sur un dualisme et une séparation entre monde sensible et monde intelligible. Séparation qui ne l'a pas mis à l'abri de l'abstraction, et ne lui a pas permis d'atteindre véritablement le fond de la question.

1.2 Anthropomorphisme et théophanie à l'époque classique

Avant de considérer Aristote, faisons une dernière observation sur la question de la justesse des copies par rapport aux originaux, qui anticipera en quelque sorte le thème qui nous occupera à propos de l'art chrétien. Dans la Grèce païenne, la question du *prepon* concernait surtout la figuration des dieux (fig.13). Le problème de la figuration du divin est probablement la question la plus directe pour comprendre la transition et les différences entre la figuration grecque et la figuration chrétienne. En effet, bien que cette transition ait suivi une continuité historique, la façon de figurer le divin dans les deux cultures met en évidence des différences si remarquables qu'il ne semble pas suffisant de les expliquer, comme on l'a souvent fait, en termes historiques, comme s'il s'agissait simplement d'un cas d'évolution ou d'involution. Concernant la figuration du divin, entre les premières formes de représentation chrétienne, aux III^e, IV^e et V^e siècles, comme on le verra plus loin, et la manière grecque de figurer les dieux, il s'agit d'un véritable changement de logique, d'une mutation de paradigme (fig.14).

¹² Le calque a toutefois été surtout une technique d'école tardive, utilisée principalement lorsqu'il fallait réaliser de nombreuses copies pour décorer de grands espaces urbains. Sur les questions esthétiques relatives aux problèmes des copies et des calques, voir aussi G. Pucci, « Verità della copia nell'estetica antica », communication au congrès *Verità dell'Estetica*, Società Italiana d'Estetica, Rome, 2-3 avril 2008, dans http://www.siestetica.it/download/pucci_copia.pdf.

Fig.13.

Statue de Poséidon (ou Zeus), c. 460 av. J.-C.,
Athènes, Musée National Archéologique

Fig.14.

Jésus crucifié parmi les larrons, détail de la porte en bois, 1^{re} moitié du V^e siècle,
Rome, Basilique de Sainte Sabine

Si l'on songe à la statuaire grecque classique, en écartant pour l'instant la *novitas* chrétienne, on remarque une parfaite compénétration et l'équilibre entre la forme humaine de la figure et sa référence divine (fig.13) : c'est là l'apogée de l'anthropomorphisme grec, ce moment où les dieux étaient représentés, et le divin mené à la présence au moyen de figures humaines harmonieuses et parfaitement proportionnées. Cette forme classique de figuration anthropomorphique est le résultat d'un processus qui – comme Hegel l'a admirablement décrit dans ses cours d'esthétique – se développa sur plusieurs siècles. En approfondissant ce processus d'un autre point de vue¹³, J.-P. Vernant a bien compris que, par exemple, le passage d'une figuration symbolique – d'objets qu'il ne considérait pas comme des images *stricto sensu*¹⁴ – à l'image anthropomorphique perfectionnée en tant qu'imitation des traits les plus beaux de la figure humaine se produit en vertu du rôle de plus en plus public de ces objets initialement rituels au sein de l'organisation politique de la cité (*polis*). Le passage d'un stade où le *xoanon* (fig.15) n'était autre qu'un talisman, qui pendant la fête venait sans cesse vêtu et revêtu, lavé rituellement, sorti et rentré dans le temple, au stade où cette statue adopte sa structure d'image définitive en s'imposant comme figure dotée de sa signification propre et compréhensible de tous, est marqué par l'instauration contemporaine des cultes réglementés et décrétés par la cité.

¹³ J. P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Image et Signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 25-37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

Fig.15.

Xoanon provenant de l'île de Chypre, datable vers 1900-1800 av. J.-C.,
Athènes, Musée d'Art cycladique

Pour expliquer le processus politique qui a conduit du symbolisme archaïque, courant chez toutes les civilisations primitives, à la modalité de la vision propre à la Grèce classique, nous pourrions toutefois considérer un autre phénomène : celui de la figuration des morts. Fait décrit par Vernant comme le processus par lequel une typologie de stèle funéraire tout à fait symbolique cède la place à une typologie bien plus complexe, où les formes stylisées primitives acquièrent une belle forme plastique, à la mémoire, ou, comme on le lit sur les monuments funéraires à l'époque classique, « en place [*anti* en grec] de vertu, jeunesse, beauté » de la personne rappelée par la stèle¹⁵ (fig.16).

Fig.16.

Stèle funéraire de Demokleides, IV^e siècle av. J.-C.,
Athènes, Musée National Archéologique

¹⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

L'idée d'un *prepon*, d'une justesse, d'une conformité de l'image à son but – dont dépendent tous les phénomènes que nous avons énoncés : la réplique des archétypes originaux, la constance d'une tradition séculaire, en somme tous les phénomènes les plus typiquement grecs – naît dans un cadre tout à fait politique. Il convient d'approfondir la nature et les conséquences de ces conditions, face au risque de n'entendre cette conformation que comme simplement conventionnelle. En fait, ce *prepon*, cette *orthotes* – cette justesse et cette conformité entre le signifiant et le signifié, entre la figure et sa signification – n'étaient pas du tout arbitraires et conventionnels mais suivaient une logique bien précise et en accord avec la pensée grecque. Une logique que, sur un plan philosophique, nous appellerons avec Aristote « dialectique », mais dont nous devons dès maintenant, sur un plan plus généralement phénoménologique, exposer certaines caractéristiques principales.

La caractéristique la plus évidente de cette conformation est la correspondance entre la signification divine de la figure et son aspect humain – soit la nature même de cet anthropomorphisme – lieu de rapport entre visible et invisible pour l'Antiquité, « présentification de l'invisible » selon les mots de Vernant. Si l'on y regarde de plus près, on voit qu'une telle correspondance n'était permise qu'à la condition que la figure manifeste cette proportion, cette harmonie ou symétrie, cette parfaite plasticité que les Grecs appelaient *kallos* ou encore *charis*, c'est-à-dire la beauté, la grâce et le bienfait manifestés par la figure. Les dieux de l'enfer, les démons, pouvaient de leur côté être présentés de manière disharmonique, jusqu'à être laids (fig.17), contrairement aux dieux olympiques, les dieux célestes, dont le *prepon* consistait précisément dans l'expression des formes, des postures, des gestes ainsi que des allures, convenables et inflexiblement beaux. En d'autres termes, il y avait une correspondance étroite entre la signification divine et la beauté des corps. Voilà, en quelques mots, la justesse, la conformation, la convenance, c'est-à-dire le *prepon*, dans la figuration du divin.

Fig.17.

Gorgonéion provenant de Cerveteri,
coupe attique à figures noires (détail), c. 520 av. J.-C.,
Paris, Bibliothèque National de France

On peut alors comprendre ce que Hegel disait à propos de la réalisation de l'équilibre parfait dans la sculpture classique (et peut-être dans la peinture dont il nous reste beaucoup moins d'exemples). En tant que manifestation sensible de l'idée, en tant qu'« idéal »¹⁶ le corps humain se prête mieux que tous les autres étants naturels à figurer le divin et ses invisibles perfections, laissant transparaître à travers ses traits extérieurs, à travers son apparence, le principe qui l'anime. Voici la raison profonde de l'anthropomorphisme : non pas

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, (tr. de l'allemand par Ch. Bernard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria), 2 vols., Paris, Librairie Générale Française, 1997, voir en particulier, vol. I, p. 542 sq. et vol. II, p. 126 sq.

un simple choix conventionnel, mais l'effet cohérent d'une logique de la figuration tout à fait métaphysique. Logique qui part de l'idée que dans les choses sensibles, visibles, il y a un élément *suprasensible*, invisible, qui y demeure et qui peut être évoqué par le *logos* et l'*eikon* ; une idée dont nous donnerons une définition précise.

En outre, si l'on y réfléchit bien, devant les animaux ou les choses inanimées, ce rapport entre intérieur et extérieur, corps et âme, visible et invisible, sensible et intelligible, ne fonctionne pas aussi bien, et cela même si l'on considérerait, comme c'était le cas chez les pythagoriciens, que les animaux avaient une âme (fig.18)¹⁷. Car ce n'est que *pour les hommes*, qu'il n'y a aucun autre rapport si manifeste, si visible, entre intériorité et extériorité. En tant qu'hommes, nous connaissons les êtres humains de manière incomparable aux autres êtres existants. La raison en est simple : parce que nous les *reconnaissons* d'une manière tout à fait différente de celle avec laquelle nous connaissons le reste du monde. De ce point de vue, un art « canin » élirait probablement le *chien* comme son propre modèle de figuration. C'est un fait, justement, de reconnaissance, d'identification.

Fig.18.

Ibis sacré du dieu Toth, fin de la XXVI^e dynastie, art égyptien du VII^e-VI^e siècle av. J.-C.,
Le Caire, Musée Égyptien

C'est précisément par cette identification que l'art grec a pu manifester l'idée, son propre « idéal ». Et précisément aussi ce qu'avait déjà soutenu le Socrate de Xénophon lorsqu'il rappelait au peintre Parrhasios et au sculpteur Cliton que, par les yeux et l'allure du corps de l'athlète ou de la jeune femme, se manifestait l'*ethos*, l'essence de ces corps-là¹⁸ – ce que Socrate soutenait lorsqu'il concluait : « Il faut donc que la statuaire exprime par les formes toutes les impressions [*ethos*] de l'âme ».

La beauté, le *kallos*, est donc la véritable règle pour la réalisation des figures divines, leur *prepon*. C'est la *charis* qui filtre à travers la perfection de ces corps et envahit le regard du spectateur, en lui remémorant qu'il y a quelque chose d'autre, invisible et néanmoins essentiel, au-delà de ce que l'on voit. En somme, c'est la beauté, avec ses dieux tutélaires, qui veille à la figuration grecque du divin. Elle n'est donc pas accessoire, ni complémentaire à la figure, comme quelque chose qui viendrait s'y ajouter. Au contraire, elle est l'essence même de la figure du divin, la condition de sa figuration, la manifestation visible de la perfection et de la puissance invisibles du divin, la manifestation du Bon et du Bien qu'est le divin ; en un mot, l'*idéal* d'une idée. La figure du divin, pour être vraisemblable à son modèle, même si elle a été réalisée par une main humaine et qu'elle prend une forme humaine, *doit* être – et c'est là le *prepon* comme convenance et conformation – pleine de la *charis*, de l'allure belle que le corps humain montre lorsqu'il parvient à faire transparaître l'esprit qui l'anime.

¹⁷ Bien que l'art égyptien par exemple – qui pour cette raison n'est précisément pas un art classique dans le sens que Hegel a donné à cette expression – ait souvent utilisé ce type-là de figuration.

¹⁸ Voir *supra*, n. 3.

Il s'agit là du processus que les spécialistes ont été appelé « théophanie », c'est-à-dire la modalité tout à fait grecque de concevoir le divin comme le principe, la cause première et invisible, qui se manifeste à travers la beauté des choses visibles et de leurs figurations, qui doivent être conformes à cette beauté claire et transparente. Voilà le nom de la logique que nous avons évoquée précédemment et qui était le fondement de la manière grecque païenne de « voir l'invisible ». Dans cette logique « théophanique »¹⁹, le dieu se manifeste à travers toutes les perfections et toutes les puissances humaines : corps proportionnés, choses symétriques, phénomènes ordonnés ; et, inversement, l'humain retrouve son fondement en remontant aux choses premières qui lui donnent tout son ordre et qui en sont la garantie. Dans ce cadre-là, composer des images voulait dire atteindre l'intelligible à travers la beauté de ces choses sensibles ; le convoquer, en inscrivant, comme disait Vernant²⁰, l'absence, l'invisible, dans la présence du visible et de ses perfections ou, comme disait Hegel d'une perspective bien différente, en manifestant l'idée au moyen du sensible, en manifestant l'idéal, qui d'ailleurs, selon ce dernier, « mourra » avec la fin de l'art classique, justement à cause de l'action culturelle du christianisme²¹.

De ce point de vue, nous pouvons noter dès maintenant que cette modalité théophanique de la vision sera en grande partie étrangère au christianisme des origines, et que lorsqu'elle réapparaîtra dans la perspective chrétienne ce ne sera que dans l'art byzantin, le plus influencé par la tradition grecque, qui à partir du V^e siècle pourra même pour cette raison établir un canon de l'icône et le suivre rigoureusement. Toutefois, comme on le verra plus loin, dans l'art paléochrétien des III^e et IV^e siècles – les siècles de la véritable naissance de l'art chrétien – les artistes, inspirés par la figure du Christ et par l'activité apostolique des Pères de l'Église, opèreront *apertis verbis* « contre » et non pas en faveur de cette modalité théophanique de figuration du divin.

