Le portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art

Iconic portraits: between history, literature, and art history

Gilbert Dagron

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1436>

DOI : 10.4000/perspective.1436

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2009

Pagination : 5-8

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Gilbert Dagron, « Le portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1436>

Le portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art

L'ouverture à de nouveaux sujets et le pragmatisme des méthodes permettent aujourd'hui aux historiens, historiens de l'art et philologues de chasser sur les mêmes terres et de s'échanger leurs armes. Il n'en fut pas toujours ainsi. Dans le panorama universitaire des années 1950 et 1960, le cloisonnement prévalait. C'était parfois affaire de personnes, plus souvent de clivages disciplinaires, et un grand problème comme la « crise des images », longue et violente dans l'Orient médiéval, plus épisodique mais non moins significative en Occident, n'appartenait en totalité à personne. Les historiens lui cherchaient des causes politiques ou sociales, plus sérieuses qu'un différend philosophique sur la représentation ou qu'une querelle entre théologiens, ou bien s'en débarrassaient par une opposition sommaire entre une tradition « hellénique » éprise de beauté et un tréfonds oriental décidément rebelle à toute figuration. Comme il arrive souvent, des travaux novateurs, tels que ceux d'André Grabar, eurent un effet retardé et un retentissement hors les murs. C'est le Centre de recherche sur les études byzantines de Dumbarton Oaks (Washington) qui catalysa les recherches, permit l'osmose, sinon l'interdisciplinarité, et tissa des liens entre des chercheurs occasionnellement invités ou permanents (Kurt Weizmann, Ernst Kitzinger, Otto Demus, André Grabar, Sirarpie Der Nersessian), dont beaucoup avaient eu à connaître l'exil et portaient en eux les héritages culturels de la vieille Europe. Plutôt qu'une « école », ce fut un lieu de réflexion et d'expérimentation. Et pour moi l'occasion d'une heureuse transgression, lorsque, dans un séminaire de 1990 qui correspondait à la sortie de *Bild und Kult* de Hans Belting¹, je fus invité à parler sur un thème que j'avais depuis longtemps en tête, « Holy Images and Likeness », et qui a donné matière à un livre².

Pas plus qu'André Grabar je ne crois à la spécificité de l'icône de culte. Elle est un portrait dans sa définition rigoureuse : la représentation d'une personne pour elle-même, hors de tout décor et de toute action. Sont aussi bien des « icônes » les représentations des empereurs ou de leurs fonctionnaires, affichées dans les lieux publics, et les portraits funéraires du genre de ceux du Fayoum. Tous ces portraits iconiques ont une dimension religieuse, dans la mesure où ils représentent un absent et visent à établir un lien direct et personnel non pas avec un simple spectateur, mais avec un fidèle qui prie son dieu, un sujet qui renouvelle son allégeance à un souverain, un parent qui se souvient d'un mort. Son passage par la théologie a seulement donné un peu plus de raideur à l'image de culte. Il a fait monter les enjeux. Ce qui était en bonne dialectique le paradoxe de la représentation, familier aux philosophes de l'Antiquité, est devenu un dogme, une orthodoxie ou une hérésie sans compromis possible, un cas extrême, mais dont l'analyse intéresse finalement le genre du portrait dans son ensemble.

L'icône est un portrait « vrai », ce que disent à leur manière le nom de « prototype » donné à la personne représentée – qu'il s'agisse d'un original d'une série illimitée de reproductions ayant même valeur –, et les nombreuses anecdotes qui montrent le peintre impuissant à reproduire les traits de son modèle, vivant ou mort, jusqu'à ce qu'ils s'impriment miraculeusement sur la fresque ou sur la surface vierge de l'icône. L'idée folle d'une image non faite de main d'homme (achéiropoiète), que réalisera plus tard la photographie, n'est que le superlatif d'une notion commune,

sous-jacente à ce type de représentation dans lequel l'artiste est un technicien et l'art un mensonge. Le portrait iconique n'est jamais signé. Le nom qu'on y appose est celui de la personne représentée, pour éviter toute équivoque et sceller l'authenticité de ce qui est implicitement conçu comme une sorte d'autoportrait. Les types, sinon le style, sont invariants. Adolphe-Napoléon Didron, en révélant à l'Europe romantique le *Manuel d'iconographie* de Denys de Fournas³, qu'il avait découvert au Mont Athos en 1839, se disait fasciné par cette peinture rivée aux traditions, si différente de l'esthétique occidentale. C'est bien vu. L'art profane autorise les écarts d'imagination ; l'art sacré, en Occident même, apprit à se défier des « images inhabituelles » ; l'art cultuel du christianisme oriental les repousse par principe, pour ne garder que les modèles dont on pense qu'ils ont fait la preuve de leur efficacité comme intermédiaires de la prière et du miracle.

