

GROUPE DE RECHERCHE D'HISTOIRE ROMAINE
DE L'UNIVERSITÉ DES SCIENCES HUMAINES DE STRASBOURG

ÉTUDES ET TRAVAUX

IV

MÉTHODOLOGIE ICONOGRAPHIQUE
ACTES DU COLLOQUE DE STRASBOURG
27-28 AVRIL 1979

Edités par Gérard SIEBERT

A E C R

STRASBOURG
1981

IMAGE ET CULTURE : DE L'ICONOCLASME À LA RENAISSANCE MACÉDONIENNE

Il paraît sans doute prétentieux de vouloir, dans un bref travail, opposer, même en se limitant à un point particulier, l'image de l'époque iconoclaste et l'image de la Renaissance Macédonienne, tant ces deux périodes ont été examinées, tant cette opposition semble totale et évidente. Aussi les lignes qui suivent ne prétendent être qu'une première approche qui devra être approfondie par des recherches postérieures.

Il faut partir de la signification des décors qui sont adoptés par les iconoclastes (1). Souvent les historiens de l'art n'ont fait que reprendre l'interprétation donnée par les iconodoules, à savoir, qu'en dehors des croix, ce sont des images profanes, et, par là, profanatrices, qui constituent le décor d'une église d'époque iconoclaste (2). Les modernes ne retiennent certes pas l'intention profanatrice, car on sait bien que les empereurs iconoclastes n'étaient pas les impies que faisait d'eux une tradition hostile, mais y voient une sorte de valeur zéro, neutre, c'est-à-dire, dans le langage des historiens de l'art, décorative, images implicitement présentées comme un compromis entre la volonté d'éviter les représentations religieuses et la soumission à une tradition dans laquelle les églises étaient décorées par des images. L'existence de scènes semblables dans des édifices non religieux semble en conforter l'interprétation profane (3). Mais, en fait, nous ne savons pas comment les iconoclastes eux-mêmes interprétaient leurs décors : si nous avons quelques indications sur la valeur de la croix (4), si nous connaissons assez bien la doctrine officielle des empereurs iconoclastes en ce qui concerne l'interdiction de la représentation du Christ et, dans une moindre mesure, celle des autres personnages sacrés (5), nous ne savons pas à quel dessein correspondent les images dont nous apprenons l'existence par les textes de leurs adversaires (6).

Dans des textes qui sont hostiles aux iconoclastes, on ne doit évidemment pas s'attendre à des renseignements très objectifs, même s'ils forment un ensemble qui paraît cohérent. Or, un passage de la *Vie de St Etienne le Jeune* apporte un élément qui n'est pas assez souligné (7) : des décors, semblables à ceux qui sont reprochés aux iconoclastes, existaient avant eux, puisque nous apprenons que, dans les églises où les images proprement religieuses étaient détruites, les représentations d'allure profane étaient conservées et nettoyées. On sait bien, par ailleurs, que des images de ce genre, mais antérieures à l'iconoclasme, sont conservées et on a pu montrer leur riche signification symbolique (8). Elles ne sont donc non-religieuses qu'en apparence, pour une lecture au premier degré, ici inopérante, qui ferait coïncider sujet représenté et sujet signifié. C'est un niveau supplémentaire, celui du symbole qui s'introduit ici. Ne

convient-il pas de faire la supposition, confortée, il est vrai, par aucun texte contemporain, à ma connaissance du moins, que certaines images d'époque paléochrétienne et certaines images d'époque iconoclaste, qui, du point de vue thématique, se prolongent, sont à interpréter de la même façon ? Que, d'un point de vue iconographique, celles-ci dépendent de celles-là ne devrait faire aucun doute. Mais nous ne savons en fait rien sur la manière dont ces images étaient alors reçues, ni même si elles étaient lues par tous de la même façon. Contrairement à ce que j'essaie de suggérer ici, la valeur symbolique de ces scènes n'était peut-être plus très précisément sentie ; ou n'était-elle plus sentie du tout ? On a effectivement remarqué, dans la numismatique - mais le phénomène doit dépasser ce cadre - un affaiblissement des thèmes symboliques d'origine romaine dès la fin du VI^e siècle, lié à une introduction de thèmes proprement chrétiens, la croix sous Tibère II, le Christ lui-même sous Justinien II (9). Mais il ne faut pas trop aisément innocenter les iconodoules de toute accusation de mauvaise foi ; une lecture symbolique des images n'était pas encore impossible : le texte bien connu du Concile *in Trullo* (10), qui interdit l'utilisation de l'Agneau pour représenter symboliquement le Christ, n'a de sens que s'il interdit un procédé encore utilisé et compris (11). Dans le même sens vont les allusions qui sont faites à des scènes en relation avec l'hippodrome : on connaît maintenant la signification symbolique de tout ce qui concerne ce lieu ; en particulier, on sait comment le cocher vainqueur devient le symbole de l'empereur toujours victorieux (12). L'attitude des iconodoules, incompréhension, mauvaise foi - d'ailleurs la motivation n'a-t-elle pas changé en l'espace de plus d'un siècle ? - ne fait que prolonger celle du Concile *in Trullo* (13).

Dans la perspective définie par le Concile, il y a une relation simple entre représentation et objet représenté ; chaque image renvoie directement à ce qu'elle représente. Mais, essentiellement aux VI^e et VII^e siècles, cette relation prend une valeur différente sous l'influence d'idées néo-platoniciennes qui se diffusent alors largement (14). L'image participe alors à la réalité qu'elle représente ; elle possède en elle une partie de la force du prototype (15). Si on y réfléchit bien, c'est un statut de l'image très ambigu, qui est ainsi défini : elle n'est plus une simple représentation, mais elle ne doit non plus s'identifier à la personne représentée, car il y aurait alors conduite magique et idolâtrie. Pour des raisons qui ne sont peut-être pas encore suffisamment analysées, ce statut de l'image est menacé dans la période dont nous parlons ; l'image tend, Kitzinger l'a bien montré, à s'identifier avec ce qu'elle représente, sans doute simplement parce que cette notion d'image à la fois représentation et participation manque de netteté, que la frontière entre les deux est difficile à saisir. Il faut bien être conscient que ces images ne sont pas seulement vues et interprétées par des théologiens, mais aussi par de nombreux fidèles à qui des distinctions logiquement et rationnellement très élaborées peuvent échapper. Notre documentation ne nous permet pas de voir les conséquences de cet état de fait dont l'existence est pourtant assurée (16). Mais si l'on se place à un autre point de vue, on constate, dans la même période, une tendance générale à la stylisation (17). On aboutit donc à cette situation paradoxale où l'image, le signifiant, tend à se confondre, dans sa nature la plus profonde, avec le signifié, mais devient, dans son

apparence, de plus en plus abstraite (18). L'art de la période iconoclaste ne garderait qu'un des termes de cette opposition, une forme « abstraite », si, comme on le fait en général, on admet que de mosaïques comme celles du Dôme du Rocher à Jérusalem et de la Mosquée des Omeyyades à Damas, il est possible de tirer des conclusions sur l'art iconoclaste (19). Mais le passage par le symbole entraîne une coupure radicale entre l'image et le sens, entre signifiant et signifié, non pas tellement coupure peut-être qu'introduction d'un degré intermédiaire qui rend impossible la confusion entre l'image et ce qu'elle représente.