1.3 Aristote

Avant d'aborder la question des différences entre l'art païen et son contemporain l'art chrétien, il nous reste à expliquer un dernier aspect, peut-être le plus important, relatif à la question de la justesse dans l'art grec : la question de la provenance, de l'origine de cette justesse, ou encore, la question de la pertinence de l'image par rapport à ce dont elle est image.

Chez Platon, cette question allait de soi en quelque sorte, ou mieux, n'existait pas du tout : ou bien l'*eikon* était une figuration qui, de manière en vérité un peu mystérieuse – à cause du processus d'*anamnesis* qu'elle activait en s'écartant de toutes les formes de vraisemblance –, remémorait l'idée de la chose dont elle était une image et « participait » ainsi de cette idée, ou bien il n'était qu'un *eidolon*, un simulacre.

Or, cette explication du processus de la figuration pouvait à la limite s'adapter, on l'a vu, au hiératisme de l'art égyptien ou archaïque, lorsqu'il s'agissait de symboles dont la puissance et la beauté n'étaient constituées que par les formes parfaitement géométriques et par la proportion gigantesque des figures (figs.19a et b). Cependant, concernant l'art classique, où la vraisemblance à des sujets en chair et en os était la règle, que pouvait valoir cette explication en pratique ? En refusant l'imitation de l'apparence sensible des choses, en niant que l'intelligible puisse être trouvé à l'intérieur du sensible et de la vraisemblance de ses images, Platon était condamné à ne pas comprendre pleinement la nature de l'art

¹⁹ Le mot grec *theophania* (ou *theophaneia*) était à l'origine utilisé à propos de fêtes delphiques où l'on exposait la statue du dieu Apollon (voir Hérodote, I. 51.2), et désigne littéralement « ce qui illumine [et qui, donc, permet de voir] le dieu ». Le *phanon* est le lumineux, à savoir la dimension traversée par la lumière (*phaos*) qui envahit la pesanteur de la matière des choses sensibles, en les rendant plus transparentes.

²⁰ Voir J. P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *op.cit.*, p. 27.

²¹ Voir G. W. F. Hegel, *Esthétique*, *op.cit.*, vol. I, p. 60-65.

classique et sa plasticité. Son regard eidétique, c'est-à-dire entièrement dominé par l'*eidos*, l'idée, et entièrement au-delà de l'*opsis*, de la vue sensible, l'éloignait finalement autant du monde sensible que de ses images, en l'empêchant de voir ce rapport entre le corps et l'âme, le visible et l'invisible, qui, par contre, constituait le véritable *topos*, le lieu central de la figuration classique.

Fig.19a.

Fig.19b.

Entrée du temple rupestre de Ramsès II à Abou Simbel,
Nouvel Empire, XIX^e dynastie, c. 1250 av. J.-C.
Masque funéraire de Toutankhamon, XVIII^e dynastie, XIV^e siècle av. J.-C.,
Le Caire, Musée Égyptien

Pourtant, ce *topos* est celui qu'Aristote saura parfaitement identifier dans sa réflexion poétique et que, de manière plus générale, il inclura dans son horizon philosophique. La question aristotélicienne de l'image a eu des reflets et des implications philosophiques tout aussi importants que la question platonicienne. Aristote, en critiquant Platon sur le plan philosophique général, dit d'abord, dans *Les Premiers Analytiques*²², que l'*anamnesis* platonicienne est une manière séduisante mais tout à fait inadéquate pour expliquer la connaissance. Dans le livre *Alfa* de la *Métaphysique*, il ajoute : « Il n'est pas vrai que les autres choses proviennent des idées [en aucun des sens où l'on entend d'ordinaire cette expression]. Et quant à dire que les idées sont des modèles et que les autres choses participent d'elles, c'est parler pour ne rien dire »²³.

Les idées, pour Aristote, ne sont pas du tout des étants séparés. Le point de mire de sa recherche philosophique correspond à la conviction que, comme on peut le lire dans son *Traité De l'Âme*, « nul objet effectif [*pragma*] ne peut exister séparé des grandeurs sensibles et c'est dans les formes sensibles que les intelligibles [*ta noeta*] existent »²⁴. Cela concerne toutes les choses sensibles, tous les *pragmata*, *a fortiori* l'image, qui fait de son rapport à l'intelligible le rapport fondamental.

On le note bien : la question demeurerait la même. Aristote n'a jamais abandonné la thèse – tout à fait métaphysique – selon laquelle le monde est la manifestation sensible d'un ordre suprasensible, invisible. Il n'a jamais nié que connaître signifie atteindre les principes intelligibles des choses sensibles. Au contraire, il a relativement pris au sérieux cette

²² Voir Aristote, *An. pr.*, 67a 22.

²³ *Id. Metaph.*, 991a 19-22.

²⁴ *Id., De Anim.*, 432a 3-5.

véritable prescription de la pensée grecque, cette prémisse inéluctable de son horizon métaphysique, pour aller chercher ces principes effectivement à l'intérieur des choses sensibles, sans se faire d'illusions – les illusions qu'il reprochait à Platon – sur la possibilité d'une vision, d'une intuition ultra-sensible. Les principes intelligibles « n'existent » que dans les choses sensibles, il faut donc les atteindre à travers les choses sensibles.

Il s'agit, en somme, du projet premier de sa philosophie, ce dont il parle dans ses œuvres principales, en utilisant des expressions célèbres comme *tithenai ta phainomena*, « établir [ou plutôt saisir] les phénomènes », ou, comme on peut le lire au début de la *Physique*, en affirmant explicitement que puisque « nous ne pensons avoir saisi une chose que lorsque nous avons pénétré les causes premières [*ta aitia ta prota*] et les principes premiers [*tas archas tas protas*] », alors « la marche naturelle, c'est d'aller des choses les plus connaissables pour nous [...] à celles qui sont les plus connaissables [en soi] ; car ce ne sont pas les mêmes choses qui sont connaissables pour nous [*eph'emin*] et absolument [*aplos*]. C'est pourquoi il faut procéder ainsi : partir des choses moins claires en soi et plus claires pour nous, pour aller vers les choses plus claires en soi et plus connaissables “absolument” »²⁵.

Voilà, explicitement énoncé, le mouvement rétrograde typique de la pensée grecque autour des choses essentielles, que, tout comme Platon, Aristote a conçu comme un acte de remontée aux principes, mais dans lequel, contrairement à Platon, il n'a vu aucun *korismos*, c'est-à-dire aucune séparation, aucune opposition, entre le côté sensible et le côté intelligible, sinon la naturelle descendance de l'un à l'autre.

En définitive, pour Aristote, de façon à la fois égale et contraire à Platon, l'image aussi sert à atteindre les principes invisibles des choses visibles dont elle est image, et par suite doit être définie, à juste titre, comme une forme de connaissance. Mais de quel genre de connaissance s'agit-il ? Évidemment pas d'une connaissance scientifique, d'une connaissance certaine et démontrable à la manière de la connaissance épistémologique qu'il appelle pour cette raison « apodictique », en l'appliquant avant tout aux phénomènes inaltérables du monde céleste ainsi que, par analogie, aux phénomènes du monde physique et naturel, et donc au domaine des mathématiques et de la physique. Il s'agit d'un type de connaissance qu'il appelle au contraire dialectique, plus incertaine mais tout aussi importante et décisive pour établir les phénomènes du monde humain, du monde contingent de la *praxis* humaine, selon ces principes dont l'homme ne peut être certain. Entre eux se trouve également la conformation du divin, à propos duquel, dans un célèbre passage du Livre *Lambda* de la *Métaphysique*, il dira :

Une tradition, venue de l'Antiquité la plus reculée et transmise sous forme de mythe aux âges suivants, nous apprend que ceux-ci [*scil.* : les essences premières] sont les dieux et que le divin embrasse la nature entière. Tout le reste de cette tradition a été ajouté plus tard, dans une forme mythique en vue de persuader la multitude et pour servir les lois et les intérêts communs. Ainsi on donne aux dieux la forme humaine [...] Si l'on sépare du récit son fondement initial, et qu'on le considère seul, à savoir la croyance que toutes les substances premières sont des dieux, alors on s'apercevra que c'est là une tradition vraiment divine²⁶.

Dans le cas du divin, afin de mieux comprendre ce qu'Aristote appelle, dans le même texte, le Premier Moteur Immobile (*proton kinoun akineton*), la mythologie, avec son anthropomorphisme, est tout à fait efficace, sinon nécessaire. Nécessaire pour se faire une idée des réalités, les réalités divines, qui en tant que telles sont plus importantes que la réalité humaine et plus connaissables et visibles *en soi* – bien que moins connaissables et plus invisibles *pour nous*. Aristote ajoute dans un passage tout aussi célèbre de la *Métaphysique*, dans le Livre *Alfa*, que « Le connaissable par excellence ce sont les principes et les causes

²⁵ *Id.*, *Phys.*, 184a 13-21.

²⁶ *Id.*, *Metaph.*, 1074b 1-14.

premières : en effet, c'est par eux et à partir d'eux que les autres choses sont connues [...] ». Leur connaissance, poursuit-il, c'est la tâche de la philosophie, de la « *theoretike* » comme il l'appelle, mais « ce fut en effet à cause de l'étonnement [*dia to thaumazein*] que les hommes à l'origine comme aujourd'hui, commencèrent à philosopher [...] ». Car douter et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance, et aimer les mythes c'est donc, en quelque manière, se montrer philosophe, car le mythe est composé de choses qui réveillent l'étonnement [*ek thaumasion*] »²⁷.

La mythologie – littéralement le *logos* mythique – et ses images servent en somme à activer la connaissance, le savoir, à cause de l'étonnement, de l'émerveillement, de la stupeur qu'elles soulèvent. Et cette stupeur est en retour soulevée par la beauté et la puissance des images mythologiques.

C'est finalement dans la *Poétique* qu'Aristote discute du caractère cognitif de l'image et de sa capacité à soulever le *thaumaston*. Un passage du chapitre 4 traite du plaisir de l'imitation, qui est extrêmement significatif à cet égard et qui vaut la peine d'être cité dans son entier :

Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance. L'homme diffère des autres animaux parce qu'il est très apte à l'imitation, c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances et tous les hommes prennent plaisir aux imitations. [...] Un indice est ce qui passe dans l'expérience pratique : en effet, des mêmes êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler les images exécutées avec la plus grande exactitude, par exemple les formes d'animaux les plus désagréables et des cadavres. La raison en est qu'apprendre est très agréable non seulement pour les philosophes mais également pour les autres hommes [...]. On se plaît à la vue des images parce que, en les contemplant, on apprend et on déduit ce qu'est chaque chose, par exemple, que ceci est cela²⁸.

Toutes les questions que nous avons déjà abordées se retrouvent dans ce passage. La première est la question du contenu de l'image : nous aimons contempler les images des choses parce que à travers elles nous saisissons leur forme, leur configuration (*morphe*). Voilà la résolution des abstractions platoniciennes : l'image ne concerne ni la vision d'idées tout à fait séparée de la vision sensible, ni la vision de l'apparence sensible des choses. Au moyen de l'image, nous voyons la forme des choses, c'est-à-dire leur *telos*, leur finalité, leur but ; ce que les choses seraient si elles n'étaient pas entamées par la matière dont elles sont aussi composées. Les images, en somme, permettent de voir ce que dans la réalité on ne voit jamais : la forme sans la matière. Bien sûr, saisir la forme ne veut toutefois pas dire saisir le vrai tout entier. Pour Aristote le vrai d'un étant est le *synolon*, le composé de matière et de forme. La forme constitue cependant ce que, dans le Livre II de la *Physique*, il considère comme la *cause première* de la nature des étants, leur essence, leur modèle (*paradeigma*)²⁹ ; ce que la langue d'Aristote définit de façon profonde et un peu obscure comme « *to ti en einai* », que l'on trouve traduit par « l'être ce que c'est » d'un étant, mais qu'il faudrait traduire littéralement par « l'être ce que c'était », c'est-à-dire, « ce qui avait à être », retenant tout le sens itératif de l'imparfait grec et soulignant ainsi l'idée de tendance que l'expression comporte. Ainsi les images, en imitant la forme des choses sans la matière, imitent leur *ti en einai*, à savoir leur penchant à être d'une certaine manière, à se réaliser selon une finalité. Finalité tout à fait contingente car entamée par la matière, présente et montrée par les choses.

