

A quoi ressemble une image ?

- Introduction

On partira de ce double constat :

- Les images sont partout, on a pu parler de « civilisation de l'image » (cinéma, télévision, publicité, jeux vidéo, bandes dessinées..).

- Les hommes n'ont pas toujours un rapport serein, dépassionné avec les images.

Et de cette hypothèse :

- Ce caractère passionné est lié à l'influence dans les esprits de considérations d'inspiration religieuse, même, et peut-être surtout, lorsque cette influence n'est pas consciente, au point que même l'attitude dépassionnée peut être mise en rapport avec une position théologique non reconnue.

Le fait que de nos jours, on se bat, et même on tue pour des images, et plus largement pour des représentations (Versets sataniques, caricatures de Mahomet, La dernière tentation du Christ, portrait de Staline par Picasso...), lors même que d'autres personnes s'en étonnent, et s'en désolent, et ne comprennent pas qu'on puisse se passionner à ce point pour ce qui après tout « est juste une image », nous invite à nous interroger sur les raisons de cette dimension passionnelle qui accompagne les images.

D'où l'hypothèse que l'image a quelque à voir avec le « sacré », sacré étant entendu ici comme désignant quelque chose avec quoi on ne plaisante pas, avec quoi on ne transige pas. Ce qui nous amènera à évoquer, de façon très, trop, schématique, le statut que les religions, principalement monothéistes, réservent aux images. Le sacré étant aussi associé au religieux, étant entendu que le domaine du sacré excède peut-être le domaine du religieux stricto sensu.

Pour cela nous allons nous arrêter un instant sur un moment important de l'histoire du christianisme, ce qu'on a appelé « la querelle de l'iconoclasme », querelle qui opposa les théologiens chrétiens de l'Empire byzantin.

Pourquoi privilégier ce moment ?

La réponse est liée au fait qu'on y trouve à la fois la dimension passionnelle qui accompagne encore aujourd'hui le rapport aux images, des éléments de réflexion qui ont permis, en Occident du moins, de mettre, un certain temps, un terme à cette dimension passionnée, puisque cette « querelle » a eu un commencement et une fin...dans le monde catholique du moins.

La dimension passionnelle :

Il suffit d'évoquer Hegel (1770-1831), qui, dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, écrit :

- « Dans la querelle pour savoir si le Christ était **homoousios** ou **homoiousios** c'est-à-dire de même nature que Dieu ou de nature semblable, la seule lettre a coûté la vie à des milliers de personnes... Le culte des images... causa les luttes et les orages les plus violents » (p. 261).

Mais auparavant, on évoquera un autre régime des images, propre au paganisme grec, de façon à mieux saisir ce qui fait l'originalité de l'héritage juif et chrétien (plutôt que judéo-chrétien) par rapport à l'héritage grec. Pour cela on aura recours aux réflexions de Heidegger. Ce que dit Heidegger du monde grec peut être compris comme une position-type, qui pourrait être transposable à d'autres contextes sociologiques.

Enfin on réfléchira sur les conséquences pour l'histoire de l'art occidental, de l'issue retenue au terme de cette querelle de l'iconoclasme.

I- Heidegger - Le temple, l'enclos sacré, la statue, et le rayon de présence (*Origine de l'oeuvre d'art*)

Le point de départ de cette réflexion est à trouver dans les questions que la lecture de *L'origine de l'oeuvre d'art (Chemins qui ne mènent nulle part)* conduit presque inévitablement à se poser lorsqu'on met en relation deux passages où l'auteur fait allusion :

- à la **peinture** qu'on trouve « dans les églises et dans les maisons », d'une part

et :

- à la **statue** présente dans le « temple grec ». d'autre part.

Ces passages correspondent à deux époques : le monde grec antique, « l'Europe depuis la diffusion du christianisme, « Athènes » et « Rome », paganisme et christianisme catholique, pour simplifier.