Pourquoi cette rupture ? A. Grabar suggère qu'il ne faut pas seulement y voir la crainte de l'idôlatrie, mais aussi une peur devant des images qui pourraient être magiques (20). Une image trop « vraie » est inquiétante et il faut rappeler à notre tour l'indignation d'un pape devant des peintures du Titien parce que les personnages sortaient, pour ainsi dire, de la toile (21). En dernier ressort, l'attitude des iconoclastes serait donc provoquée, paradoxalement, par la crainte d'une trop grande puissance des images, par le risque de magie lié à l'existence d'une image ressemblante ou, du moins, trop ressemblante. Dans le statut ambigu de l'image auquel je faisais allusion plus haut, les iconoclastes ne sont plus sensibles à une certaine rationalité qui suffisait, pour d'autres, à maintenir la distinction entre signifiant et signifié (22). Il y a donc rupture, sur le plan culturel, avec une tradition qui, par l'intermédiaire du néo-platonisme, se rattache à l'antiquité gréco-romaine, à cette civilisation de l'image plus forte que les mots, dont nous parlent quelques Pères de l'Église (23).

Mais remarquons aussi que la solution trouvée par l'art iconoclaste n'est pas neuve, traditionnelle au contraire, elle aussi (24), sans que nous soyons en situation de dire dans quelle mesure elle était encore comprise (25). L'exemple des images montre donc que la relation entre période iconoclaste et, disons, antiquité tardive, ne se laisse pas analyser de manière univoque (26).

Or il faut bien se rendre compte que, dans le domaine des lettres, la situation n'est pas fondamentalement différente. C'est un lieu commun de rappeler que l'iconoclasme était considéré, déjà par Théophane et le patriarche Nicéphore, comme une époque sans culture et sans instruction et que les modernes ont longtemps repris cette interprétation (27). On sait maintenant combien cette affirmation est à nuancer (28). Il est déjà important de constater que ce que l'on peut appeler instruction primaire et instruction secondaire ne changent pratiquement pas durant les VII^e et VIII^e siècles (29). Au niveau supérieur, par contre, il est vrai que l'on constate un certain effacement de la science profane, *ἡ ἑλληνικὴ σοφία*, au profit de la spéculation religieuse. Mais de nombreux indices montrent une intense activité intellectuelle dans la seconde moitié du VIII^e et au début du IX^e siècle ; rappelons que c'est le moment où la minuscule commence à se répandre, où des textes mieux établis circulent ; les défenseurs des images sacrées, en particulier le patriarche Nicéphore, vont utiliser les catégories aristotéliennes et montrer une connaissance directe ou indirecte de la Métaphysique et de la Physique d'Aristote (30). Tout se passe donc comme si les controverses entre partisans et adversaires des images s'accompagnaient d'un renouveau de la culture -peut-on dire provoquaient ?- qui se serait orienté

dans deux directions différentes, dont les symboles seraient, en quelque sorte, Jean le Grammairien d'une part, le patriarche Nicéphore de l'autre, l'un iconoclaste, célèbre pour son intérêt pour les sciences et les techniques (31), l'autre, partisan des images, utilisateur d'Aristote. Mais aucun des deux ne peut être dit véritablement indépendant de la culture antique. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer le rétablissement des images. Celui-ci ne joue pas le rôle d'une sorte de signal qui permettrait un libre épanouissement d'une culture jusque là réprimée et qui serait la cause ou l'occasion de ce que l'on a pris l'habitude d'appeler la Renaissance Macédonienne. Celle-ci est en réalité précédée d'une période culturellement très riche. La rupture entre la fin de l'iconoclasme et le début de la période suivante est donc, à ce point de vue, bien moins marquée qu'on n'aurait tendance à la croire. Bien au contraire, une autre figure exceptionnelle, Léon le Mathématicien, remarqué par l'empereur Théophile, archevêque de Thessalonique avant le rétablissement des images, néanmoins placé par le César Bardas à la tête de l'École de la Magnaure pour y enseigner la philosophie, est l'indice d'une certaine continuité (32). Il apparaît comme un esprit curieux, cherchant librement son inspiration, son savoir dans les textes anciens, ce qui nous vaut une épigramme étonnante pour un archevêque de Thessalonique, pour reprendre l'expression de P. Lemerle (33), épigramme qui commence ainsi :

Εὔγε, Τύχη, με ποιεῖς ἀπραγμοσύνη μ' Ἐπικούρου
 ἠδίστη κομέουσα καὶ ἡσυχίη τέρπουσα.
 τίπτε δέ μοι χρέος ἀσχολίης πολυκηδέος ἀνδρῶν ;

C'est en songeant à ces lignes qu'on voit se dégager plus nettement l'originalité de Photius qui incarne, pour ainsi dire, la culture de la seconde moitié du IX^e siècle. Les auteurs profanes anciens qu'il cite font l'objet de remarques d'ordre formel essentiellement (35). Les textes, la culture sont devenus des moyens d'expression, un répertoire de formules auquel devait se plier tant bien que mal l'expression de la réalité contemporaine. Il devenait ainsi possible, pour reprendre une autre expression de P. Lemerle, « d'assimiler un élément profane désormais sans danger » (36), mais sans danger faut-il ajouter, parce qu'on lui a ôté sa signification et sa valeur profondes. Il me paraît difficile de ne pas voir combien un Léon le Mathématicien était plus proche d'une Renaissance qu'un Photius ; la culture antique, d'incitation à la recherche, à la découverte qu'elle pouvait être, qu'elle était, devient un savoir figé, un répertoire (37).

Quelques remarques supplémentaires nous permettent de voir une série de faits parallèles se dégager dans l'histoire de la peinture malgré, peut-être, un certain décalage chronologique. Les monuments sont, dans leur ensemble, bien connus, et nous pouvons avancer relativement vite. La Renaissance macédonienne, en peinture, est unanimement décrite comme un retour vers un art inspiré de l'Antiquité ou, pour le moins, vers un art où l'influence antique est plus sensible qu'aux époques antérieures (38). On convient aussi que cette peinture a reçu son inspiration des miniatures qui ornaient les manuscrits anciens alors recopiés (39). On redevient alors sensible à la forme de ressemblance donnée

par un certain naturalisme, sous l'influence sans doute des images qui accompagnaient les textes antiques alors diffusés (40), mais aussi parce que ces images apparaissaient comme opposées à celles qui étaient employées durant l'iconoclasme. On constate ainsi la réapparition d'un certain nombre de valeurs picturales que non seulement les iconoclastes, mais aussi leurs prédécesseurs immédiats avaient négligées(41). Il s'agit essentiellement de la représentation du volume et de l'espace ; or, si on pense immédiatement à la Théotokos et aux Archanges (fig. 1), qui l'accompagnent, de l'abside de Sainte Sophie de Constantinople, sans doute première mosaïque à figuration directement religieuse mise en place après 843, où le rendu du volume est exceptionnellement sensible, il faut lui opposer les mosaïques qui, à Sainte-Sophie même, sont les plus proches chronologiquement, c'est-à-dire les représentations des saints sur le grand arc Nord (fig. 2), dont le caractère plastique est déjà bien moins marqué (42).