Il n'est donc pas question d'essences séparées des choses ou, en tout cas, d'une obscure participation de ces essences aux choses, c'est-à-dire de l'*eidōs* au sens platonicien,

²⁷ *Ibid.*, 982b 2-19.

²⁸ *Id. Poet.*, 48b 6-18.

²⁹ *Id. Phys.*, 194b 23 sq.

mais plutôt de formes qui constituent ce que les choses et les phénomènes devraient être, leur substance : c'est-à-dire ce que les choses et les phénomènes devraient devenir, leurs finalités, en dehors des accidents toujours possibles.

Or, pour Aristote, l'image littéraire, picturale, théâtrale, etc., résultat de l'imitation, de la *mimesis*, saisit l'essence des choses exactement dans ce sens-là. Considérons l'exemple significatif qu'il donne de la peinture dans la *Poétique*. Afin d'expliquer le but de la *mimesis*, il nous dit au chapitre 25 :

Puisque le poète est imitateur, tout comme le peintre et tous les producteurs d'images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter [...] les choses : ou bien comme elles étaient ou comme elles sont, ou bien comme on les dit ou comme elles semblent être, ou bien comme elles doivent être³⁰.

L'imitateur peut imiter les choses « comme elles doivent être », selon ce qu'il avait appelé dans le chapitre 15 « la forme spécifique [*ten idian morphen*] » de l'original, celle que, ajoute-t-il, « les bons portraitistes imitent, en composant des portraits ressemblants, mais plus beaux »³¹. La *forme* de l'original est plus belle que l'original dans son ensemble, parce qu'elle est plus proche de ce que l'original serait s'il n'était pas entamé par la matière et donc soumis à la contingence.

La prédilection d'Aristote va explicitement à cette troisième modalité d'imitation : celle des choses « comme elles doivent être ». Une modalité qu'il considère être l'apanage de ses favoris parmi les peintres et les auteurs tragiques, Polygnote et Sophocle, et qui nous permet de comprendre intuitivement la véritable signification de la notion de *mimesis*. Notion tout à fait étrangère, pour Aristote, à la simple idée de reproduction de l'apparence des choses.

Comment tout cela est-il effectué ? Nous pouvons suivre une réponse dans le passage du chapitre 4 de la *Poétique* déjà évoqué. Aristote y dit que les hommes prennent plaisir aux imitations « exécutées avec la plus grande exactitude ». Voilà à nouveau la question du *prepon*, de la juste conformation des images aux choses dont elles sont images. De quelle exactitude (*akribia*) est-il question, s'il ne s'agit pas d'une reproduction ? Plus complexe que la simple reproduction exacte d'une chose, il s'agit de ce qu'il va désigner, à partir du chapitre 7, par la notion d'*eikos*, de vraisemblance, qui dès lors sera continuellement employée dans la *Poétique*. Toutefois, de façon théorique, la question est bien expliquée déjà dans le passage du chapitre 4, où Aristote dit qu'« à la vue des images [...] en les contemplant, on apprend et on déduit ce qu'est chaque chose, par exemple, que ceci est cela ». « Dédire » est ici *syloghizesthai* littéralement, « syllogiser », « faire des syllogismes ».

Comment, alors, l'image peut-elle être un syllogisme ? Dans la *Poétique*, Aristote se limite à indiquer que dans l'image il y a une reconnaissance, la reconnaissance que « ceci est cela », que cette figure est telle – indication qui peut s'appliquer aussi bien au portrait d'un personnage historique quelconque qu'à celui d'un dieu, au phénomène de l'anthropomorphisme lui-même, précisément en appelant cette reconnaissance « déduction », « syllogisme ».

Le syllogisme est toutefois avant tout une opération dont Aristote nous parle d'une manière diffuse dans ses ouvrages logiques : les *Analytiques* et surtout, quant au type de syllogisme impliqué par la *Poétique*, dans les *Topiques*. Si l'image est un syllogisme – comme il est précisé dans la *Poétique* puis dans le Livre Premier de la *Rhétorique*³² – alors comprendre cette opération logique permet de découvrir celle qui fonde la reconnaissance de

³⁰ *Id. Poét.*, 60b 8-11.

³¹ *Ibid.*, 54b 10-1.

³² Voir *id.*, *Rhét.*, 1371b 4-10.

l'image. Cela sera la question finale et décisive de l'ensemble de notre réflexion sur la question de la conformation de l'*eikon* grecque à la chose dont l'*eikon* est issue.

Citons à ce propos le célèbre *incipit* des *Topiques* :

Le présent traité se propose de trouver une méthode qui nous rendra capables de raisonner déductivement [*sylogizesthai*] en prenant appui sur les *endoxa*³³ [...] Un raisonnement déductif est une formule d'argumentation³⁴ dans laquelle, certaines choses étant posées³⁵, une chose distincte de celles qui ont été posées s'ensuit nécessairement, par la vertu même de ce qui a été posé³⁶.

Aristote poursuit :

C'est une démonstration lorsque les points de départ de la déduction, les prémisses, sont des affirmations vraies et premières³⁷ [...] c'est au contraire une déduction dialectique lorsqu'elle prend pour points de départ les *endoxa* [...] Sont des opinions admises les opinions partagées par tous les hommes ou par presque tous, ou par ceux qui représentent l'opinion éclairée, et pour ces derniers par tous, ou par presque tous, ou par les plus connus et les mieux admis comme autorité.

Voilà la question de la conformation telle que l'a conçue Aristote. Les opinions admises, les *endoxa*, sont les opinions décidées par une autorité culturelle, politique, ou parfois de pouvoir. Autorités dont font partie, pour Aristote et pour les Grecs en général – et le fait est remarquable –, les poètes au même titre que les philosophes, les politiciens ou encore les sages. À y regarder de plus près, il s'agit d'un processus complexe, qui concerne la faculté humaine de connaître ce qui n'est pas du tout certain. Aristote appelle ce processus cognitif « dialectique » et l'entend comme le processus argumentatif, collectif, politique au sens large qui amène les hommes à sélectionner, souvent de manière divergente voire contradictoire, des opinions toutefois considérées comme *vraies* sur le monde. Il s'agit du processus qui établit ce qui est *katholou*, c'est-à-dire universel dans les phénomènes particuliers, et qui permet d'affirmer des prémisses non pas vraies, démontrables et indiscutables comme les prémisses du syllogisme scientifique, mais des prémisses vraisemblables et universelles, selon les limites de la connaissance humaine.

Du point de vue logique, Aristote inscrit la capacité de saisir ces prémisses et ces principes dans la question complexe de l'*epagoge*, c'est-à-dire dans la question de la capacité, toute humaine, de comprendre par intuition, par induction, que quelque chose est vrai, ou pour le moins vraisemblable, bien que n'étant pas entièrement démontrable et reconductible à une loi (comme celle, par exemple, de la chute des graves).

Nous ne nous attarderons pas ici³⁸ sur la question de la formation et de l'enracinement de la *doxa*, de l'opinion. Elle concerne en premier lieu des problèmes d'argumentation et de langage, mais également toutes les formes d'expressions humaines, y compris la figuration – aussi Aristote a-t-il pu déterminer l'image comme un syllogisme. En d'autres termes, nous pourrions dire que les raisons nous permettant d'accepter un syllogisme dialectique comme

³³ *Id. Top.* 100a 17-b 24. Il faut noter tout de suite l'importance cruciale que pour ce type de syllogisme-là le mot *endoxa* revêt. Il désigne les *opinions admises, enracinées* sur tous les sujets « dialectiques » qui peuvent se présenter (l'étymologie du terme *en-doxa* est composé par le substantif « doxa », indiquant l'idée d'opinion, et par la préposition « en », indiquant l'idée de l'être-dans, de l'enracinement).

³⁴ Ainsi, Aristote est en train de parler ici du *logos* plutôt que d'*eikon*, mais, à partir de ce qu'on a dit plus haut, il est également possible d'appliquer cette méthode à l'*eikon*.

³⁵ On peut prendre pour exemple la prémisse majeure d'un syllogisme du type : « tous les hommes sont mortels ».

³⁶ À savoir que « puisque Socrate est homme, il est donc mortel ».

³⁷ C'est le cas du syllogisme scientifique dans lequel – pour le dire vite – il y a la certitude et la preuve visible de ce qu'on dit : la mortalité des hommes.

³⁸ Pour un approfondissement de l'ensemble de la question, à laquelle il est seulement possible de faire allusion ici, je me permets de renvoyer à mon récent *Aristotele : Poetica. Introduzione, traduzione e commento di D. Guastini*, Rome, Carocci, 2010, voir en particulier p. 10-39.

la sentence : « il n'est personne qui soit heureux en tout, car on est esclave de la sorte » – pour reprendre l'un des exemples de la *Rhétorique*³⁹ – ne sont tout compte fait pas très éloignées de celles nous permettant de reconnaître cette statue (fig.13) comme l'image d'un dieu, bien que cette sentence-là ne soit pas certaine et universelle comme le syllogisme scientifique sur la mortalité de Socrate en tant qu'homme, et bien que les raisons nous permettant d'accepter cette image-ci comme la figure d'un dieu ne soient pas du tout démontrables. Une question de justesse, d'exactitude, de conformation, est toujours présente, tout à fait indépendante de l'identité logique au sens strict et exigeant néanmoins sa propre universalité.

Afin de bien comprendre la question du côté de l'image et de la figuration, considérons un dernier concept aristotélicien fondamental : celui de métaphore, dont traitent la *Poétique* et la *Rhétorique*⁴⁰. Les métaphores sont des figures du langage qui pour Aristote constituent une sorte de connaissance condensée qu'il appelle aussi *eikon* et attribue à la logique de l'analogie plutôt qu'à la logique de l'identité.

Nous ne pouvons reconstruire ici en détails la question complexe de la métaphore aristotélicienne⁴¹. Limitons-nous à souligner qu'à la différence des théories modernes – pour lesquelles toutes les métaphores comme telles sont valides parce que la métaphore, en définitive, constitue la réalisation même du caractère arbitraire du langage, sa fonction poétique, comme l'aurait dit Roman Jakobson⁴² – pour Aristote il existe des métaphores appropriées et d'autres inappropriées. Nous pouvons maintenant comprendre que le terme « approprié » va s'ajouter à ceux de « justesse », « conformation », « exactitude », etc. Selon lui, la justesse et la pertinence d'une métaphore dépendent de l'analogie à laquelle elle sait avoir recours. Si l'on prend une métaphore comme celle homérique qu'il mentionne dans le Livre III de la *Rhétorique* en disant « la vieillesse est [comme] la paille »⁴³ – question par ailleurs tout à fait iconique – on s'aperçoit que sa justesse et son efficacité ne dépendent que de l'analogie selon laquelle la vieillesse est à la paille ce que la jeunesse est à l'herbe verte. Si un étant comme l'herbe verte qui au fur et à mesure devient paille n'existait pas, la métaphore sur la vieillesse comme la paille – ou, respectivement, celle sur la vieillesse comme le soir par rapport à la jeunesse comme le jour – ne serait pas une bonne métaphore. Une métaphore du type « la vieillesse est [comme] la paille », ajoute Aristote, « produit un enseignement et une notion par le genre ; en fait toutes les deux sont des choses fanées »⁴⁴. La pertinence de la métaphore dépend, en somme, d'un rapport justement analogique qui, comme tel, est logiquement différent tantôt de l'identité tantôt de la différence. Un rapport qui s'appuie plutôt sur le semblable ; à savoir sur une catégorie logique qui admet simultanément une identité par le genre, le genre des choses qui se fanent, et une différence par l'espèce, l'espèce des choses sur lesquelles on effectue la comparaison et qui bien qu'analogues sont tout à fait différentes entre elles. Cela nous permet de comprendre la célèbre phrase du chapitre 22 de la *Poétique* : « bien faire les métaphores, c'est, discerner le semblable [*theorein to homoion*] »⁴⁵.

La paille et la vieillesse n'ont presque rien de commun – tout comme par exemple cette statue (fig.13) et son sens théophanique – si ce n'est une ressemblance déterminée d'une manière tout à fait différente de celle, apodictique, par laquelle s'organisent les éléments du

³⁹ Aristote, *Rhét.*, 1394b 1-4.

⁴⁰ Voir surtout les chapitres 21 et 22 de la *Poétique* et le Livre III de la *Rhétorique*.