L'argument majeur des défenseurs de l'image, lors de la crise iconoclaste, fut de dire que le Christ, comme la Vierge et les saints, avait été « vu parmi les hommes » et était donc représentable. Cet appel à témoin rapproche l'icône d'un genre rhétorique bien connu du monde romain oriental, l'*eikonismos*, qui consiste à décrire les caractéristiques physiques d'une personne (absente, disparue et recherchée, historique ou inventée) à l'aide d'un vocabulaire limité et codifié, assez proche de nos portraits-robots. Apôtre Pierre : vieux, taille moyenne, cheveux courts, yeux sombres, sourcils se rejoignant, prompt à la colère, changeant facilement d'avis... Constantin le Grand : taille moyenne, cou massif, rouge de peau, barbe rare... Diomède : carré, vigoureux, blond, nez légèrement camus... Vrais ou forgés, ces signalements valent témoignages, et l'on comprend l'importance qu'ils purent avoir pour une iconographie chrétienne qui s'était détournée des motifs symboliques (agneau, poisson) et des « figures » vétérotestamentaires, afin de s'ancrer dans l'histoire. Des textes découverts et publiés par l'historien de l'art Manolis Chatzidakis montrent comment on passa des *eikonismoi* aux recettes des manuels de peinture, l'image n'ayant plus qu'à ressembler à elle-même, mais gardant l'autorité du témoignage et un étroit rapport avec les mots⁴. Reconnaître la parenté entre les images iconiques et les descriptions verbales, c'est aussi comprendre qu'elles se construisent de la même façon : par accumulation de détails individualisants (Ernst Kitzinger)⁵, dans la définition et la fonction de « portraits typologiques » (André Grabar)⁶ qui approchent l'individualité sans jamais tout à fait l'atteindre.

La « réception » est un autre concept d'histoire de l'art, utilisé notamment par Ernst H. Gombrich pour d'autres époques et d'autres genres⁷, qui permet de jeter sur l'icône une lumière nouvelle. D'abord parce que, de tous les genres de portraits, le portrait iconique est celui où comptent le plus les mécanismes de la reconnaissance. L'icône peut n'être fondée sur aucune réalité historique, à l'instar de l'image du Christ, mais elle doit être constante dans sa forme et gravée dans un imaginaire collectif sans variations trop fortes. Son authenticité dépend du seul consensus. Elle n'évoque pas un personnage du passé, elle préfigure la vision qu'on aura de lui. Dans la littérature de piété, les apparitions ont une assez faible teneur miraculeuse : le fidèle ne reconnaît jamais, en vision, rêve ou prière, que l'image du saint patron de son église, prête à l'emploi. Mais la réception de l'icône ne se réduit pas à cette reconnaissance. Elle donne à celui qui la regarde le soin de l'achever, de porter ce portrait typologique au-delà du seuil d'individualisation et de se l'approprier en communiquant avec lui. La liberté, chichement mesurée au peintre, est largement consentie au spectateur et libère en lui un flot de subjectivité, un discours explicite ou implicite, parfois une *ekphrasis* rhétorique mal adaptée à son objet, mais plus souvent un exercice de méditation pouvant mener à la « componction » et aux larmes.