Dans le domaine de la miniature, on pourrait opposer, de manière comparable, les illustrations du Psautier de Paris (Paris BN gr 139) à celles de l'Évangile de Stavronikita 43 : dans la miniature qui représente St Luc, dans ce dernier manuscrit (fig. 3), l'espace est creusé par un système d'architectures avec des décrochements immédiatement inspirés de l'antiquité romaine, qui créent un espace *ouvert*, c'est-à-dire où la profondeur n'apparaît pas comme limitée, où il n'y a pas d'entrave à l'illusionisme de la représentation (43). Au contraire, les analyses, faites par Weitzmann, de certaines images du Psautier de Paris révèlent un système très différents (44) : Weitzmann montre, de manière très convaincante, le caractère composite d'images où, à des éléments antiques se mêlent des éléments inventés par le peintre sans qu'une cohérence soit obtenue ; parfois, de manière encore plus démonstrative, des éléments antiques sont employés en dehors de leur contexte, de façon à aboutir à des incohérence (45).

En réalité, cette opposition n'est pas une opposition entre deux manuscrits ou entre deux écoles : on la voit passer à travers tous les ensembles de miniatures de la fin du IX^e et de la première moitié du X^e siècle. Si nous revenons au Stavronikita 43, non plus à l'image de Luc, mais à celle de Matthieu, (46) (fig. 4), nous voyons que le fond avec des architectures « à l'antique » n'est pas mis en rapport avec l'évangéliste du premier plan ; l'image est pour ainsi dire coupée en deux, par l'interposition entre l'avant et l'arrière d'une zone neutre qui prend, curieusement, la forme d'une sorte de nuage.

Un des exemples le plus caractéristique, à ce point de vue, est peut-être donné par la Bible de la Reine Christine (47), qui contient un certain nombre d'images proches de l'Antiquité, avec des scènes spatialement cohérentes, en particulier celles des Lévites portant l'Arche de l'Alliance, entourés par Moïse et Aron (48), celle des deux scènes de dédicace (49), dans une certaine mesure également, l'onction de David (50), par la présence d'arbres et d'un paysage estompé à l'arrière-plan et malgré quelques incohérences dans les architectures. Mais dans le même manuscrit apparaît aussi une formule différente, par exemple dans la scène représentant Elie devant le roi Achab où tous les personnages sont groupés à l'avant de l'image (51) - noter, en particulier, le soldat le plus proche du roi : le haut de son corps paraît situé derrière le trône, mais le pied droit

est placé au même niveau que la limite antérieure du *suppedaneum* ; toute l'image enfin est barrée par un mur que dominant deux bâtiments. Un effet analogue se retrouve dans la scène où Eléazar et les Macchabées sont en présence du roi Antiochos (52) : à première vue, on rangerait facilement cette image parmi celles de la première série, mais, d'une part, un mur, analogue à celui que nous avons déjà rencontré dessine une limite, à peu près au quart de la hauteur totale de l'image ; d'autre part, cette limite elle-même est en contradiction avec l'espace occupé et par le groupe debout derrière le trône du roi et, encore plus, par celui des Macchabées : le mur est caché par les uns et par les autres, mais, en fait les personnages ne peuvent être vus ni devant, ni derrière lui (53). On peut enfin opposer aux images-dédicaces déjà signalées une représentation en pied de David (54) : celui-ci est placé devant une architecture composite avec, dans la partie supérieure, l'amorce du motif de la niche, mais lié, de manière plus ou moins artificielle, à celui de la porte. Les deux colonnes, qui soutiennent la partie antérieure de la niche, ne descendent pas jusqu'au sol, mais reposent sur un mur qui isole David du reste de l'image, des architectures en particulier. Les motifs antiquisants sont donc utilisés de manière détournée, dans un esprit et avec des résultats fondamentalement différents du contexte d'où ils étaient pris (55), ce qui n'exclut pas l'existence de quelques images qui font illusion sur le rapprochement avec l'art antique. Les exemples pourraient être aisément multipliés ; j'en donne encore deux particulièrement caractéristiques. L'un est pris du Paris BN Coislin 195 où, derrière St Jean l'Évangéliste, se voit un mur de jardin et des arbres qui le dépassent (56) ; mais les éléments antiquisants sont gravés sur un fond or qui annule d'emblée l'effet d'espace que pourrait donner un paysage. Plus tardif est le portrait en pied de St Marc dans le Cod. 208 du Sinaï (57) où Weitzmann sait montrer la présence de la plupart des éléments qui caractérisent une image antique, quoique l'impression finale, par l'utilisation de plis verticaux, de lignes formées par des lumières, soit tout à fait différente.

De manière donc très caractéristique et absolument analogue à ce que nous avons vu dans les textes, les éléments antiques dans la peinture deviennent une sorte de langage, un répertoire d'éléments isolés de leur contexte, utilisés sans tenir compte de leur signification profonde, qui était la recherche de la représentation d'un espace illusionniste (58).

Si nous cherchons à conclure, d'abord en nous maintenant dans le domaine de l'image nous constatons que les deux formes d'art, celle de l'iconoclasme et celle de la Renaissance macédonienne sont des réponses, qui ont beau apparaître dans leur expression comme fondamentalement opposées, à une problématique de l'image qui reste la même et qui, à bien considérer les choses, naît dans l'Antiquité tardive : c'est celle des rapports profonds qui unissent image et modèle et des conditions de la légitimité de l'emploi des images ; les sources, nous l'avons vu, sont, dans les deux cas, à chercher dans des images de l'Antiquité tardive, même si ce sont des aspects différents qui en sont retenus et, en particulier, pour la Renaissance macédonienne, des éléments qui, par delà l'Antiquité tardive, viennent de l'art classique. Mais l'évolution reste toujours à l'intérieur d'un cadre très rigoureux, empêchant tout développement en direc-

tion d'un art véritablement illusionniste (59). Dans le passage de la Théotokos de Sainte-Sophie aux autres mosaïques de la même église, ou de l'évangélaire de Stavronikita au Psautier de Paris, il y a l'expression non d'une maladresse des peintres, mais d'un véritable refus de l'Antiquité. Ce refus, qui nous est clairement montré par l'art, n'est qu'un aspect d'un refus plus général, dans le domaine de la culture et de l'idéologie ; et à Léon le Mathématicien s'oppose Photius. Les partisans des images ont pu dire qu'ils étaient les héritiers de la culture antique ; ils n'ont fait qu'en utiliser des éléments figés, des formules, créant une ambiguïté fondamentale dans les rapports entre Byzance et l'Antiquité, ambiguïté que la culture byzantine ne dépassera jamais.