⁴¹ Voir à ce sujet, D. Guastini, *Aristotele, op.cit.*, p. 313-332.

⁴² Voir en part., R. Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, (tr. de l'anglais et préf. de N. Ruwet), Paris, Éditions de Minuit, 1963.

⁴³ Voir Aristote, *Rhét.*, 1410b 13-4. Dans le chapitre 21 de la *Poétique* il fait par contre l'exemple, contigu, de l'analogie entre la vieillesse et le soir : voir 57b 22-3.

⁴⁴ *Id. Rhét.*, 1410b 14-5.

⁴⁵ *Id., Poét.*, 59a 7-8.

sylogisme scientifique. Une manière justement dialectique, selon laquelle les ressemblances se posent à un niveau différent du niveau de l'évidence démonstrative.

Il n'y a pas de démonstrations dans la métaphore. À première vue, elle se présente même comme une sorte de transgression de la démonstration syllogistique. On comprend toutefois qu'elle est pourtant enracinée dans le fond ontologique du langage, qu'elle sait refléter, et qu'elle parvient à trouver des ressemblances non immédiates, non immédiatement visibles, du type résumé par le genre – le genre des choses fanées ou des choses belles (fig. 13) – tout en envisageant une dissemblance au niveau des espèces.

L'expression humaine, qu'elle soit linguistique ou iconique, est, pour Aristote, fermement implantée dans une existence effective que des dispositifs comme la métaphore – mais aussi comme l'image – sont capables d'intercepter au-delà de toutes références sensibles immédiates, en remontant aux principes premiers.

Comme Aristote le répète tout au long du Livre III de la *Rhétorique*, en utilisant une expression qui souligne la fonction et la qualité définitivement iconique de la métaphore, bien faire les métaphores nous aide à « mettre sous les yeux » les choses que cette forme d'expression relie, métaphoriquement.

Ainsi, dans le chapitre 17 de la *Poétique* on découvre tout le potentiel poétique de ce dispositif d'expression, en lisant que pour bien composer les œuvres poétiques – Aristote est en train de parler d'une forme littéraire comme la tragédie, mais il est parfaitement clair que la question peut également concerner l'image – « il faut mettre la scène sous les yeux »⁴⁶, et donc utiliser le dispositif métaphorique. Aristote considère, au chapitre 22, ce dispositif comme « le plus important » pour l'art poétique⁴⁷, car, ajoute-t-il au chapitre 17, il permet de « découvrir avec plus d'efficacité le *prepon* », ce qui est à propos, la conformité du récit ou de l'image aux choses racontées ou figurées.

Dans ces extraits, nous pouvons noter finalement la valeur ontologique bien plus que moraliste du concept de *prepon* et la portée générale du dispositif métaphorique, qui, au moyen de l'analogie et de sa logique, découvre les ressemblances entre les choses et entre les choses et leurs images. Et ce qui vaut pour la métaphore vaut plus généralement pour la *mimesis*, et par suite pour l'art poétique dans son ensemble. Lorsque l'*eikos*, la vraisemblance, n'est pas du tout établie autour de sa simple ressemblance empirique avec les choses et les phénomènes que l'on voit dans l'expérience quotidienne – au moyen de la vision ordinaire du *synolon* entre forme et matière –, mais par ressemblance avec ce que la tradition et les coutumes ont sélectionné, de manière « dialectique », comme semblable au vrai, comme véritable *morphe*, forme d'une chose fixée avant ou après sa corruption matérielle.

Nous pouvons donc comprendre, grâce à Aristote, l'idée grecque de la conformation entre la chose et son image. L'image et la chose dont elle est image possèdent en définitive moins de ressemblances que de différences, mais il y a entre elles une analogie invisible à première vue que l'homme cultivé – connaissant naturellement les valeurs grecques païennes éloignées des valeurs chrétiennes – était cependant capable de voir. De cette façon dialectique, politique au sens large, l'homme grec païen voyait l'analogie entre la beauté et le divin, c'est-à-dire entre la beauté et ce qu'il considérait comme l'ordre, le principe de toutes choses manifestes. Il se conformait ainsi à la théophanie du divin grec, c'est-à-dire à la logique selon laquelle le dieu était la cause première des choses visibles et se révélait à travers la beauté et la perfection manifestées par quelques-unes d'entre elles.

Cette analogie est caractéristique de l'art poétique – de la tragédie, de la poésie, mais tout autant de la peinture et de la sculpture, comme relevant soit du *logos* soit de l'*eikon* humains. Art qui rendait toutes ces activités indémonstrables, comme Aristote le dira dans le

⁴⁶ *Ibid.*, 55a 23.

⁴⁷ *Ibid.*, 59a 5-6.

chapitre 9 de la *Poétique*, et pourtant plus universelles et plus philosophiques, voire plus exactes, que d'autres formes de connaissance, telles que l'histoire⁴⁸.

1.4. Plotin

C'est Plotin qui a le mieux, et de la façon la plus évidente, fournit la démonstration que cette conception théophanique de l'image et de la figuration n'a pas été qu'un simple problème historique pour les Grecs – c'est-à-dire sujet à une transformation interne de l'histoire de leur culture –, mais plutôt le pivot même de cette civilisation, l'essence de la Grèce païenne elle-même. Ce penseur grec a vécu au III^e siècle de notre ère, soit six siècles après Platon et Aristote, à la fin du cycle du paganisme grec et déjà à l'époque du plein essor de la chrétienté ; *mutatis mutandis*, il confirme et exprime en termes parfois plus explicites la conception théophanique de l'image.

En fait, tandis que les Grecs chrétiens parlaient déjà depuis longtemps de l'*eikon* comme d'un miroir où la puissance du Dieu invisible se renverse et est transfigurée en une image faible et pitoyable, Plotin restait accroché à l'idée selon laquelle le monde sensible est l'image et l'imitation du monde intelligible, *agalma* – comme il l'appelle aussi dans la II^e *Ennéades* – c'est-à-dire « image », mais avant tout « exaltation », *agalma* « visible et beau des dieux »⁴⁹. Pour Plotin, qui réélabore ainsi la leçon platonicienne, « le laid est contraire à la nature et à la divinité », et par conséquent à ses images également, tandis que les images ressemblant aux choses belles du sensible, notamment aux beaux corps humains, se situent au troisième niveau, celui de l'*anamnesis*, de la réminiscence de la beauté du monde intelligible⁵⁰.

Il n'est donc pas possible de mélanger ce qui est beau, le *kalon*, et ce qui est laid, l'*aischron*, car le laid ne constitue que la privation du beau, le défaut de la forme et de l'ordre de la nature; il n'est pas un genre en soi. Comme le répètent *Les Ennéades*, le monde sensible, visible, est un monde beau parce qu'il « participe » du monde intelligible, invisible, parce qu'il est l'« image de la beauté qui dérive d'en haut ». Une image reflétée à la perfection par les dieux de l'Olympe, Zeus et son Panthéon.

Pour Plotin, les dieux de l'Olympe sont en définitive la mémoire même du monde intelligible, du Père qui est là-haut ; à leur tour les choses sensibles et les êtres humains beaux sont la mémoire de ces dieux devenus, avec le néoplatonisme, des dieux intermédiaires.

Plotin a repoussé dédaigneusement la stupidité des conceptions hérétiques des chrétiens gnostiques, leur mépris du monde sensible considéré comme une création laide de dieux mauvais, et dont il faut s'affranchir en se réfugiant dans la pureté de l'esprit et du Dieu bon⁵¹. Toutefois il semble s'adresser directement aux Chrétiens lorsqu'il soutient qu'au moyen de l'intellect (du *nous*), on voit la nature véritable du monde sensible : à savoir son être. « La belle descendance » d'un Dieu-Père « qui engendre toutes choses en lui-même, qui les met au jour sans douleur, qui se complaît en ce qu'il engendre et aime ses propres enfants, qui les garde tous en lui, dans la joie de sa splendeur et de leur splendeur »⁵². Il ajoute qu'« en regardant Zeus, le dernier né de ce Père, le seul qui s'est manifesté au dehors » [on voit] « comme d'après une image, la grandeur de son Père et la beauté suprême du monde ». En vertu de l'intellect, en somme, Plotin considère comme absurde, « contraire à toutes les lois », l'idée notamment chrétienne d'un Dieu qui crée le monde dans la souffrance et à

⁴⁸ Voir *ibid.*, 51a 36-b 11.

⁴⁹ Voir Plotin, *Enn.* II, 9, 8.

⁵⁰ *Ibid.*, III, 5, 1.

⁵¹ À ce sujet, voir en particulier *ibid.*, II, 9.

⁵² *Ibid.*, V, 8, 12.

travers la souffrance – Dieu qui peut alors être représenté par des images affligeantes comme celles, paradigmatiques, de la Passion du Christ et de sa Croix (fig.14).

En définitive, il reprochera aux Gnostiques de dédaigner le monde sensible qu'ils croyaient laid – et, ainsi, de ne pas comprendre le *chorismos* platonicien – tout en enseignant aux néoplatoniciens, comme Porphyre et Proclus, à contester le fait chrétien de glorifier les choses faibles et dépourvues d'ordre (laides pour lui) du monde sensible, comme signe du divin⁵³.

2. L'*eikon* chrétienne

Aussi n'y a-t-il aucune possibilité de rencontre et de dialogue entre ces deux conceptions de la figuration et de l'image comme mémorial. D'une part le mémorial de principes invisibles – à la manière de Platon et de Plotin ou encore d'Aristote –, de l'essence première et divine des choses sensibles, qui, en vertu de ces mêmes principes, sont *visiblement* belles et qu'il faut donc figurer comme telles. D'autre part une conception de la figuration et de l'image à la manière chrétienne, comme mémorial des choses dernières, qui ne sont, quant à elles, pas encore arrivées et qu'il faudra jusque-là manifester et représenter de façon inversée, comme dans un miroir déformant⁵⁴.

Fig.20a.

Fig.20b.

Phénix gravé sur pierre et poisson,
vers le milieu du III^e siècle,
Rome, Catacombe de Saint Calixte

⁵³ Avant lui, Celse, néoplatonicien de la fin du II^e siècle, avait déjà écrit un violent pamphlet contre les chrétiens et leurs œuvres : voir *id.*, *Discours Vrai contre les Chrétiens*, (présenté et traduit du grec par L. Rougier), Paris, J. J. Pauvert éd., 1965.

⁵⁴ C'est pour cela que la célèbre thèse d'A. Grabar – voir A. Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *Cahiers Archéologiques*, Paris, I, 1945, p. 15-34 – selon laquelle Plotin serait à l'origine de l'art chrétien médiéval, est à la fois correcte et douteuse. Elle est correcte dans la mesure où Grabar reconnaît l'influence que Plotin, et plus généralement le néoplatonisme, ont eu sur l'art chrétien byzantin à partir du V^e-VI^e siècle, en particulier justinien, c'est-à-dire sur la phase succédant au retour de la logique théophanique dans l'horizon du christianisme. Mais elle est moins correcte dans la mesure où Grabar ne tient pas pleinement compte de la phase initiale, c'est-à-dire des III^e et IV^e siècles, jusqu'à la moitié du V^e siècle, où le christianisme semble en revanche opérer une rupture presque complète de la tradition païenne, y compris platonique. Pour un approfondissement de la position de Grabar, je me permets de renvoyer à D. Guastini, « Aux origines de l'art paléochrétien », *Images Re-vues* 7, 2009, p. 17 *sq.*

Fig.20c.

Paon, peinture murale, III^e siècle, Rome, Catacombe de Priscille

Fig.20d.

Ancre et poissons gravés, fragment, III^e siècle, Rome, Catacombe de Priscille

D'emblée nous pouvons identifier une sorte de perspective spéculaire entre la théophanie grecque d'origine platonicienne et la théologie chrétienne plus ancienne de l'image : toutes les deux parlent de l'image comme d'une forme de remémoration. Dans *Le Pédagogue*, Clément d'Alexandrie, au début du III^e siècle – époque cruciale où sont documentées les premières figurations chrétiennes –, observe que, face à certaines images composées de figures capables de symboliser autre chose que ce qu'elles sont (poissons, ancre, pêcheurs, paons, phénix : figs.20a, b, c et d), le fidèle « se souviendra » (le verbe est *memnesthai*) du Christ, des apôtres, etc.⁵⁵. Toutefois, la modalité de cette forme de remémoration change complètement. En effet, il ajoute ailleurs :

L'Esprit affirme, par la voix d'Isaïe, que le Seigneur lui-même fut laid à voir : « et nous l'avons vu, il n'avait ni forme (*eidos*) ni beauté, mais sa forme (*eidos*) était méprisable, le rebut des hommes ». Mais qui est meilleur que le Seigneur ? Et pourtant, ce n'est pas la beauté de la chair, beauté illusoire, qu'il a montré, mais la vraie beauté, et de l'âme et du corps : la bienfaisance de l'âme, l'immortalité de la chair⁵⁶.