Ces voies conduisent assez loin de la théologie dogmatique, à laquelle il faut pourtant revenir pour interpréter correctement ce qu'on appelle sommairement le « triomphe de l'image » et apprécier le nouveau statut qu'il donne à l'icône. De cette « crise » de cent trente années, émaillée de polémiques, de persécutions, de revirements et d'autocritiques, il est bien difficile de dire qui sortit vainqueur. Un retournement s'opéra, qui fit des saintes images non plus seulement le « livre des illettrés », formule de tolérance minimale qui continua d'avoir cours en Occident, mais l'affirmation nécessaire et suffisante de la foi. L'icône l'emporta, mais sa définition picturale tient compte, au moins en partie, des arguments iconoclastes : elle est paradoxalement signe et corps ; elle refuse le relief, place les personnages dans une surface plane, traite les visages comme des motifs ornementaux... Ces caractéristiques, notées avec précision par André Grabar, donnent à l'icône une part de négativité que l'historien rattachera aux interdits iconoclastes, et l'historien de l'art ou l'artiste à une recherche consciente de l'« intelligible » ou du « spirituel ». Sans doute ont-ils l'un et l'autre raison. L'image iconique prend soin de dire à la fois ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas. C'est, me semble-t-il, cette part de négativité qui explique, en même temps que la beauté de l'icône, le rôle de modèle qu'ont voulu lui faire jouer des peintres comme Kandinsky ou Matisse et des critiques d'art comme Georges Duthuit dans leur rébellion contre le naturalisme finissant et le « rituel esthétique » des musées.

On comprendra sans peine qu'un byzantiniste, littéraire et historien par vocation, s'intéresse à l'icône, à son statut et à sa réception, sujets qui occupent une si grande place dans son corpus de sources. Devient-il pour autant historien de l'art ? J'en doute. Mon souci, en tout cas, a été de rester frontalier et de ne parler que des images en rapport avec les mots et des mots en rapport avec les images. Non par prudence mais par méthode : pour ne pas réintroduire la notion d'œuvre d'art dans un temps et un espace d'où elle a été délibérément exclue, et pour étudier les problématiques de la ressemblance, de la vérité, de la réalité et de la signification de l'image iconique dans la lumière crue que cette exclusion de l'art a projeté sur elles. Cas extrême et pour cette raison exemplaire. Plus généralement, mes rapports avec les historiens de l'art ont été de bon voisinage, mais d'indifférence aux querelles qui les opposaient naguère en écoles, au moins en France, et ne m'intéressaient pas. Celui d'entre eux que j'ai le plus constamment lu et admiré est Erwin Panofsky, mais c'est affaire de tempérament et d'occasion. Car on a raison de dire que les historiens sont opportunistes. L'histoire, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, est une science expérimentale portant sur le passé : pour être scientifique, il lui faut un champ d'observation aussi parfaitement contrôlé que possible, d'où l'importance des spécialités comme la mienne ; pour être intelligente, il lui faut des outils d'analyse très diversifiés, c'est-à-dire des problématiques importées ; pour aboutir à une œuvre écrite, il lui faut la médiation d'un historien, dont la personnalité dépend largement de ses propres lectures. Celles qui m'ont le plus marqué étaient assez éloignées de Byzance, allant, en dehors de Panofsky, d'Ernst Kantorowicz à Frances Yates et de Georges Dumézil à Claude Lévi-Strauss. Peut-être m'ont-elles donné une curiosité particulière pour l'iconographie et l'iconologie, les arts de mémoire, les structures du récit, les concepts juridiques et théologiques, les systèmes classificatoires ? Cette logique trop personnelle rend difficile le sentiment d'appartenance qu'exigent de leurs adeptes les disciplines plus fermées sur elles-mêmes. Vingt-six ans d'enseignement au Collège de France ont certainement accru mon sentiment d'indépendance. Elles m'ont donné le privilège de me lier d'amitié avec de brillants esprits, mais assez rarement d'engager avec eux des discussions théoriques. Si le décloisonnement est gage de liberté, il ne favorise pas les confrontations.

1. Hans Belting, *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990 [trad. fr. : *Image et culte une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1998].
2. Gilbert Dagron, *Décrire et peindre, essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007.
3. Denys de Fournia, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Adolphe-Napoléon Didron éd., Paris, 1845 (traduit du manuscrit byzantin *Le guide de la peinture [du moine Denis]*).
4. Manolis Chatzidakis, « Ek tôn Oulpiou tou Rômaïou », dans *Epeteris Hetaireias Byzantinôn Spoudôn*, 14, 1938, p. 393-414, repris dans *idem, Studies in Byzantine Art and Archaeology, (Variorum Reprints)*, Londres, 1972.
5. Ernst Kitzinger, « Some Reflexions on Portraiture in Byzantine Art », dans *Zbornik Radova*, 8, 1963, p. 185-193.
6. André Grabar, « Le portrait en iconographie chrétienne », dans *idem, L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 2 vol., Paris, 1968, p. 591-605.
7. Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres 1960 [trad. fr. : *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1971].