Jean-Michel SPIESER

NOTE ADDITIONNELLE

La question de la signification des mosaïques à figurations « profanes » dans les églises paléochrétiennes est reprise dans un rapport intéressant et suggestif, avec références aux travaux antérieurs de l'auteur sur le même sujet, de G.C. TOMASEVIC, « Mosaïques paléochrétiennes de pavement, dans l'Illyricum oriental. Iconographie. Symbolique. Origine », *μελέτησεις τοῦ 10. διεθνοῦς συνεδρίου χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας*, Thessalonique, 1980 (= *Ἑλληνικά*, παράρτημα 26), p. 283-347, où l'auteur, dans une démonstration qui mérite d'être discutée de très près, prête aussi une signification symbolique à ces scènes.

J.-M. S.

NOTES

- 1) Il n'est pas question ici de reprendre l'ensemble des problèmes posés par l'iconoclasme, ni de donner une bibliographie générale. On trouvera tous les renseignements utiles dans quelques livres ou articles récents, par exemple, J.F. HALDON, *Some remarks on the background to the Iconoclast controversy*, *Byz. Slav.* 38, 1977, 161-184, n. 1; cf. encore *Iconoclasm*, éd. par A. BRYER et J. HERRIN, colloque Birmingham 1975. On peut ajouter P. HENRY, *Church History* 45, 1976, 16-31 qui est essentiellement une discussion de P. BROWN, *A Dark Age Crisis: aspects of the Iconoclastic controversy*, *English Histor. Rev.* 346, janv. 1973, 1-34. Pour notre propos, le livre de A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique*, Paris, 1957, reste fondamental. Des suggestions intéressantes, dépassant le cadre de l'iconoclasme byzantin, peuvent être trouvés dans M. WARNKE, éd., *Bildersturm. Zerstörung des Kunstwerks*, Francfort 1977.
- 2) Pour la valeur profane des décors iconoclastes, cf., par exemple Ch. DELVOYE, *L'Art Byzantin*, Paris 1967, p. 173: « Dans les églises, (l'iconoclasme) admettait les croix et les sujets profanes »; *ibid.*, p. 175: « Lorsque les iconoclastes détruisirent sur l'ordre de Constantin V, les images de la Vierge et du Christ dans les églises, ils laissèrent subsister ces décors profanes ». Cf. encore, V. LAZAREV, *Storia della Pittura bizantina*, Turin 1967, 106-107: il oppose un art religieux aniconique à un art profane à représentations figurées et paraît admettre que les images d'oiseaux etc. avaient une valeur purement ornementale. Au contraire, A. GRABAR, *Dossier Archéologique*, en partic. p. 166-167, prête une signification symbolique à ces images. Mais, de toute manière, l'iconoclasme paraît toujours suspect aux modernes; et un jugement positif sur un empereur iconoclaste sépare l'ensemble de ses actions de son iconoclasme proprement dit; cf. M. WARNKE, *Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst in Bildersturm* (cf. n. 1), 99-107, qui montre comment l'iconoclasme est devenu négatif dans un système où l'art prend rang de valeur éternelle et immuable, tel qu'il naît autour de la Révolution Française. Je remercie ici R. Recht qui a attiré mon attention sur cet ouvrage.
- 3) Dans le palais des Blachernes, un cycle évangélique est remplacé par des figurations d'arbres et d'oiseaux; au Milion, l'image d'un cocher remplace les représentations des conciles œcuméniques: *Vie de St Etienne le Jeune* PG 100, 1120 et 1172. Mais il faut aussi remarquer que ces deux édifices ne peuvent pas être considérés comme vraiment à l'écart de la sphère religieuse.
- 4) Voir en particulier l'épigramme inscrite sur l'ordre de Léon III au-dessus de la porte de la Chalkè, lorsqu'il fit remplacer l'image du Christ par une Croix, PG 99, 437 (cf. GRABAR, *Dossier archéologique* p. 130).
- 5) Voir, en dernier, S. GERO, *Byzantine iconoclasm during the reign of Leo III*, Louvain 1973; *id.*, *Byzantine iconoclasm during the reign of Constantine V*, Louvain 1975.
- 6) On ne prête peut-être pas suffisamment attention au caractère paradoxal de l'existence de telles images, en particulier dans des édifices religieux, qui devient sensible surtout lorsqu'on se réfère aux doctrines « iconoclastes » non byzantines, c'est-à-dire islamiques ou juives; cf. à ce sujet, les remarques de A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, p. 166-167.
- 7) *Vie de St Etienne le Jeune* PG 1000, 1113 sqq.
- 8) Il est inutile de donner ici un répertoire exhaustif de toutes les images qui sont à interpréter ainsi; on pourra partir des pages consacrées à une mosaïque de Nicopolis et, plus généralement, aux pavements des basiliques paléochrétiennes par A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art chrétien II*, *Cahiers Arch.* 12, 1962, 115-152 (réimprimé dans *L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen-Âge II*, Paris 1968, 763-789), en partic. p. 142-149. Cf. aussi

F.W.DEICHMANN, *Ravenna II*, 2 p. 164 sur la mosaïque de la voûte du sanctuaire de St. Vital; G. de FRANCOVICH, *Félix Ravenna* 24, 1959, 5-173 (sarcophages à représentations symboliques). Sur la difficulté du problème, due au fait qu'il nous est difficile de savoir ce que « l'usager » lisait dans un thème, et aux différents niveaux de lecture possibles, cf. C. DAUPHIN, *Symbolic or decoration? The inhabited scroll*, *Byz.* 48, 1978, 10-34, en partic. 31-34. 9) A. GRABAR, *Empereur*, p. 163.

10) Canon 82 (MANSI XI, 977-980). Comme on sait, ce texte met le problème du symbolisme en relation avec l'opposition Ancien et Nouveau Testament : une fois la Vérité révélée par la Grâce Divine, elle ne doit plus être exprimée de manière voilée et indirecte.

11) L'opinion exprimée par E. KITZINGER, *The cult of images in the age before iconoclasm*, *DOP* 8, 1954, 85-150 (cf. p.142), à propos de ce canon (*The Canon is important also because of its insistence on anthropomorphic representations and its rejection of symbolic ones. At the times it was formulated Christian art had long passed from the symbolic to the direct representation of holy persons. In this respect, the Canon is nothing more than a recognition of an accomplished fact*) ne me paraît pas fondée.