La raison de cette forme, Clément l'explique bien dans le passage suivant des *Stromates* :

Ce n'est pas sans raison que le Seigneur a voulu avoir un corps de forme ordinaire : il voulait éviter qu'en faisant l'éloge de son charme et en admirant sa beauté, on ne se détourne de ses paroles et [...] ne se coupe des réalités intelligibles⁵⁷.

⁵⁵ Voir Clément d'Alexandrie, *Péd.*, III, 59, 2.

⁵⁶ *Ibid.*, I, 1, 3, où Clément cite Is, 53,2.

⁵⁷ *Id. Strom.* VI, 17, 151,3.

La beauté sensible, corporelle, devient bientôt pour les Chrétiens une puissance tout au plus marginale, sinon capable de détourner du saisissement de l'être vrai, au point de perdre la fonction cognitive que lui associaient les Grecs. Grecs (et les philosophes en particulier) dont Clément remarquait avec un peu de mépris – tout en étant le plus Grec et d'une certaine façon le plus philosophe des premiers théologiens chrétiens – qu'ils passaient « leur temps à s'occuper de la beauté des paroles, tandis que nous, les barbares, nous avons affaire aux choses »⁵⁸.

En somme, pour les Grecs païens comme pour les Grecs chrétiens l'image avait pour fonction de remémorer quelque chose. Toutefois pour les Grecs païens cette remémoration passait par la beauté pour exprimer un monde accompli « tout à fait ordonné », orientant ainsi l'attention du spectateur vers les principes et les formes des choses dont elles sont des images. Pour les nouveaux Grecs, l'image servira au contraire à rappeler que le monde n'est pas encore accompli, que son fondement a disparu et n'est pas encore revenu, elle attirera l'attention du spectateur non pas sur les beautés mais sur les imperfections terrestres, les défauts, la véritable *dé-formation* des choses actuelles non encore envahies et absorbées par la présence, la parousie de Dieu.

2.1 Naissance historique de l'iconographie chrétienne

Avant de poursuivre notre exercice interprétatif, il convient de définir exactement le cadre historique et iconographique qui va nous occuper.

Il s'agit d'une période bien délimitée, d'une parenthèse se situant entre les premières images établies avec certitude comme chrétiennes (c'est-à-dire, comme on le verra, non plus juives), anti-théophaniques, et le retour définitif à la théophanie triomphante. Une théophanie alors tout à fait nouvelle au regard de la grecque et imposée par l'empereur Justinien à l'Église au milieu du VI^e siècle.

Du point de vue historique et documentaire, les origines sont un peu énigmatiques. Le passage d'une évidence aniconique stricte (en particulier durant les deux premiers siècles de la tradition chrétienne) à un niveau contrairement iconophile est entouré de mystère, particulièrement quant à la synchronicité de ce passage. À partir du III^e siècle en effet on peut observer une véritable prolifération d'images chrétiennes apparues simultanément aux quatre coins de l'Empire, partout où se trouvaient des communautés chrétiennes commençant soudainement à utiliser cette forme d'expression et de communication.

Il est néanmoins avéré que le début de l'art chrétien, c'est-à-dire le moment où la religion chrétienne a en quelque sorte abandonné l'interdiction du II^e Commandement – « Tu ne te feras point d'image taillée [*ou poieseis seauto eidolon*], ni de représentation quelconque [*oude pantos homoioma*] des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre »⁵⁹ – correspond au moment même où cette interdiction a perdu momentanément de sa force dans la religion juive, permettant une production artistique figurative, certes brève, locale et souvent difficile à distinguer de l'art chrétien contemporain (figs.21a et b)⁶⁰.

⁵⁸ *Ibid.*, 151, 2.

⁵⁹ Es. 20, 3-4 ; De 5, 7-8.

⁶⁰ À cet égard, le cycle figuratif le plus significatif est celui de Doura Europos. Il montre en effet une certaine parenté entre les deux traditions iconographiques, en considérant également la contiguïté architectonique dans les lieux où les fresques étaient situées, la synagogue juive et la *domus ecclesiae* chrétienne. Sur cette question, voir, entre autres, A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Londres, Oxford University Press, 1973.

Fig.21a.

Le passage de la mer Rouge (détail), IV^e siècle, Synagogue de Doura Europos, Damas, Musée National

Fig.21b.

Les femmes au tombeau, peintures murales de la *Domus ecclesiae* de Doura Europos, III^e siècle, New Haven, Yale University Art Gallery

Une telle simultanéité manifeste seulement un problème – celui de la question de ce court cycle figuratif de l'art juif – corollaire à celui de la naissance de l'art chrétien. Cette comparaison met en évidence, par contraste, le véritable problème théorique de l'art chrétien : un caractère propre, différent des autres grandes religions monothéistes, juive et musulmane. Deux religions qui croient, comme la religion chrétienne, en un Dieu unique, créateur *ex nihilo* du ciel et de la terre, et transcendant comme tel la nature et le monde, mais qui, à la différence de cette dernière, et de manière cohérente, accordaient peu d'importance à la question de la figuration du monde sensible et ont éventuellement subi plutôt qu'encouragé la production d'images. Le Dieu qui interdit de fabriquer des images du monde, est – comme on le lit dans l'*Exode* et le *Deutéronome*⁶¹ – un « Dieu jaloux », qui ne supporte aucun mélange entre lui-même et le monde naturel, entre humain et divin, considérant cela comme une forme d'idolâtrie. À la différence des autres religions monothéistes, où l'irruption des images à l'intérieur de l'espace culturel qu'elles ont occupé s'explique simplement comme une forme de pression extérieure sur leurs limites, en somme comme une forme directe de sécularisation, la tendance iconophile chrétienne est une question bien plus complexe dont il faut expliquer la raison et la forme singulière de sécularisation.

Pour ouvrir la possibilité de comprendre une véritable spécificité du cycle de l'art chrétien dans son ensemble, jusqu'à la Renaissance et après, nous devons évoquer ici, même brièvement, un problème théorique fondamental : le rapport tout à fait particulier que la

⁶¹ Es, 20, 5 ; De, 5, 9.

religion établi avec la transcendance. Transcendance inconnue de la religion grecque, mais qui n'a cependant pas joué dans l'art chrétien le même rôle que dans la tradition juive ou musulmane. Dans ces dernières en effet l'idée d'un Dieu transcendant, face auquel le monde, créé du néant, *doit* redevenir néant, a conduit à l'interdiction de toute forme d'adoration des choses de ce monde – formes parmi lesquelles ces traditions posaient également la figuration –, pour aboutir à l'imposition d'une forme de « désenchantement du monde »⁶² dont l'aniconisme a été une expression éloquente. Cet aniconisme concerne aussi les deux premiers siècles de la religion chrétienne ; dans ce dernier cas, toutefois, il s'est ensuite déployé durant les siècles suivants de manière très différente ; pour ainsi dire « du dedans » l'image.

À ce propos, Ernest Renan a pu parler d'une naissance « hérétique » de l'art chrétien⁶³. En effet, à partir du III^e siècle l'image chrétienne a semblé rivaliser avec les images hellénistiques, qui continuaient à proliférer. Elle a, par la suite, aussi rivalisé avec la nouvelle production iconographique hérétique, arienne en particulier, qui, en combattant la divinité du Christ et donc le problème même de l'« image du Dieu Invisible », ne rencontrait pas de problème quant au statut de l'image, aux tensions entre sa nature « visible » et son contenu « invisible » (fig.22)⁶⁴.

Fig.22.

Le Baptême du Christ, mosaïque, 1^{re} moitié du VI^e siècle,
Ravenne, Baptistère des Ariens

L'orthodoxie chrétienne – établie lors du I^{er} Concile de Nicée (en 325) et qui se profile déjà au siècle précédent, précisément dégagée par l'activité apostolique des Pères Justin, Clément ou Irénée – doit, au contraire, faire de constantes exemptions à sa propre dogmatique en formation dans le but de réadmettre les images dans l'horizon de ses traditions. À première vue, c'est comme si les Chrétiens avaient oublié ou, en tout cas, suspendu, l'interdiction du second commandement.

⁶² Pour le dire avec les mots de M. Weber, voir en particulier, *id.*, *La Science, Profession et Vocation*, (tr. de l'allemand par I. Kalinowski), Marseille, Agone, 2005.

⁶³ E. Renan, *Judaïsme et Christianisme*, textes présentés par J. Gaulmier, Paris, Copernic, 1977, p. 107.

⁶⁴ Le Christ est imberbe et un peu en chair, plongé dans l'eau, reçoit le baptême par saint Jean-Baptiste en présence d'un dieu païen.

Un phénomène d'une telle portée historique ne peut être expliqué simplement comme un refoulement ou une dérogation aux dogmes ; trop de questions resteraient sans réponse. D'où cette dérogation collective peut-elle être alors autorisée ?

En outre, il ne serait pas suffisant d'expliquer la naissance de l'art chrétien comme un phénomène purement contingent, issu du contact avec l'hellénisme (alors que ce contact a probablement influencé la phase iconographique du judaïsme alexandrin) et de sa familiarité avec les images, puisque cette familiarité correspond exactement à ce que le christianisme a voulu combattre dans son concept d'idolâtrie⁶⁵.

On peut pourtant, néanmoins, parler d'une hellénisation progressive du christianisme jusqu'à l'essence même de sa « catholicisation » – il ne faut pas oublier que « catholique » vient du terme grec *katholou* qui signifie « universel ». Un processus qui aboutira à une synthèse du christianisme avec les cultures hellénistique et juive. La culture chrétienne absorbera le *logos* grec à la seule fin de mieux communiquer son message, qui aura cependant été un message tout à fait différent de ceux que ce *logos* avait véhiculé jusqu'alors : un *kerygma*, un récit, un contenu de foi, essentiellement hébraïque, sémitique, conforme à l'idée tout à fait étrangère, sinon contradictoire pour les Grecs, d'un Dieu messianique qui n'est pas encore venu et qui doit *naître* parmi les hommes, se faire chair⁶⁶. Il s'agit donc d'un processus dont la véritable *novitas* consiste, dès le début, à utiliser des éléments, non pas entièrement nouveaux, mais existant déjà, dans un sens tout à fait nouveau : le message sémitique sous forme grecque⁶⁷. Vu d'ensemble, le résultat confirmera la règle selon laquelle, souvent dans les phénomènes humains, le total ne correspond pas à la somme de ses parties et produit un monde nouveau qui, en l'occurrence, ne sera plus ni grec, ni juif⁶⁸.

Ces considérations générales requerraient d'être approfondies davantage pour pouvoir être appliquées à la question de la figuration, mais pouvons néanmoins constater combien peut être problématique l'idée de la « catholicisation » du christianisme considérée comme simple processus d'hellénisation de la culture juive. En effet, nous nous trouvons face à un phénomène, celui de l'image chrétienne, qui utilise un moyen d'expression typiquement grec, l'*eikon*, mais avec pour fin (ou résultat) d'en révoquer entièrement le sens, et qui se détachera bientôt des traditions iconographiques grecque ou juive.

Pour expliquer la synthèse chrétienne, il faudrait donc parler, plutôt que d'un phénomène d'absorption ou, tout au plus, de pseudomorphose, d'un processus proprement dialectique qui dès sa naissance a tendu à dépasser et, par ce biais uniquement, à absorber les traditions iconographiques qu'il a rencontrées sur le chemin de son œuvre d'universalisation.

La question se déplace alors et devient, plutôt que celle de la saisie des influences, grecques ou juives sur la tradition de l'*eikon* chrétienne, celle de trouver les moyens qui ont permis au christianisme de dépasser (une véritable *Aufhebung*) n'importe quelle tradition ; la potentialité interne de ces dépassements qui a perduré un temps – durant tout le Moyen Âge

⁶⁵ *Idolatreia* en grec signifie littéralement « servitude aux idoles ».