→ Le premier passage :

- « Tout le monde connaît des œuvres d'art. On trouve sur les places publiques divers monuments construits ou sculptés ; dans les églises et dans les maisons, il y a des peintures. Les œuvres d'art des époques et des peuples les plus divers sont logées dans les collections et les expositions » (p. 15) et un peu plus loin :

- « Nous nous apercevons que les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses » (p. 15)

- Le second passage :

- « Où donc l'œuvre est-elle chez elle ? En tant qu'œuvre, elle est chez elle uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence... Nous choisissons à cet effet et à dessein une œuvre qui ne compte pas parmi les œuvres d'art figuratif. Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue du Dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse la présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par cet exemple, le Dieu peut être présent dans le temple. Cette présence du Dieu est en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée » (p. 43).

De ces lignes, dans lesquelles Heidegger ne désigne pas la même chose sous le terme « œuvre », on peut retenir :

- Dans le premier passage, « dans les églises et les maisons, il y a des peintures », alors que dans le second passage, dans le temple, qui « n'est à l'image de rien » il y a « la statue du Dieu », la statue qui n'est pas « la représentation du Dieu » (p. 45), mais sa « présence ». Dans le premier passage l'« œuvre » est avant tout une « **peinture** », même s'il existe d'autres œuvres, alors que dans le second passage, l'« œuvre » est une « **statue** ». Tout ceci incline à penser que lorsque Heidegger parle de peinture, il s'agit de peinture **figurative** et que la peinture se distingue d'une manière **radicale** de la sculpture.

- Dans le premier passage, « les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses », alors que dans le second passage non seulement l'œuvre apparaît dans son **rayon de présence**, mais c'est elle-même « qui ouvre ce rayon par sa présence » (p. 43). Tout ceci souligne le contraste entre le **prosaïsme** du premier passage et la **solemnité** du second. Ce qui qualifie le premier exemple, c'est la diversité, les œuvres d'art sont **partout**, sur les places publiques, dans les églises, les maisons, les collections, les expositions. A l'inverse du second exemple, où la statue est **dans le temple**, « cette retraite », « **l'enclos sacré** », « sacré » étant le mot important.

D'abord cette remarque :

Retenons de la lecture de ces phrases, que « **le temple** » n'est pas « **une église** », selon une distinction aussi radicale que celle qui distingue « **la statue** » de « **la peinture** ». Pour comprendre ceci, il faut savoir ce qu'est un temple dans le texte de Heidegger.

Or ce dernier ne donne aucune précision quant à sa forme et son style. Il nous dit que c'est un « enclos sacré » et qu'« il n'est à l'image de rien ». Ce n'est donc pas la « forme » qui définit le « temple ». Qu'est-ce à dire ? Qu'est-ce qu'un temple pour Heidegger ?

Notons que ce dernier ne fait que se référer à l'étymologie du terme. Le temple, avant d'être un édifice, un « bâtiment » (p. 44), c'est « le carré tracé par l'augure dans le ciel et sur la terre, à l'intérieur duquel il recueille et interprète les présages » (*Dict. Hist.*). Le temple c'est l'espace délimité par les mains de l'augure, par lequel s'opère la distinction sacré/profane. Le latin « templum » est à rapprocher du grec « temenos », qui signifie « enclos sacré », l'expression qu'emploie Heidegger. De sorte qu'il y a temple dès qu'il y a séparation sacré/profane. Heidegger écrit ainsi :

- « Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple » (p. 44).

Dans cette phrase, le même terme, « temple », désigne deux réalités distinctes :

- « Par le temple », c'est-à-dire par l'acte de séparer dans l'espace le sacré et le profane, le Dieu peut être présent dans la partie de l'espace réservée à cet effet, et où l'on peut éventuellement construire un édifice appelé lui aussi « temple ».

C'est pourquoi le temple ne se distingue pas d'un autre monument, en particulier, par son style, mais par le fait qu'il existe à l'intérieur d'un « enclos sacré », qui configure son « rayon de présence ». Le temple est l'expression de ce rayon de présence.

Heidegger décrit ici un mode d'apparition de l'oeuvre d'art, tout à fait différent du contexte d'apparition auquel nous sommes habitués.