12) Cf. maintenant les renseignements donnés sur ce point par A.CAMERON, *Porphyrius the Charioteers*, Oxford 1973, p.244-252; pour la peinture du Milion (cf. ci-dessus n. 3), voir *ibid.*, p. 205, 245 n. 13, 258. Il n'est pas clair si, comme le laissent entendre les iconodoules, ce thème s'est généralement répandu dans les églises ou si, comme le suggère GRABAR, *Dossier archéologique*, p.159-160, il ne s'agit là que d'une exagération qui aurait son point de départ dans des églises impériales, par exemple celle du palais des Blachernes; cf. encore l'utilisation de ce thème à une époque bien postérieure, à Sainte-Sophie de Kiev, autre église de souverain. Pour le thème de l'hippodrome dans l'art, cf. GRABAR, *Empereur*, p. 62-74; pour le thème de la chasse, *ibid.*, 57-62, avec, en particulier, certains tissus qui sont habituellement attribués à l'époque iconoclaste (un tissu de Berlin, le tissu de Mozac). Pour d'autres images à interpréter de manière symbolique et qui sont peut-être liées à l'iconoclasme, cf. N. THIERRY, *Journal des Savants*, 1976, p. 86-87 (vision de St Eustache où le chasseur est remplacé par un lion) cf. aussi, *ibid.*, p. 106-107.

13) Il faut quand même rappeler ici que nous avons, tout compte fait, les échos d'une opposition analogue à l'époque paléochrétienne : il me semble qu'on n'a jamais assez insisté sur le fait que le type de décor que refuse St Nil, dans sa fameuse lettre à Olympiodore, pourrait être un décor « iconoclaste » aussi bien par les sujets qu'il indique que par l'utilisation des croix (PG 79, 577-580). Il serait intéressant de savoir si, derrière ce texte, se cache déjà un refus du symbole - rien ne justifie l'opinion tranchée de W. HELLIGER, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten 4 Jahrhunderten*, Leipzig 1930, qui exclut *a priori* que les scènes évoquées dans cette lettre puissent avoir une signification symbolique -, si St Nil est isolé dans son attitude ou non, (cf. les remarques qui vont dans le même sens de Th. KLAUSER, *Erwägungen zu Entstehung der altchristlichen Kunst*, *Zeitschr. f. Kirchengesch.* 76, 1965, 1-11, réimprimé dans *Gesammelte Arbeiten*, Münster 1974, 338-346, passage évoqué : p. 342 de la réimpression) savoir aussi quels étaient les arguments avancés par ceux qui utilisaient les images condamnées par St Nil. Pour l'hostilité aux images d'Epiphane de Salamine, cf. KITZINGER, *Cult of images*, p. 92-93 et n. 27-28 et Th. KLAUSER, *op. cit.* ci-après, p. 233-234. On touche là à un problème fondamental, qui me paraît à reprendre de près, celui de l'utilisation des images par les chrétiens (voir sur ce point F.W. DEICHMANN et Th. KLAUSER, *Früchristliche Sarcophage in Bild und Wort*, Alten 1966, p. 57 et le très suggestif rapport de Th. KLAUSER, *Atti del VI Congresso Intern. Arch. Christ. Ravenna 1962*, Vatican, 1965, 223-242). On trouve en effet, dans le texte de Nil auquel je viens de faire allusion, l'expression de cette idée, sans cesse reprise par les modernes, que les scènes représentant des épisodes de l'Évangile, étaient utiles, sinon nécessaires à l'instruction des illettrés. En fait, un rapide sondage, dans les textes habituellement cités, par exemple par W. HELLIGER, *op. cit.*, montre que, contrairement à ce qui est toujours dit, ce thème, en tout cas jusqu'au IV^e siècle inclus, n'apparaît guère; on trouve, chez les Cappadociens en particulier, l'expression d'une grande admiration pour la peinture, capable de mieux représenter l'action que les paroles, capable de provoquer une émotion plus intense (cf., par exemple, BASILE, *Hom.* XVII, 48-49; *id.*, *Hom.* XIX, 2; GREGOIRE DE NAZIANCE, PG 37, 1262; GREGOIRE DE NYSSE, PG 46, 572 C et 737. Des dépouillements plus systématiques seraient nécessaires, mais il me paraît plus que probable que le thème de l'édification des

- illettrés est secondaire, dans un sens chronologique en tout cas, et postérieur à une large diffusion des images. Il est curieux de voir une supériorité analogue de la peinture sur l'écrit défendue et analysée dans certains textes du XVIII^e siècle ; pour l'abbé DUBOS, le fait que la peinture soit directement accessible à des personnes de toute éducation n'est qu'une conséquence de sa supériorité intrinsèque : cf. T. TODOROV, *Théories du symbole*, Paris 1977, p. 161-178, en partic. p. 163 (sur l'abbé Dubos). Au contraire P. LEMERLE, *Le premier Humanisme byzantin*, Paris 1973, p. 145-146, montre comment, des rares renseignements que nous avons sur la doctrine de Jean le Grammairien, on peut tirer l'idée de la supériorité du texte sur l'image.
- 14) Cf. essentiellement KITZINGER, *Cult of images*.
- 15) *ibid.*, p. 139-141.
- 16) Voir encore les remarques de KITZINGER, *loc. cit.*, p. 119-120, sur la difficulté de saisir ce qui se passe en dehors du monde officiel ; des remarques analogues avaient été faites par OSTROGORSKI, puis reprises par G. LADNER, *Der Bilderstreit und die Kunstlehre der Byz. und abendländischen Theorie*, *Zeitschr. f. Kirchengesch.*, ser. III, 1 (=t. 50), 1931, p. 1-24, sur la distance qu'il faut supposer entre la piété populaire envers les images et les doctrines des théologiens. L'article de W.H.C. FRENDE, *Popular religion and christological controversy in the Vth century*, *St. in Church History* 8, 1971, 19-29, ne répond pas tout-à-fait à ce que le titre laisse espérer ; l'a. croit quand même pouvoir montrer que le monophysisme a attiré des masses populaires à cause de la plus grande simplicité de sa doctrine.
- 17) Cette tendance générale n'exclut pas l'existence de courants tout-à-fait différents et qui, stylistiquement, sont beaucoup plus proches de la tradition antique : voir, à ce sujet, les pénétrantes analyses de E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, 1977, p. 107 sqq. ; cf. encore ci-dessous n. 19.
- 18) Voir là aussi, les remarques de KITZINGER, *Byz. Art.*, p. 107, qui utilise, pour essayer de rendre compte de ce fait, une analyse suggestive de E. GOMBRIC, *Meditations on a Hobby Horse*, 1963, p. 8 : *The greater the wish to ride, fewer may be the features that will do for a horse*. On remarquera qu'il existe un autre niveau d'interprétation : une image dont le volume est pratiquement absent, où la couleur, c'est-à-dire la lumière, est la valeur essentielle, correspond très exactement à une définition néo-platonicienne ; cf. A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, *Cahiers Arch.* 1, 1946, 15-34. Voir aussi R. CORMACK, *The art during age of iconoclasm*, in *Iconoclasm*, Birmingham 1975, p. 42.
- 19) GRABAR, *Dossier archéologique*, p. 165. Je ne pense pas que, comme le fait CORMACK, *op. cit.*, p. 43, l'on puisse considérer les mosaïques de la Grande Mosquée de Damas comme des mosaïques illusionnistes ; même si une partie des motifs qui les composent le sont à peu près, malgré certains détails, l'ensemble, avec, en particulier, ce mélange d'architectures à des échelles tout-à-fait différentes montre une indifférence complète aux problèmes de l'illusionisme (cf. les reproductions dans K.A.C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* I, pl. 43 et 44 ou, plus aisément accessible, V. LAZAREV, *Storia della Pittura Bisantina*, fig. 71-76). Un autre problème est de savoir s'il ne survivrait pas un art illusionniste pendant la même période, courant dont on verrait l'influence sur des miniatures carolingiennes et dont la survivance, plus ou moins obscure, est comparée par CORMACK, *loc. cit.*, à celle de la culture antique mise en évidence par LEMERLE, *Humanisme*.
- 20) GRABAR, *Dossier archéologique*, p. 140.
- 21) Anecdote citée par KITZINGER, *Byzantine Art* d'après GIBBON, *Decline and Fall of the Roman Empire*.
- 22) Voir des remarques de G. LADNER, *The concept of the Image in the Greek Fathers and the byzantine Iconoclastic controversy*, *DOP* 7, 1953, 1-34 (cf. p. 18 où l'a. montre que, pour les orthodoxes, il n'y a pas de confusion possible entre l'image κατά φύσιν (dans ce sens Christ est l'image de Dieu) et l'image κατά θέσιν (c'est-à-dire par imitation), ce qui doit exclure le reproche d'idolâtrie).
- 23) Voir les références données ci-dessus, n. 13.
- 24) Cf. les remarques faites à ce sujet par R. CORMACK, *op. cit.*, p. 41. Voir aussi ce que dit A. GRABAR sur le caractère archaïsant de l'iconographie monétaire des empereurs iconoclastes, mais il faut, me semble-t-il, nuancer ses affirmations : le labarum a été effectivement employé sur les monnaies du Bas-Empire jusqu'à Marcien, puis abandonné jusqu'à Théophile (C. MORRISON, *Catalogue des Monnaies Byzantines de la Bibliothèque nationale* p. 618) ; mais la Main de Dieu, dont l'exemple le plus ancien, sur les monnaies, est une émission de *solidi* de Constan-