⁶⁶ Heinrich Dörrie, répondant à ceux qui, *in primis* A. von Harnack, avaient conçu la formation du dogme catholique comme l'effet simple et direct de l'hellénisation du *kerygma* originaire du christianisme, a en revanche précisément désigné ce processus comme une « pseudomorphose » – en reprenant le terme de O. Spengler et son idée d'un déclin de l'Occident – où si quelque chose de la précédente culture s'est maintenu dans le christianisme, en particulier le platonisme, cela ne s'est produit qu'au niveau formel et non pas substantiel : voir en particulier *id.*, « Die andere Theologie », *Theologie und Philosophie* 56, 1981, p. 1-46.

⁶⁷ Le sens même de cette *novitas* est assurément inscrit dans le formidable *incipit* de l'Évangile de Jean, où on lit : « Au commencement était la Parole [*logos*], et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu » (Gv 1,1).

⁶⁸ Du point de vue historique, la question est, d'autre part, particulièrement complexe. La naissance de l'iconographie chrétienne fait suite, j'ajouterais que ce n'est pas un hasard, à la fin de l'influence du judéo-christianisme qui avait essayé d'harmoniser la foi en Christ avec la loi juive, ainsi que, à la fin de l'influence du gnosticisme – forme radicale de rébellion contre la loi juive – sur la doctrine chrétienne en formation. Sur la question, voir, entre autres, la reconstruction ponctuelle fournie par J. Daniélou, *L'Église des Premiers Temps. Des origines à la fin du III^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

chrétien⁶⁹ – a marqué la différence radicale entre l'*eikon* chrétienne et grecque, tant du point de vue pratique que théorique.

Cette potentialité interne (de dépassement des traditions autres) peut être abordée de manière fructueuse en étudiant le moment des origines de la figuration de l'art chrétien, le début de ce processus d'intégration, où une telle différence s'est manifestée de manière évidente et a montré ses raisons endogènes, donnant lieu à une production iconographique finalement difforme par rapport à l'art gréco-romain contemporain. Difforme au regard d'un art qui, après l'apogée de l'époque antoninienne, connaissait désormais la crise antinaturaliste de l'époque commodienne et des Sévères, mais qui, à la différence de l'art chrétien, ne cessera jamais, durant tout le cycle de l'art païen d'époque tardo-antique, de se présenter comme une imitation, bien que toujours moins réussie, des modèles grecques.

Fig.23a.

Le Baptême du Christ, fin du III^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

Fig.23b.

Traditio legis, Christ imberbe entre Saint Paul et Saint Pierre, mosaïque, IV^e siècle,
Rome, Mausolée de Sainte Constance

Considérons par exemple la figuration du Christ au début de l'art chrétien (figs.23a et b). À l'origine, on ne discerne ni dérivation, ni pseudomorphose, mais au

⁶⁹ Sur la question de l'image au Moyen Âge, voir, entre autres, l'étude récente et détaillée d'O. Boulnois, *Au-delà de l'Image. Une archéologie du visuel au Moyen-Âge v-xvii^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

contraire une claire distanciation des modèles théophaniques de l'art grec. Cette distanciation est d'autant plus évidente ici, face à des décorations funéraires⁷⁰. Nous pouvons saisir toutes ces différences si l'on rapproche en effet l'art funéraire chrétien, qui a tout de même connu une forme de codification⁷¹, de l'évolution de l'art funéraire grec, qui, comme nous l'avons vu (fig.16), a suivi l'évolution générale de la *mimesis* grecque et sa construction de l'idéal, en particulier l'idéal de beauté et le *prepon* auxquels est reconduite la mémoire du défunt, analogue au *prepon* auquel était reconduite la mémoire du dieu. Pour l'art funéraire chrétien, il ne semble pas qu'il ait existé de règle formelle à l'exception de celle consistant à ne pas en avoir : ni perspective, ni symétrie, « ni forme, ni beauté », pour paraphraser les mots d'Isaïe relus grâce à Clément. Comme si chaque règle formelle était sacrifiée à une exigence suprême et supérieure : celle de raconter, aussi par des images, l'histoire du Christ, du Sauveur (notamment le sauveur de l'âme du défunt), de toutes les manières possibles : directement, par transfiguration, ou par symboles et selon n'importe quel style (figs.24a, b, c et d).

Fig.24a.

Poisson eucharistique,
peinture murale, III^e siècle
Rome, Catacombe de Saint Calixte

Fig.24b.

Agneau sur le Golgotha (détail),
peinture murale, IV^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

Fig.24c.

Guérison de l'estropiée
peintures murales, IV^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

Fig.24d.

Guérison de l'hémorroïsse

⁷⁰ L'art chrétien du III^e et IV^e siècles, avant la construction des premières basiliques constantiniennes, est un art presque exclusivement funéraire, réalisé dans les catacombes.

⁷¹ Ce n'étaient pas des œuvres improvisées par des amateurs, mais pour la plupart commanditées à la corporation reconnue et estimée des *fossores*, les véritables initiateurs de l'art chrétien. Sur la construction, la fonction et l'art des catacombes, voir, entre autres, F. Bisconti, V. Fiocchi Nicolai, D. Mazzoleni, *Les Catacombes Chrétiennes de Rome. Origine, développement, décor, inscriptions*, (tr. de l'italien par J. Guyon), Turnhout, Brepols, [1998], 2000.

Si l'on regarde des images provenant de l'âge classique, nous avons à première vue, parmi les différences des supports et des sujets, la perception partagée du *prepon* (figs.25a, b et c). Depuis ce point peut se définir ce qui vient avant et après ces formes accomplies – ce qui n'est pas encore accompli (dans l'art archaïque : fig.26) ou déjà, en quelque sorte, dépassé (dans l'art hellénistique : fig.27) par rapport à ces mêmes traits du *prepon*. Ces traits qui, quoi qu'il en soit, constituent comme tels, l'*apax*, le sommet, la limite encore recherchée ou déjà perdue de la figuration grecque.

Fig.25a.

Apollon et Artémis
médaillon d'une coupe attique
à figures rouges, c. 470 av. J.-C.,
Paris, Musée du Louvre

Fig.25b.

Phidias,
M métope XXI sud du Parthénon,
c. 440 av. J.-C.,
Londres, British Museum

Fig.25c.

Doryphore, marbre, II-I^e siècle av. J.-C.,
copie romaine de l'original de Polyclète de 440 av. J.-C.,
Naples, Musée archéologique

Fig.26.

Korè, c. 670 av. J.-C.,
Athènes, Musée de l'Acropole

Fig.27.

Apollon sauroctone, marbre, I^{er}-II^e siècle (?),
copie romaine d'un original de Praxitèle de 350-340 av. J.-C.,
Paris, Musée du Louvre

Dans l'art chrétien, plutôt qu'à une évolution, on assiste à une véritable révolution⁷². Révolution qui, comme toutes les révolutions, a dû, à un moment ou l'autre, avoir affaire au passé⁷³, mais, naturellement, sans plus pouvoir revenir aux conditions de départ.

2.2 Saint Paul

L'histoire et les motivations de l'élaboration complexe de cette *protologie* – c'est-à-dire du retour (impossible et donc paradoxal) à l'idée, tout à fait grecque, que Dieu est le *proton*, le principe premier des choses –, parallèlement aux conséquences théoriques sur le plan iconographique (fig.28), se retrouvent dans les écrits des Pères : Clément, Origène, Eusèbe de Césarée, et d'une certaine façon chez Augustin lui-même ; ils exposent l'évidence d'un processus qui a conduit à la synthèse catholique entre iconographie grecque et chrétienne.

Fig.28.

Christ Imperator, sarcophage dit « de Stilicon », IV^e siècle,
Milan, Basilique Saint Ambroise

Cependant, quant aux raisons profondes, à la potentialité interne (de dépassement des traditions) de cette révolution initiale qui a (au moins momentanément) désintégré cette idée du principe premier, nous les retrouvons, je pense, chez saint Paul. Bien qu'il n'ait jamais traité directement la question des images figuratives, il a néanmoins ancré la notion paléochrétienne d'*eikon* dans l'horizon de sa pensée messianique, en l'influençant historiquement pendant trois siècles – jusqu'au retour de la théophanie triomphante byzantine inspirée de la théologie politique justinienne (fig.29) – et, plus généralement, en conditionnant, définitivement et sans retour, la nature de l'art chrétien.

⁷² Une révolution qui a également lieu sur le plan politique : rappelons qu'il s'agit de l'histoire et de la figuration, tout à fait nouvelles, d'un être qui n'est guère plus qu'un esclave, alors que l'art grec avait coutume de figurer les histoires des héros.

⁷³ Sur le plan généralement théologique, à ce que les spécialistes ont appelé « protologie » et qui ne correspond à rien d'autre qu'à l'introduction des principes platonisants à l'intérieur de la pensée chrétienne ; sur le plan spécifiquement iconographique, aux modalités théophaniques de la figuration grecque.

Fig.29.

Christ assis sur le trône, mosaïque, milieu du VI^e siècle,
Ravenne, Basilique de Saint Apollinaire-le-Neuf

En quoi consiste cette révolution et sa potentialité interne ? Pour rester sur le plan de l'apparence des images, des sentiments qu'elles peuvent immédiatement provoquer pour celui qui les voit, nous pouvons simplement parler d'images sommaires, imprécises, aux traits souvent incertains et approximatifs (figs.30a, b et c)⁷⁴ – ce que les Grecs considéraient comme laid et qui du reste pour les Chrétiens eux-mêmes ne concernait pas la beauté, qui, précisément, détourne, comme nous l'avons lu chez Clément, des vérités de la foi.

Fig.30a. **Fig.30b.**

Résurrection de Lazare,
peintures murales, début du III^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

Fig.30c.

Résurrection de Lazare, peinture murale, début du III^e siècle,
Rome, Catacombe de via Anapo

⁷⁴ Il faudrait parler des « images-signes », comme les ont appelées A. Grabar (*id.*, *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, [1968], 1979) ou C. Brandi (*id.*, *Segno e Immagine*, Palerme, Aesthetica ed., [1960], 1986²), qui pour cela n'ont pas su les comprendre pleinement.

En revanche, ces images nous ouvrent toute leur signification et la raison d'être de leur inachèvement mimétique si nous procédons plus avant sur un plan phénoménologique et les voyons pour ce qu'elles sont – à savoir quelque chose que l'on pourrait appeler, avec Louis Marin, des « objets théoriques »⁷⁵, ou peut-être, à cause de l'histoire tout à fait particulière qui les forge, parce qu'elles sont faites d'une main plus « liturgique » qu'artistique, nous pourrions les qualifier, avec François Boespflug, de « lieux théologiques »⁷⁶.

Je voudrais commencer à explorer ce lieu théologique, en citant un célèbre passage de la *Première Lettre aux Corinthiens*, où saint Paul parle de l'état d'esprit dans lequel doivent se disposer à vivre ceux qui ont été appelés par Dieu pour témoigner de la vérité. La condition dans laquelle ont vécu saint Paul lui-même ainsi que, dans les siècles suivants, les artistes-fossores chrétiens et leur commanditaires, est celle que Giorgio Agamben, dans un texte à juste titre fameux⁷⁷, a défini comme relevant du temps messianique, « le temps qui reste » entre la résurrection du Christ après sa mort sur la Croix et sa deuxième venue ; en d'autres termes, la condition d'attente de la parousie qui, dans l'espoir des Chrétiens, surtout à cette époque, mettra fin au temps lui-même en accomplissant le Royaume des cieux attendu depuis les prophètes. Voici le texte paulinien :

Voici ce que je dis, frères, c'est que le temps est raccourci (*o kairos sunestalmenos estin*) ; pour ce qui reste (*to loipon*), ceux qui ont des femmes soient comme n'en (*hos me*) ayant pas, ceux qui pleurent comme ne pleurant pas, ceux qui se réjouissent comme ne se réjouissant pas, ceux qui achètent comme ne possédant pas, et ceux qui usent du monde comme n'en usant pas, car la figure de ce monde (*to schema tou kosmou*) passe. Or, je voudrais que vous fussiez sans soin (*amerimnous*)⁷⁸.

Agamben considère avec raison que ce passage définit parfaitement la structure du temps messianique telle que saint Paul a pu la concevoir⁷⁹. Nombre de questions cruciales y sont en effet soulevées. Tout d'abord « faire comme non [*hos me*] », vivre selon ce Dieu qui, différent du divin grec précisément en cela, « appelle [pour reprendre un autre passage célèbre, de la *Lettre aux Romains* cette fois⁸⁰] les choses qui ne sont point comme si elles étaient » ; et qui, inversement, comme on le lit dans la *Première Lettre aux Corinthiens*, « a choisi les choses folles du monde pour confondre les sages [...] les choses faibles du monde pour confondre les fortes [...] les choses viles du monde et celles qu'on méprise, celles qui ne sont point, pour réduire à néant celles qui sont, afin que nulle chair ne se glorifie devant Dieu »⁸¹.