- « Quand on place une oeuvre dans une collection ou dans une exposition, on dit qu'on l'installe. Mais cette installation est essentiellement différente de l'installation au sens de construire un monument, d'ériger une statue ou même de jouer une tragédie lors de la célébration de la fête. L'installation comme telle signifie : ériger pour vouer et glorifier. Installer, ici, ce n'est plus aménager quelque chose quelque part. Vouer veut dire consacrer, au sens où, par l'installation de l'oeuvre, le sacré est ouvert en tant que sacré, et le Dieu appelé dans l'ouvert de sa présence » (p. 46).

→ Deux types d'installation :

- « Eriger pour vouer et glorifier » c'est-à-dire « consacrer ». Eriger c'est vouer et vouer c'est consacrer, c'est tracer la ligne de partage entre le sacré et le profane. C'est la solennité de l'installation propre au monde grec. C'est la définition même du temple.

- « Aménager quelque chose quelque part : c'est le prosaïsme de l'installation contemporaine, de l'«aménagement» (- → ménage), celle que l'on observe sur les places publiques, dans les églises, dans les maisons, dans les collections et les expositions.

Comment comprendre cela ?

On comprend pourquoi « un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien », mais qu'en est-il de la « statue du Dieu » ? Selon Heidegger « ce n'est pas une **représentation** du Dieu... c'est une oeuvre qui laisse advenir à la **présence** le Dieu lui-même, et qui est aussi le Dieu lui-même » (p. 45). De même « la tragédie est le lieu de la lutte entre anciens et nouveaux dieux » (p. 46). Ce n'est pas une « représentation théâtrale ».

Ce dont parle ici Heidegger, c'est du sacré (hiéron). Dans « *Pourquoi des poètes ?*, il se demande comment les dieux pourraient revenir « si auparavant un séjour ne leur était pas préparé par les hommes » (p. 324). Dans *L'origine de l'oeuvre d'art*, il nous dit qu'il n'y a plus de temple, d'enclos sacré, c'est-à-dire que la catégorie du sacré nous est devenue étrangère.

Précisions :

- 1) Le « sacré », tel qu'il est ici compris, peut être confondu avec ce que les ethnologues ont appelé la pensée « **magique** », où ce qui unit les objets sacrés se fait par relation de **contiguïté**, de contact, Ici, si le temple est sacré, tout ce qui est dans le temple est sacré.

- 2) Le sacré ne vaut que pour le groupe qui le reconnaît comme tel; pour un étranger, la statue est une « idole », et mérite d'être détruite. De même tout contact peut être une « souillure », pour la statue comme pour celui qui la « profane ».- → Palmyre.

Ce « rayon de présence » définit une configuration où « art » et « religion » se confondent, puisque la statue **est** le dieu. Ce que l'on voit c'est le dieu, ce n'est pas l'oeuvre d'art. Ce n'est pas une image, une **représentation**, elle n'est « à l'image de rien », comme le temple.

D'où le paradoxe :

A l'origine de l'oeuvre d'art, il n'y a pas d'oeuvre d'art !

- « Quand l'art est le langage des dieux, quand le temple est le séjour où le dieu demeure, l'oeuvre est invisible et l'art inconnu » (M. Blanchot, *L'espace littéraire*). Lorsque « art » et « religion » sont rassemblés dans la catégorie du sacré, l'oeuvre d'art n'apparaît pas comme telle.

Ce qui fait dire à Régis Debray que :

- « Les Grecs ne croyaient pas en l'art et furent les plus artistes » (*Vie et mort de l'image*, p. 187).

A contrario, la condition d'apparition de l'oeuvre d'art suppose la disparition du sacré, c'est-à-dire du **temple**.

« Tous les arts sont sortis du temple », écrivait Lammenais (1782-1854). Ce qui ne signifie pas seulement que les arts sont des sous-ensembles de l'architecture, mais plus profondément que l'apparition des arts a eu pour condition la fin de cette conception du monde structurée par la distinction sacré-profane. Dit autrement, dans le temple, il n'y a pas d'oeuvre d'art ; celle-ci

n'apparaît que dans un monde où il n'y a plus de **temple**, au sens premier du terme d'« enclos sacré » ; ce que j'avais appelé plus haut le « prosaïsme » par contre, on le verra, il y aura des **églises**.