tin V et de Léon IV frappée à Rome, ne réapparaît que sur des *nomismata* de Jean Tzimiskès à Constantinople (MORRISSON, *op.cit.* p. 583). L'exemple des empereurs corégnant, assis sur un même trône, ne paraît pas non plus très convaincant.

25) Cf. ci-dessus p. 96.

26) On a aussi pu essayer de démontrer comment des éléments spirituels anti-iconiques du platonisme et de l'origénisme ont pu être la principale source de la théologie iconoclaste : G. FLOROVSKY, Origen, Eusebius and the iconoclast controversy, *Church History* 19, 1950, 77 sqq. Par ailleurs, déjà LADNER, *op. cit.*, avait affirmé la présence d'influences hellénistiques et de l'antiquité tardive dans l'art profane iconoclaste.

27) Cf. LEMERLE, *Humanisme*, 74-75.

28) Le travail fondamental sur ces problèmes reste celui, déjà cité plusieurs fois, de LEMERLE, *Humanisme*, dont je me contente de reprendre les conclusions.

29) LEMERLE, *op. cit.*, p. 99 sqq.

30) Pour le patriarche Nicéphore, cf. P.J. ALEXANDER, *The patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford 1958 et les remarques faites sur sa formation par LEMERLE, *op. cit.*, p. 128-135.

31) Sur Jean le Grammaire, LEMERLE, *op.cit.*, p. 135-146.

32) Sur Léon le Mathématicien, mise au point dans LEMERLE, *op. cit.*, p. 148-176. Sur une interprétation différente de la fondation de Bardas, mais qui n'a pas à influencer nos conclusions, voir P. SPECK, *Die Kaiserliche Universität von Konstantinopel*, Munich 1974, p. 1-13.

33) LEMERLE, *op. cit.*, p.175-176.

34) *Anthologie Palatine* XV, 12 (épigramme analysée par LEMERLE, *loc. cit.*)

35) LEMERLE, *op. cit.*, p. 194. Pour la méthode de travail de Photius, on peut voir maintenant, T. HÄGG, *Photius als Vermittler antiker Literatur*, *Studia Graeca Upsaliensia*, VIII, 1975.

36) *ibid.*, p. 196.

37) Ce n'est pas le lieu de développer ici ces thèmes, mais il est caractéristique de voir que, rapidement, les traités de sciences et de techniques cessent d'être diffusés ; de même, on voit bien comment le travail d'encyclopédie qui s'est fait sous l'influence de Constantin VII est issu de là ; du même ordre d'idées fait partie le fait que, dans l'enseignement moyen, cette culture permet l'acquisition d'un langage qui distingue un groupe social restreint, qui est celui des hauts fonctionnaires et dignitaires : pour tous ces thèmes, cf. P. LEMERLE, *op. cit.* Voir encore la remarque qu'il fait, p. 241, sur Aréthas de Césarée chez qui la césure entre culture et vie est absolue : *Entre l'antiquaire érudit, mais de pensée plutôt indigente, et l'homme d'action engagé dans les affaires de son temps, quel moyen de résoudre la contradiction ?*

38) Cf. par exemple, LAZAREV, *Storia*, p. 124 ; K. WEITZMANN, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, 1963, p.7.

39) WEITZMANN, *op. cit.*, p. 17 sqq.

40) En effet, si deux seuls textes semblent avoir survécu avec une illustration comportant de nombreux sujets mythologiques, le Pseudo-Oprien de la Marcienne de Venise, gr Z 479, 1^{re} moitié du XI^e siècle, et le Pseudo-Nonnus de Jérusalem, Taphou 14, 2^e moitié du XI^e siècle, qui supposent tous les deux un témoin contemporain de la Renaissance macédonnienne, K. WEITZMANN, *Greek mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, a démontré que de nombreuses illustrations de textes antiques survivaient au X^e siècle, mais que, le plus souvent, elles étaient recopiées sorties de leur contexte.