Le temps messianique, tout à fait inconnu des Grecs, est celui de l'indifférence ontologique, où l'existence doit être vécue comme si les choses qui sont n'étaient pas et les choses qui ne sont pas encore étaient ; où les choses qui ne sont pas encore sont plus importantes que les choses qui sont déjà. Voilà la disposition de ce temps raccourci (*kairos synestalmenos*), et non plus éternel comme le *kronos* des Grecs ; une disposition qui est, au moins temporairement, *pour le temps qui reste* jusqu'à la fin et à la plénitude finale des temps, une disposition déjà empreinte de nihilisme (passant en retrait dans les époques suivantes où

⁷⁵ Sur la question voir en particulier L. Marin, *Opacité de la Peinture, essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

⁷⁶ F. Boespflug, « L'art chrétien comme lieu théologique », *Revue de Théologie et de Philosophie* 131, 1999, p. 385-396.

⁷⁷ G. Agamben, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, (tr. de l'italien par J. Revel), Paris, Payot & Rivages, [2000], 2004.

⁷⁸ 1 Cor, 7, 29-31.

⁷⁹ G. Agamben, *Le Temps qui reste, op.cit.*, p. 45 sq.

⁸⁰ Rm, 4, 17.

⁸¹ 1 Cor, 1, 27-9.

le messianisme des origines subira une sécularisation progressive, envahira autrement le théâtre de la pensée occidentale).

Le temps qui reste est le temps de l'indifférence ontologique face à l'évidence – je dirais face à la pratique existentielle quotidienne – que la figure (*to schema*) du monde passe, *doit* passer, afin de nous préparer au dernier jour, à l'*eschaton* qui arrivera, en lui faisant place. Dans la disposition messianique, comme le conseille saint Paul à la communauté chrétienne des Corinthiens, il faut vivre « sans soin », ce qui ne signifie pas vivre sans inquiétude – le *sine cura metuque* cicéronien et hellénistique – sans souci, légèrement (cela sera plutôt la condition accomplie dans la vie postmoderne, complètement sécularisée), mais plutôt sans attacher excessivement d'attention aux choses de ce monde. Voilà la déclinaison proprement chrétienne du « désenchantement du monde » wébérien mentionné précédemment.

Je soutiendrais que ce rappel aux Chrétiens à vivre, entre temps, en attendant que la figure du monde passe, « sans soin » pour les choses présentes, a eu également une implication pour ainsi dire « iconographique » ; le rappel paulinien à ne pas se soucier des choses du monde signifie *a fortiori* être insoucieux et approximatifs également quant à leurs figurations (fig.31). Dans le temps messianique, la figuration, ses formes et son style ne sont pas objets de préoccupation, mais il n'est pas non plus possible, pour le temps qui reste, de s'en priver, car il faut rappeler et témoigner que le Christ est déjà venu et qu'il va revenir. Le temps messianique est donc le temps intermédiaire où il n'y a ni soin, ni renonciation aux images (fig.32). C'est le temps, pourrait-on dire, d'un « compromis iconologique ».

Fig.31.

Banquet céleste, peinture murale, fin du III^e siècle, Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

Fig.32.

L'agneau qui multiplie les pains, IV^e siècle, Rome, Catacombe de Commodille

En revenant sur la distinction incontestable qu'Agamben opère entre la dimension messianique (celle du temps qui reste entre la Passion et la Parousie du Christ) du

christianisme des origines, et la dimension purement eschatologique (tournée au contraire vers l'*eschaton*, le dernier, la fin du temps) du judaïsme⁸², nous pouvons comprendre les raisons et la nature d'un tel compromis chrétien, qui est effectué entre la disposition « iconodule » des Grecs et la disposition iconoclaste des Juifs. Si d'un côté la religion hébraïque, tout à fait eschatologique, a pu rejeter les images des choses en tant que telles et a seulement « subi » comme une forme de sécularisation sa propre tradition iconographique, d'un autre côté la religion chrétienne des origines, depuis son essence messianique, n'a pu s'empêcher d'utiliser, « pendant le temps qui reste », les images, toutefois « sans soin » ; sans soin pour la tradition mimétique des Grecs et pour les notions prescriptives, les *lois* poétiques, qu'ils ont transmis aux époques suivantes : vraisemblance (*eikos*), justesse (*prepon*), clarté (*sapheneia*), élévation (*megaloreia*), etc. C'est là la révolution qui, à travers l'élaboration théologique et l'activité apostolique pauliniennes, s'est diffusée dans la culture chrétienne. Ainsi pouvons-nous voir les images des premiers siècles comme « lieux théologiques ».

C'est saint Paul lui-même qui a déterminé de façon précise le rapport qui s'est établi entre le passé, le présent et le futur dans l'horizon du temps messianique : un rapport « typologique » (fig.33). Tous les éléments du passé et du présent sont *typoi*, prototypes, empreints du temps à venir (l'Exil du peuple juif, prototype de l'exil du monde jusqu'à la fin du temps ; Adam et Jonas prototypes du Christ, le sacrifice d'Isaac prototype de son sacrifice, etc.⁸³). Or, au Moyen Âge chrétien, cette notion correspondra parfaitement à celle de « figure », qui, sur le plan littéraire comme sur le plan iconographique, donnera lieu à des images si bien structurées qu'Erich Auerbach a pu parler à leur propos d'une véritable forme de *mimesis*, différente de la grecque⁸⁴. Cette typologie n'a toutefois probablement pas été transmise telle quelle par saint Paul à son époque, *typos* ne signifiant alors que « signe » et « empreinte », faible et confuse annonce des temps à venir.

Fig.33.

Le Sacrifice d'Isaac, IV^e siècle,
Rome, Catacombe de la via Latina

En effet, les images chrétiennes des origines ne sont que des empreintes « sans soin ». Le Christ lui-même, celui, charnel, de la première venue, en tant qu'*eikon* du Dieu Invisible (2 Cor, 4,4 ; Col 1,15), n'est pour l'instant, entre temps, qu'une empreinte de Dieu et doit être figuré comme tel (figs.4, 14, 20, 23, 24).

Or dans son texte Agamben a saisi un lien très précis entre la structure particulière du temps messianique – marquée d'un caractère récapitulatif (c'est-à-dire « typologique »),

⁸² Voir G. Agamben, *Le Temps qui reste*, op.cit. p. 110 sq.

⁸³ Sur la notion paulinienne de *typos*, voir en particulier 1 Cor, 10, 6 ; Rm, 5, 14, 3.

⁸⁴ Voir en particulier E. Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, (tr. de l'allemand par D. Meur), Paris, Macula, [1938], 2003 et *id. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (tr. de l'allemand par C. Heim), Paris, Gallimard, [1946], 1968.

où la fin est toujours inscrite dans le début⁸⁵ – et la naissance de la rime, en particulier de la sextine, avec sa structure proprement récapitulative, dans la poésie latine chrétienne du IV^e siècle⁸⁶. Une hypothèse très suggestive, qui a conduit Agamben à conclure que la rime est l'héritage que saint Paul aurait laissé à la poésie moderne ; hypothèse qui, toutefois, ne peut être effectivement valorisée que par une analogie un peu lointaine, entre la structure de la prose paulinienne et celle de la poésie chrétienne des origines. Alors qu'il n'a jamais parlé de poésie dans ses *Lettres*, ni de versification, saint Paul a longuement traité d'*eikon*, d'image, sans évidemment s'être intéressé pour autant aux questions iconographiques.

Ses propos sur l'*eikon*, du point de vue théologique, ont de toute évidence eu un écho immédiat chez les premiers « artistes » chrétiens, les artistes-*fossores*, pour lesquels l'invitation, pendant le temps qui reste (compté), à faire *comme non* et à être *sans soin* quant aux choses terrestres, a retenti non pas comme une invitation à ne pas fabriquer d'image du monde, mais seulement à ne pas se soucier des figures sensibles, des lois qui président au style et à la beauté de leur construction, « car la figure de ce monde passe » (fig.34).

Fig.34.

Jonas jeté à la mer, III^e-IV^e siècle,
Rome, Catacombe de Priscille

L'invitation à ne pas adorer que le Christ – « celui qui [comme le dit la *Lettre aux Philippiens*⁸⁷] existant en forme de Dieu [en *morphe theou*], n'a point regardé comme une proie à arracher d'être égal avec Dieu, mais s'est dépouillé lui-même, en prenant une forme de serviteur [morphe *doulou*], en devenant semblable aux hommes ; et ayant paru en figure [schemati] d'homme, il s'est humilié⁸⁸ lui-même, se rendant obéissant jusqu'à la mort, même jusqu'à la mort de la croix » –, a été entendue, dans le milieu figuratif chrétien, comme une invitation à figurer de manière humble et terrestre les choses les plus nobles et célestes du monde – l'histoire de l'amour de Dieu pour ses créatures – et à découvrir la gloire et la splendeur cachées dans cette humilité (fig.35) ; en d'autres termes comme une invitation, voire une autorisation, à mélanger ce qui dans la culture grecque n'avait jusque-là jamais pu être mélangé : les registres figuratifs hauts et bas, en contaminant les formes et les styles et par conséquent en dépouillant de l'intérieur la logique théophanique des païens.

⁸⁵ À ce propos, saint Paul a écrit dans sa *Lettre aux Éphésiens* (1, 10) : « Lorsque les temps seraient accomplis [à la lettre : dans le *pleroma*, dans la plénitude du *kairos*], toutes choses se récapituleront en Christ ».

⁸⁶ Voir G. Agamben *Le Temps qui reste*, op.cit., p. 138-49.

⁸⁷ Phil 2, 6-8.

⁸⁸ Il s'agit ici du verbe *kenoo*, comprenant l'acte de la *kenosis*, c'est-à-dire de l'humiliation, du dépouillement de la part de Dieu, notion centrale de la théologie paulinienne.

Fig.35. L'épisode de Balaam, IV^e siècle, Rome, Catacombe de la via Latina

En cela, cette invitation a, dans la durée, fonctionné exactement comme un *prepon*, comme une manière de se conformer à un modèle, également figuratif, de représenter Dieu et les choses divines. Il faut que les Chrétiens, dit encore Paul dans la *Lettre aux Philippiens*⁸⁹, ceux qui attendent le Sauveur, se fassent imitateurs du Christ et portent son image, en transfigurant leurs « humbles corps, en le conformant⁹⁰ au corps de la gloire du Christ ».

Ici encore, il s'agit d'une conformation, d'une justesse, d'un *prepon* en quelque sorte, mais cette conformation est tout à fait différente, voire renversée par rapport au *prepon* grec. En effet, elle place la gloire dans les choses viles et méprisées du monde, aussi représentées de manière méprisable (par rapport aux canons mimétiques grecs), sans soin pour leur forme (figs.36a et b).

Fig.36a. Orphée-Christ charmant les animaux, peinture murale, IV^e siècle, Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre**Fig.36b.** Orphée charmant les animaux, mosaïque, III^e siècle av. J.-C., Antioche, Musée des mosaïques romaines

⁸⁹ Phil 3, 21.

⁹⁰ *Symmorphon* signifie littéralement « ayant la même forme », « con-forme ».

Pendant le temps qui reste, rien ne vaut la peine d'être imité selon une façon vraisemblable et belle, selon les lois de l'*eikos* et du *kallos*, les lois de la *mimesis* au sens grec ; pas même le Christ charnel. Bien qu'il soit nécessaire de l'imiter de toutes les façons possibles, pour rappeler sa première venue et sa passion, et afin de représenter de quelque manière « le Dieu invisible », ceci ne doit pas être réalisé en prenant soin de sa figure sensible, visible (figs.4, 14, 20, 23, 24, 30, 32).

En somme, pendant le temps qui reste, ce temps intermédiaire, il ne faut pas se disperser dans les détails de la figuration, ni abdiquer complètement pour autant la propension humaine naturelle à se faire des images des choses, et ce, afin de mieux rappeler et comprendre les avènements.

Pendant le temps qui reste, on entre, en d'autres termes, dans le régime de la représentation qu'accompagnent ses issues « subjectivistes »⁹¹. Un régime de l'art comme représentation et expression qui abandonne, au moins temporairement mais de manière tout à fait paradigmatique pour les siècles à venir, les lois séculaires de la *mimesis*, de l'imitation, et, avant tout, la loi évoquée plus haut de la distinction entre *mimesis* et *phantasia*, *mimema* et *phantasma*⁹².