C'est ce qui fait dire à Heidegger que :

- « Les œuvres ne sont plus ce qu'elles ont été », dès lors qu'elles ont été « arrachées au rayon de présence qui leur est propre » (p. 42).

Ce qui ne veut pas dire qu'elles ne sont plus des œuvres d'art, mais au contraire qu'elles sont devenues des œuvres d'art dès lors qu'elles ont été « arrachées au rayon de présence qui leur est propre ».

Que conclure de tout ceci ?

- Il semble que l'existence des peintures, et plus précisément des « images de », des représentations, va de pair avec la désacralisation et le prosaïsme – plus loin je parlerai de « banalisation »--, liés à la modernité alors que l'importance des statues va de pair avec la solennité et la sacralité associées au temple grec comme si monde grec et monde moderne correspondaient à deux types de rapports aux œuvres d'art : présence (de la statue) ou représentation, solennité ou prosaïsme.

Dans les temples, il y avait des statues, mais pas d'images, de représentations, à l'inverse des églises où il y a des peintures, des images.

- Les temples ne sont pas des églises, qui ne sont pas des « enclos sacrés ».

Pour qu'il y ait peinture, comme œuvre d'art, il faut d'abord qu'il y ait **image de, représentation**.

Ce qui se traduit par le fait que l'œuvre d'art suppose la désacralisation de l'espace, puisqu'on a vu que dans l'enclos sacré la statue **est** le dieu.

Question :

Si nous sommes en présence de deux modalités de rapport à l'œuvre d'art, qu'est-ce qui a pu rendre compte du passage de la première à la seconde ?

Comment est-on passé d'un monde avec des temples à un monde avec des églises, où « il y a des peintures » ? Que faut-il pour que des œuvres d'art apparaissent ?

-->**Il faut sortir du temple !**

Mais pour en sortir, il ne suffit pas de quitter le monde grec pour le monde chrétien. C'est ce que nous dit André Malraux dont on se contentera de citer cette phrase :

- « Pour qu'un chrétien voie dans une statue antique une statue et non une idole ou rien, il faut qu'il voie dans une Vierge une statue avant d'y voir la Vierge . Qu'un tableau religieux avant d'être une Vierge soit « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (M. Denis), cela est vrai pour nous, mais quiconque eût tenu ce discours aux sculpteurs de Saint-Denis se fût fait rire aux nez » (*Les voix du silence*).

Ce que suggère Malraux, c'est que les sculpteurs de Saint-Denis, bien que chrétiens raisonnaient comme l'auraient fait des Grecs païens de l'Antiquité. Si, par exemple, la « Vénus de Milo » avait été retrouvée au Moyen-Âge, elle aurait été probablement détruite.

Ce qu'il faut retenir, c'est que tant que le sacré est la catégorie dominante à partir de laquelle on voit le monde, on est enfermé dans l'alternative **iconodolie/iconoclasme**.

Iconodolie : l'œuvre est objet de culte

Iconoclasme : l'œuvre est objet d'exécration.

L'œuvre – si on peut parler d'œuvre - est objet d'un culte, présence du dieu, ou elle est sans intérêt... quand elle n'est pas détruite.

Que faut-il pour que l'œuvre d'art apparaisse, pour qu'un chrétien voie dans une statue antique une statue avant d'y voir une idole ? Il faut qu'il voie dans une statue de la Vierge, une statue avant d'y voir la Vierge. Il lui faut sortir du temple, de « l'enclos sacré ». → un « Raphaël » avant d'être la Vierge.

Comment cette sortie s'est-elle effectuée ? Qu'est-ce qui l'a rendu possible ?

Un élément de réponse va nous être fourni par la prise en compte de ce qu'on a appelé **la querelle de l'iconoclasme**.

Mais avant de sortir du temple nous pouvons évoquer rapidement un auteur qui a sur l'art et les oeuvres d'art exprimé un point de vue proche de celui de Heidegger, bien qu'appartenant à une famille idéologique opposée. Dans son article « *L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* », Walter Benjamin distingue la valeur **culturelle** de l'oeuvre de sa valeur **d'exposition**. Dans le premier cas, l'oeuvre est entourée d'une **aura**, qui se définit surtout à partir de ce qui manque aujourd'hui aux oeuvres d'art.