41) Disparaissent alors les personnages sans épaisseur, plats, comme ceux qu'on avait pu voir dans les mosaïques du VII^e siècle de Saint Démétrius de Thessalonique ou, à une date plus tardive, par exemple, dans la chapelle dédiée à St Venance dans le baptistère de Saint Jean du Latran, quoique ces personnages puissent légitimement revendiquer l'appellation de « ressemblance » dans une perspective néo-platonicienne (cf. ci-dessus, n. 18). Ce débat n'est jamais très clair, car la notion de ressemblance n'est pas univoque ; il convient de rappeler PLATON, *Sophiste* 236, c-e, qui oppose art réaliste ou art de la copie (εἰκαστική τέχνη) et art illusionniste ou art du simulacre (φαντασμα) : dans le premier cas, on emprunte au modèle ses rapports exacts de longueur, largeur, profondeur ; dans le second, on sacrifie les proportions exactes à celles qui donneront l'illusion de ces proportions au spectateur. C'est la confusion entre ces deux termes qui fait que, par exemple, LADNER, *op.cit.* (cf. n. 22), p. 8, voit une contradiction plus grande qu'elle ne devait l'être en réalité entre pratique et théorie au IV^e siècle, quand il écrit « Even though by the 4th century much of Greco-Roman naturalism had been given up

in the practice of art, the theoretical conception of the image was still based, to a large extent, on the matter of fact naturalism or even illusionism of Plato's time and on the platonic view that a true image reproduces its model faithfully».

- 42) Pour les mosaïques de Sainte-Sophie, voir C. MANGO, *The mosaics of St Sophia at Istanbul*, Washington 1962, en partic. pl. 106-107; pl. 62-70-72. Dans un article plus récent, Mango remarque aussi les différences que je signale, mais en voit la cause dans une baisse du niveau des artistes, qu'il met en relation avec l'interdiction faite par le Concile de 869-870 aux peintres schismatiques, c'est-à-dire partisans de Photius, de travailler dans les églises : C. MANGO, in *La Civiltà Bizantina dal IX all' XI secolo, Corsi di Studi (Bari) 2*, 1977, p. 266-268.
- 43) K. WEITZMANN, *Arch. Anz.* 1933, p. 346-359.
- 44) K. WEITZMANN, *Jahrb. f. Kunstwissenschaft* 1929, 178-194.
- 45) Voir, par exemple, la personnification de Bethléem dans la miniature qui occupe le folio 1 : par son emplacement et par sa position, cette figure reprend évidemment celle d'une divinité fluviale ; la position de la main gauche n'a de sens que si l'on se souvient que le modèle devait tenir une amphore.
- 46) WEITZMANN, *Arch. Anz.* 1933, fig. 7.
- 47) Cf. *Miniature della Bibbia cod. Vat. Reg. Greco 1*, Milan 1905.
- 48) fol. 85 vo, *Miniature ...* pl. 8 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 111.
- 49) fol. 2 vo et fol. 3 ; *Miniature ...* pl. 4 et 5.
- 50) fol. 263 ; *Miniature ...* pl. 12.
- 51) fol. 302 vo ; *Miniature ...* pl. 14.
- 52) fol. 450, *Miniature ...* pl. 16.
- 53) Voir aussi la position curieuse des pieds d'Antiochos, avec le pied droit à côté du suppedaneum.
- 54) fol. 487 vo ; *Miniature ...* pl. 18.
- 55) Les architectures de petite taille qui forment une ligne au bas de l'image représentant Job, sans rapport ni pour l'échelle, ni pour la signification avec le reste de la scène, appartiennent à la même catégorie.
- 56) K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9-10 Jahrh.*, Berlin 1935, p. 11-12 et fig. 60.
- 57) id., *Arch. Anz.* 1933, p. 358 et fig. 18.
- 58) Même dans un manuscrit considéré comme particulièrement antiquisant, comme le Paris BN 510, il ne serait pas difficile de montrer, pour de très nombreuses images, les résistances à ces tendances -cf. par exemple OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Biblioth. Nat.*, Paris, 1929, pl. XXXI, bande inférieure-, malgré quelques remarquables exceptions, par exemple *ibid.*, pl. XXXIV, partie supérieure de la miniature (St Grégoire et Basile guérissant les malades). Seul sans doute, le Rouleau de Josué doit être placé à part : cf. K. WEITZMANN, *The Josua Roll*, Princeton 1948.
- 59) C. MANGO, *Corsi di Cultura (Bari) 2*, 1978, p. 283, a déjà signalé le caractère superficiel de la Renaissance macédonnienne d'un point de vue sociologique en montrant que le mouvement antiquisant n'a pas dépassé les limites de la cour impériale, où, d'ailleurs, ce style a été rejeté vers l'an 1000.

LÉGENDES DES FIGURES

- Fig. 1 — Constantinople, Sainte-Sophie, Théotokos.
- Fig. 2 — Constantinople, Sainte-Sophie, St Jean Chrysostome.
- Fig. 3 — Stavronokita 43, I.uc.
- Fig. 4 — Stavronokita 43, Matthieu.

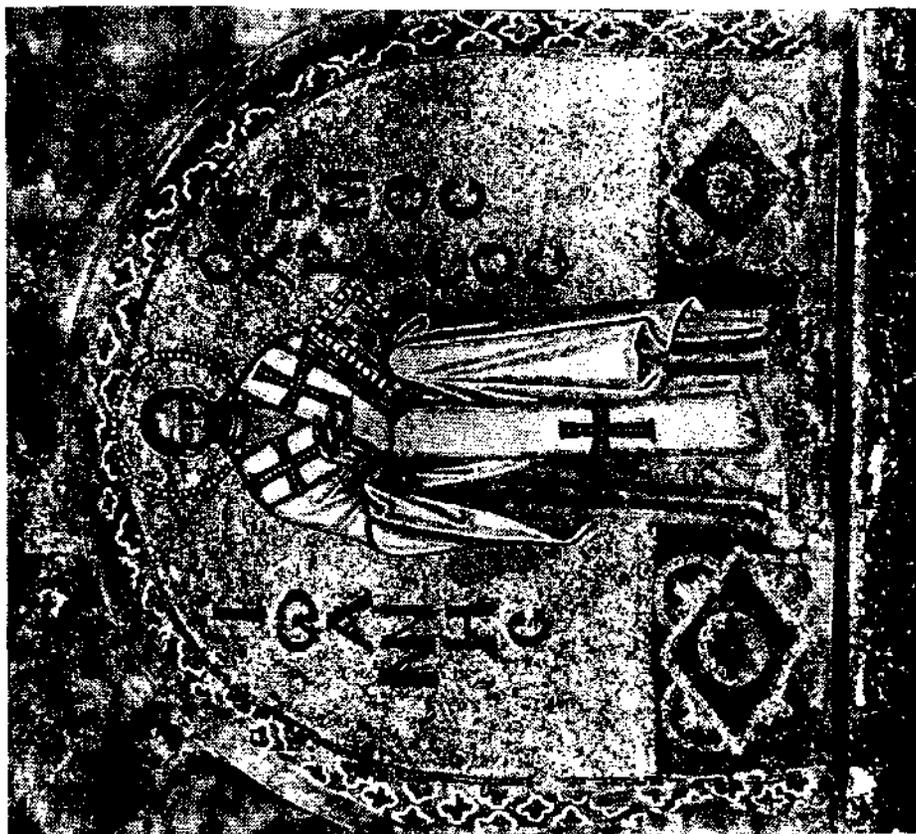
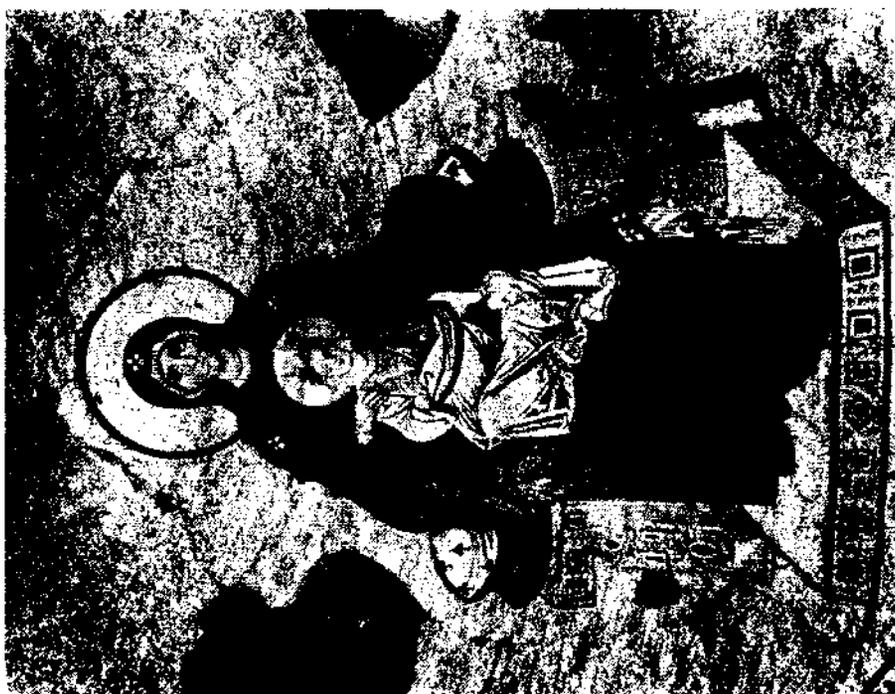