L'impressionnante analogie que nous pouvons observer entre l'opposition qui traverse toute la méditation paulinienne sur la loi – opposition entre ses notions de *katargesis* et de *katechon* – et les indications contenues dans les *Lettres* à propos de l'*eikon*, peut nous aider à résoudre l'apparente incohérence qui sépare l'esprit figuratif des premiers chrétiens et leur insouciance ou approximation stylistiques. Ce que Agamben souligne, précisément, à propos de la notion paulinienne de *katargesis*, d'abolition – qui dans le contexte paulinien ne signifie pas, comme elle est souvent traduite, « destruction », « anéantissement » de la loi, mais son « dépassement » dans le sens plus propre du terme (dans sa traduction de la Bible, Luther traduit *katargein* par le mot *Aufheben*)⁹³ –, cela peut également tenir pour les lois de la figuration. En effet, dans l'horizon messianique de Paul et des communautés chrétiennes des premiers siècles, la tradition figurative grecque et ses lois ne sont pas totalement annulées, comme ce fut le cas dans la culture iconoclaste juive. Elles sont plutôt suspendues, désactivées (ce qui correspond, par ailleurs, au sens littéral du verbe grec *katargeo*) jusqu'au moment où il sera possible de voir « au moyen d'un miroir, d'une manière obscure » et en attendant de voir Dieu « face à face »⁹⁴. Rien n'est véritablement annulé, détruit. En revanche, tout est, de quelque façon, conservé et incorporé à l'intérieur d'une autre logique. De l'idée même du temps messianique, de sa nature de temps défini par un début (correspondant à la première apparition du Christ, la venue du Christ charnel) et une fin (correspondant à sa deuxième venue, sa parousie), deux instances différentes doivent être mélangées : d'une part l'instance de la *katargesis*, de l'abolition et du dépassement des lois du passé précédant la venue du Christ, et d'autre part l'instance du *katechon*, de ce qui retient le temps dans l'attente du dernier jour. C'est encore Agamben qui a remarqué et le bien

⁹¹ *Vor-stellung*, en allemand ; terme dont H. G. Gadamer a formidablement parcouru l'histoire, en reliant son origine dans la notion de *re-praesentatio* – qui constitue un renversement parfait du sens ancien de la *mimesis* – et ses issues « subjectivistes » aussi, au concept spécifiquement chrétien d'Incarnation, avec son idée d'une « présence » invisible de ce qui est représenté dans la représentation, d'une « communion » entre le représenté et sa représentation. Voir *id.*, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, (tr. de l'allemand par É. Sacre), Paris, Édition du Seuil, [1960], 1976, p. 61-72.

⁹² Voir *supra*, n. 1, à propos d'un phénomène dont, maintenant, on peut mieux retrouver les raisons théoriques – liées à un double fil avec des concepts typiquement chrétiens, en particulier pauliniens, comme ceux de *ktisis*, création (« car ce qu'on peut connaître de Dieu est manifeste pour eux [*scil.* : les fidèles], Dieu le leur ayant fait connaître. En effet, les perfections invisibles de Dieu, sa puissance éternelle et sa divinité, se voient comme à l'œil, depuis la création du monde [*apo ktiseos*], quand on les considère dans ses ouvrages » : Rm 1, 19-20), *kenosis*, etc. – et que, maintenant, on peut bien insérer dans sa propre perspective historique.

⁹³ Voir G. Agamben, *Le Temps qui reste*, *op.cit.*, p. 162 sq.

⁹⁴ 1 Cor, 13, 12-3.

compris le rappel paulinien au *katechon* présent dans la *Deuxième lettre aux Thessaloniciens*, a été Tertullien, lorsque ce dernier écrit dans la *Deuxième lettre aux Thessaloniciens*⁹⁵, mieux que Tertullien, lorsque ce dernier dit : « Nous prions pour [...] l'état présent de ce monde [...] pour le retardement de la fin »⁹⁶. Une telle dialectique entre le dépassement du passé et le retardement du futur est aussi, je pense, la véritable cause de toutes les tensions existantes à l'intérieur de la théologie et de la pratique de l'*eikon* chrétienne de l'époque. Théologie et pratique partagées entre le refus des lois de la beauté grecque (c'est-à-dire de la théophanie inhérente à la logique mimétique) et l'engagement à figurer le Christ charnel comme représentation « temporaire » du Dieu invisible ; partagées aussi, en définitive, entre les deux valeurs qui ont constitué les véritables pôles de la figuration chrétienne : humilité et gloire.

Cette dialectique se maintiendra, bien que sécularisée, durant toute l'histoire culturelle de l'Occident chrétien, elle en marquera le mouvement à différents niveaux, y compris figuratif. Ce n'est du reste pas un hasard si Hegel lui-même, dans la *Phénoménologie*, comme on le sait et comme Agamben n'a pas manqué de le remarquer⁹⁷, a résumé ceci sous le concept d'*Aufhebung*. Entier mouvement de la pensée (qu'il a, toutefois, rendu absolu bien au-delà des limites historiques de la pensée chrétienne, et peut-être de l'admissible) et du langage caractérisé par un processus dialectique selon lequel la certitude sensible, l'*hic et nunc* désigné par le langage, est simultanément destituée et conservée par l'esprit qui la transforme en figure, la « transfigure », littéralement. Et ce qui vaut pour le langage peut valoir pour l'image. Ainsi, ce que les lois de la *mimesis* grecque avaient tendance, même dans le cas des images du divin, à raccrocher à cette certitude sensible, et ce que la suspension de la loi, la liberté et la grâce face à la loi, des Chrétiens du temps messianique – du « maintenant » où, selon Paul, « nous avons été dégagés de la loi »⁹⁸ –, ce que cette émancipation a eu, au contraire, tendance à transfigurer.

Il ne s'agit donc pas simplement d'un problème de soin stylistique, tel que celui occupant la critique de la poésie conduite par Platon et par le platonisme, mais plutôt d'un problème plus généralement reductible à celui de la valeur de la loi précédant la venue du Christ, et qui concerne, plus en profondeur, la mutation, au sens justement messianique, de la structure temporelle même de l'acte représentatif.

Fig.37.

Adam et Ève, peinture murale, IV^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

⁹⁵ Voir 2 Ts, 2, 7.

⁹⁶ Tertullien, *Apol.* II, 39.

⁹⁷ Voir G. Agamben, *Le Temps qui reste*, op.cit. p. 169 sq.

⁹⁸ Rm 7, 6.

Nous pouvons encore tenter d'expliquer ce problème très complexe au moyen d'une comparaison entre la figure platonicienne de Socrate et la figure paulinienne d'Adam (fig.37). Dans le *corpus* de l'œuvre platonicienne, on trouve de nombreuses références à la laideur extérieure de Socrate, qui, selon Platon, cachait la beauté de son âme. Ceux qui savaient atteindre son âme, l'intelligible – le *proton*, le premier, le principe invisible qui engendrait l'apparence extérieure d'un homme, séparée ou pas de ce principe⁹⁹ – savait alors atteindre le *vrai* Socrate. Nous avons donc ici une protologie sur le plan théologique et, dans le cas des images des dieux, une théophanie sur le plan iconographique. À propos d'Adam, *typos*, empreinte du Christ, saint Paul donne un exemple apparemment analogue à celui de Platon, mais qui en est en réalité l'exact opposé. Dans la *Première lettre aux Corinthiens*, il dit :

Le premier homme, Adam, devint une âme vivante. Le dernier Adam est devenu un esprit vivifiant. Mais ce qui est spirituel n'est pas le premier, c'est ce qui est animal ; ce qui est spirituel vient ensuite. Le premier homme, tiré de la terre, est terrestre ; le second homme est du ciel. [...] Et de même que nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons aussi l'image du céleste [...] Voici, je vous dis un mystère : nous ne mourons pas tous, mais tous nous serons changés, en un instant [...] alors s'accomplira la parole qui est écrite : la mort a été engloutie dans la victoire¹⁰⁰.

Dans l'horizon messianique, le premier homme est terrestre ; le rapport entre sensible et intelligible, visible et invisible, est exactement renversé. Tout ce qui, chez Platon, concernait l'être le plus vrai est ici renvoyé et décliné au futur. En d'autres termes, dans ce qui engage la connaissance et l'intellection, l'histoire entre en jeu. Nous porterons l'image du céleste, mais *maintenant* le premier Adam est terrestre, non céleste. Le céleste, l'intelligible, arrivera justement comme un dépassement du terrestre, du sensible, du visible ; comme une transformation en strict négatif, prêt à être destitué et conservé, de ce que l'on voit, de *l'hic et nunc* de la représentation, de ce qui rend la représentation, *eikos*, vraisemblable ; en somme, prêt à être transfiguré. Comme une transfiguration du visible vers l'invisible.

Il est évident qu'il s'agit tout d'abord d'une inversion temporelle. C'est une fois encore Agamben qui a parfaitement saisi l'inversion que le messianisme paulinien fait peser, dans le temps qui reste, sur le rapport entre l'acte et la puissance¹⁰¹. Cela tient également pour la figuration. En effet, la logique mimétique des Grecs était fondée sur une idée du temps tout à fait métaphysique, qui peut être résumée dans la thèse aristotélicienne selon laquelle l'acte (*energeia*) est antérieur à la puissance (*dynamis*) et en informe donc les différentes étapes¹⁰². Voilà en définitive l'idée d'ordre, de symétrie, etc., et la valeur même de l'*eikos*. Pour les Chrétiens qui attendaient la parousie, au contraire, le temps était surtout puissance, attente d'un acte encore à venir. Tout ce qui restait entre cette attente-ci et cet acte-là était considéré comme puissance, négatif de la réalité la plus vraie. Ici se trouvent l'indifférence ontologique et l'idée d'insouciance pour les lois mimétiques grecques précédemment évoquées.

Dans l'horizon du temps messianique, la dimension de l'intelligible, le *vrai* même restent non-advenus, pour s'accomplir seulement lorsque la mort aura été défaite. Alors, pour paraphraser encore la *Première lettre aux Corinthiens*, nous ne verrons plus d'une manière obscure, comme au moyen d'un miroir, mais face à face. Jusque-là, notre sort sera seulement celui de voir – et de représenter – comme au moyen d'un miroir déformant (fig.38) ; telles les images déformées de l'Adam ou du Jonas terrestres précédant la venue du Christ, et, en quelque sorte, l'image même du Christ charnel par rapport au Dieu invisible.

⁹⁹ Nous l'avons vu dans la première partie de cet essai : séparée, peut-on dire, chez Platon ; dans un *synolon*, chez Aristote.

¹⁰⁰ 1 Cor, 15, 45-54.

¹⁰¹ Voir G. Agamben, *Le Temps qui reste*, op.cit., p. 91 sq.

¹⁰² Voir Aristote, *Metaph.*, Theta 8.

Fig.38.

Histoire de Jonas, mosaïque de pavement, début du IV^e siècle,
Aquilée, Basilique de l'évêque Théodore

Or, ce futur s'est fait attendre. La victoire n'est malheureusement pas arrivée dans le temps promis, et les Chrétiens ont bientôt dû faire contre mauvaise fortune, bon cœur. Il leur a fallût revenir, pour représenter le Dieu invisible et son image visible, à la protologie et, d'une certaine manière, à la théophanie, c'est-à-dire, selon leur façon, à la *mimesis* (figs.39 à 42¹⁰³).

Fig.39.

Christ en majesté entre Saint Pierre et Saint Paul, peinture murale, IV^e siècle,
Rome, Catacombe des Saints Marcellin et Pierre

¹⁰³ On voit bien, dans cette succession d'images représentant le triomphe du Christ, la progression achevée par la figure chrétienne jusqu'à son retour définitif, bien que réélabore, aux lois et à la tradition de la *mimesis*.

Fig.40.

Christ en majesté, mosaïque d'abside, c. 425,
Thessalonique, Église de Hosios David

Fig.41.

Christ en majesté, mosaïque d'abside, début du V^e siècle,
Rome, Église de Sainte Pudencienne

Fig.42.

Christ Pantocrator, icône byzantine, c. 590,
Monastère Sainte Catherine au Mont Sinaï

Daniele Guastini est membre honoraire de la Fondazione Lorenzo Valla, et professeur de poétique et de rhétorique à la faculté de philosophie à l'Université "La Sapienza" de Rome. Il a publié entre autres *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità* (Laterza, 2004), et une édition commentée de la *Poetica* d'Aristote (Carocci, 2010).