- « A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et maintenant de l'oeuvre d'art, l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve... son authenticité ».

L'aura c'est ce qui conférait à l'oeuvre d'art une fonction rituelle et c'est à partir du culte que la statue, l'oeuvre, prenait sens.

- « Une statue antique de Vénus appartenait à un autre complexe traditionnel chez les Grecs, qui en faisaient l'objet d'un culte, et chez les clercs du Moyen-Age qui y voyaient une malfaisante idole ». Mais, ajoute-t-il :

- « Grecs et Médiévaux avaient un point commun, ils considéraient cette Vénus en ce qu'elle avait d'unique, ils sentaient son aura ».

Retenons de cette dernière phrase que le sacré et l'idolâtrie ne concernent pas seulement les Grecs mais s'appliquent aussi aux Médiévaux, qui de ce point de vue ne sont pas encore sortis du temple, de « l'enclos sacré », et qui font comme si les églises étaient toujours des temples.

II - Il faut sortir du temple . La querelle de l'iconoclasme (726-843)

Avant d'évoquer les grands traits de cette « querelle », et dans la mesure où elle mit aux prises des chrétiens, elle s'apprécie d'autant mieux si on la réfère à ce par rapport à quoi elle a dû prendre ses distances, à savoir la tradition vétérotestamentaire. Du point de vue de la culture, le christianisme est une nouveauté à la fois par rapport à la Grèce et par rapport au judaïsme.

- 1) L'interdit biblique.

La position biblique en matière de représentation du divin se trouve formulée en plusieurs endroits :

- « Tu ne feras aucune image sculptée, ou taillée de main d'homme, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, ou sur la terre ici-bas, ou dans les cieux au-dessous de la terre » (*Exode*).

Ce qui est interdit, c'est **l'idole**, c'est-à-dire la sacralisation d'une oeuvre faite de main d'homme, d'où le « tu ne te prosterner pas devant ces images ».

- Comme l'écrivit Kant (*Critique de la faculté de juger*) :

- « La proscription des images est véritablement le suprême commandement du monothéisme »

Conséquence : il n'y a pas d'**icônes**, il n'y a que des **idoles**. D'où l'**iconoclasme**.

Pendant une religion qui insiste autant sur la transcendance divine est confrontée à une difficulté redoutable : il lui faut, sous peine de se condamner au silence, exprimer, d'une manière ou d'une autre, l'inexprimable.

D'où les « artifices » :

- Le « tétragramme » YHWH.

Ou encore :

Lorsque cet interdit est énoncé, Yahvé apparaît sous forme de feu. « La montagne du Sinaï était toute fumante parce que Yahvé y était descendu sous forme de feu ».

→ Dieu se manifeste, mais ce n'est pas, comme l'est par exemple le « **veau d'or** », une représentation faite de main d'homme, ... si l'on néglige le fait de l'origine du texte biblique lui-même, si l'on tait l'artifice de l'écriture du Livre lui-même...

Que retenir sinon que les religions même les plus iconoclastes ne peuvent se passer totalement de figuration, d'une expression de la transcendance, qu'elles doivent sans arrêt dénoncer, ou dont elles doivent nier le caractère humain (ex : l'écriture de la Bible, du Coran...).

Pour le moment retenons, qu'aussi bien pour le polythéisme grec que pour le judaïsme, mais pour des raisons toutes différentes, il ne saurait y avoir de **représentation du divin**, soit que l'on est en sa **présence**, soit que sa représentation est interdite.

Soit : le dieu est présent. Soit : Dieu est l'irreprésentable.

Pour avoir une idée de ce qu'implique l'interdit biblique en matière d'art, on peut lire l'article d'Emmanuel Levinas *La réalité et son ombre* paru dans Les Temps Modernes en 1948. E. Levinas y ramène de proche en proche l'oeuvre d'art à la « statue » et à l'idole.