Fig. 1 - 2

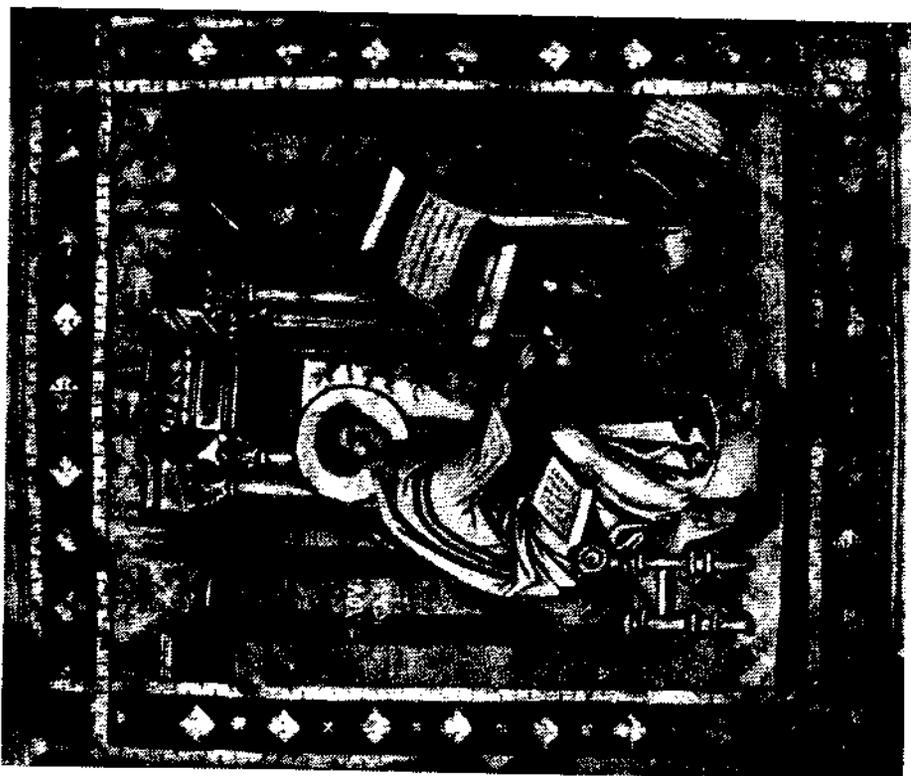
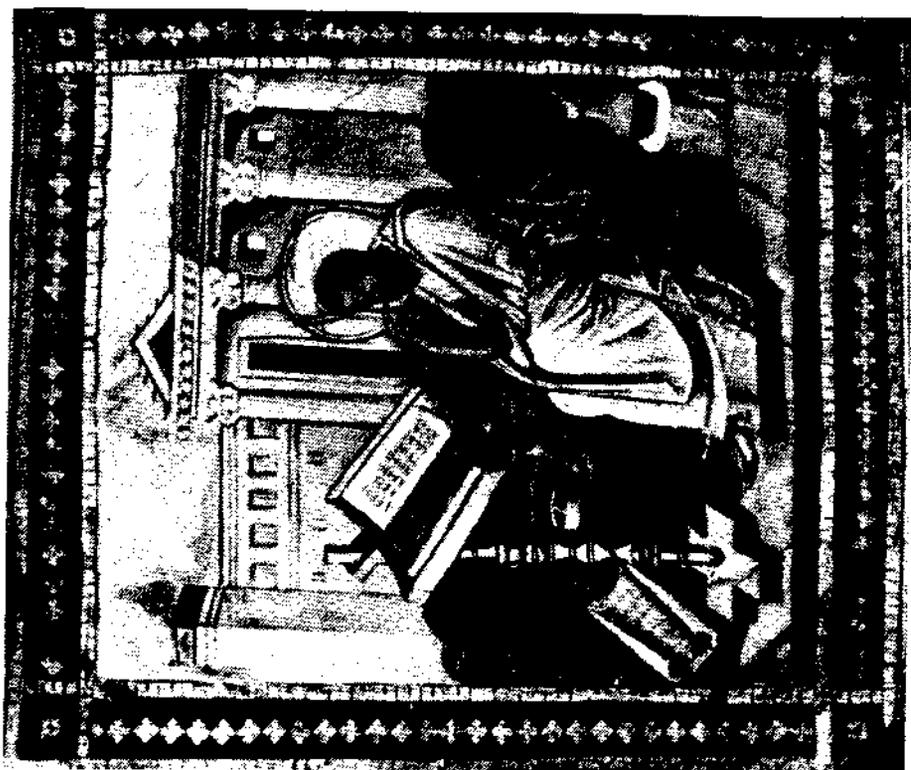


Fig. 3 - 4