- « Toute oeuvre d'art est en fin de compte statue... La caricature insurmontable de l'image la plus parfaite se manifeste dans sa stupidité d'idole ».

cet examen sans indulgence le conduit à la conclusion que :

- « L'art n'est pas la valeur suprême de la civilisation ».

Et à opposer l'iconoclasme juif à « **l'idolâtrie artistique** » de nos contemporains.

- 2) Le christianisme

La question du statut de l'image se pose différemment pour le christianisme du fait de **l'Incarnation**. Dieu a pris forme humaine, il s'est révélé dans l'Histoire.

Mais cette question reçut plusieurs réponses bien distinctes, sans que les premiers penseurs chrétiens tirent les conséquences impliquées par l'Incarnation, comme s'ils n'avaient pas pris pleinement conscience du changement que cela impliquait concernant le statut des images.

(cf. Michel Henry : « Le christianisme ne dispose pas de concepts adéquats pour sa Vérité la plus haute » *Incarnation*, p.16).

D'où des réponses défendues par des chrétiens mais, dans un premier temps, avec des termes compatibles avec la pensée grecque antérieure, ou la pensée juive,

- a) les images achéiropoiètes, le Mandylion d'Edesse, le Saint Suaire.

Dans un premier temps, le christianisme donne à cette question une réponse compatible avec la conception juive de l'image.

Comment respecter l'interdit biblique tout en prenant en compte que le divin s'est incarné ?

La première réponse consiste à admettre l'idée d'images « **achéiropoiètes** », non faites de main d'homme. (Cette conception est proche de la conception des « orthodoxes »).

- Le **Mandylion d'Edesse**, est un portrait du Christ, supposé miraculeusement imprimé du vivant du Christ sur un linge. Il serait donc la première icône, dans la tradition « orthodoxe, à ce titre légitime, puisque « non exécutée de main d'homme ».

- Le **Saint-Suaire** censé être le portrait du Christ imprimé sur un linge posé sur son visage. Dans les deux cas, on dépasse, sans le transgresser, l'interdit biblique en concevant une origine surnaturelle à ces images. Idée qui sera reprise par Paul Claudel qui parle du Suaire de Turin en ces termes :

- « Ce n'est pas seulement une pièce officielle comme serait un procès-verbal... c'est un décalque, une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable... Car une photographie, ce n'est pas un portrait de main d'homme » (Lettre à Cordonnier).

- b) Jean Damascène - Discours contre ceux qui rejettent les images (730)

Une autre réponse, assez proche finalement de la manière « grecque » de voir les choses, a été formulée par un théologien **Jean Damascène** (env. 640-750) :

Dans son *Discours contre ceux qui rejettent les images*, écrit en 730, Jean Damascène définit ainsi l'image « ressemblance qui caractérise le prototype, tout en étant différente en quelque chose »...

L'argument majeur avancé par lui consiste à affirmer que la matière se trouve sanctifiée « par contact ». «

- « Je ne vénère pas la matière, mais le créateur de la matière pour moi et qui a daigné habiter dans la matière et opérer mon salut par la matière.... Certes les choses matérielles ne méritent pas la vénération en tant que telles. Mais si celui que l'icône représente a été rempli de grâce, elles deviennent participantes de la grâce ...».

Que penser d'une telle justification ? Elle fait de l'image une chose sacrée par participation.... Les tableaux ne sont pas différenciés des objets de culte.

- « Le bois de la croix... n'est-il pas de la matière ? Le calvaire... n'est-il pas de la matière ? ... L'encre et le livre très saint des Evangiles ne sont-ils pas de la matière ? Ou l'autel qui nous donne le pain de vie, l'or, l'argent dont on fait les croix, les tableaux et les vases sacrés ne sont-ils pas de la matière ?... Ou bien supprime la vénération de tout cela, ou alors concède à la tradition de l'Église également la vénération des icônes qui sont sanctifiées par le nom de Dieu ».

Ce qui revient à affirmer que l'interdiction des images revient à nier l'Incarnation.

On peut donc voir en Jean Damascène un défenseur du culte des images, un **iconodule**, plus qu'un **iconophile**, en ce que la valeur de l'image tient à la relation de parenté avec ce qui l'a inspirée. Les « tableaux » sont mis sur le même plan que les « vases sacrés ». C'est la **présence** plus que la **représentation** qui légitime l'image.

A noter, et c'est important, que la doctrine chrétienne **orthodoxe** est proche de cette position. D'où le statut particulier des « icônes ». On reviendra sur ce point dans quelques instants.

→ Dans la mesure où l'on est encore dans un monde structuré par la distinction sacré/profane,

on n'est pas encore sorti du temple !

- c) Nicéphore (758 828) - Les antirrhétiques.

Aussi la réponse du christianisme vraiment **originale**, en ce que différente des deux réponses précédentes, qui présentaient des traits communs avec les positions juive ou païenne demanda plusieurs siècles pour se fixer. Son élaboration fut le résultat de controverses vives, controverses **théologiques**, au cours desquelles s'élabora progressivement le **dogme** chrétien ; celle qui nous intéresse étant celle évoquée par Hegel, et que l'on désigne comme la « crise de l'iconoclasme » qui a commencé en 726, qui a donné lieu à la tenue d'un Concile à Nicée en 787, et qui s'est réglée en 843 par la victoire de l'iconophilie.

Le point de départ fut la décision de l'Empereur Léon III de Byzance d'enlever une image du Christ placée au-dessus de la porte du palais impérial, l'image étant d'ailleurs remplacée par celle de l'Empereur... Où l'on voit que ces controverses théologiques avaient aussi une signification politique !

Au terme de cette controverse, la réponse qui fut retenue fut celle qui correspond à l'argumentation de Nicéphore (758-828), telle qu'il l'expose dans les *Antirrhétiques*.

On peut dire, au prix d'une simplification exagérée, que

Nicéphore légitime l'image tout en la désacralisant.

Nicéphore fait des distinctions : les iconoclastes avancent comme argument que le divin ne pouvant être **circonscrit** ne peut être **figuré**, les deux notions étant jusque là confondues. Nicéphore commence par différencier « dessiner » ou « peindre » (graphein) et « circonscrire » (perigraphhein). Il écrit par exemple :

- « La question n'est pas de savoir si l'on circonscrit les anges ou non, mais si on les dessine et les représente en image »

Cette distinction est capitale, elle permet de concevoir l'image en terme de **ressemblance formelle** et non plus de **consubstantialité** (comme par exemple les **reliques**).

A noter que déjà à l'occasion du premier Concile de Nicée (325), à propos d'une controverse proprement théologique relative à la relation entre le Père et le Fils, Athanase avait proposé dans un but de conciliation d'ajouter un « **iota** » à « homoousios » (consubstantiel, égal) pour le remplacer par « homoiousios » (semblable à), mais la proposition fut rejetée, et le Fils fut dit « image parfaite

du Père ». Cette distinction sera reprise au second Concile de Nicée, mais à propos de la relation entre l'image et son prototype.

C'est ainsi que pour Nicéphore, la ressemblance n'est plus rapportée à une quelconque consubstantialité.

- « La peinture se rapporte à la ressemblance, elle est selon l'archétype ; elle est peinture de l'archétype, mais en est séparée, subsiste à part, et à un moment donné ».

→ C'est la reprise de la distinction « homoousios »/ « homoiousios », mais appliquée cette fois à l'objet peint.

La peinture suppose la **séparation**, et aussi la **création**. Un tableau, c'est quelque chose qui se voit, qui existe dans le temps et dans l'espace, « à un moment donné ». C'est pourquoi Nicéphore peut écrire :

- « Ce n'est pas le Christ mais l'univers entier qui disparaît s'il n'y a plus circonscription ni image ».

Tout se passe comme s'il ne pouvait y avoir de tableau que dans un monde créé, c'est-à-dire séparé.

Notons aussi que Nicéphore fait de l'image une réalité relationnelle, allant emprunter à Aristote (*Catégories*) l'idée qu'« on appelle relatives les choses dont tout l'être consiste en ce qu'elles sont dites dépendre d'autre chose ». Toute image est **image de quelque chose** et renvoie à une réalité absente.

- « L'image est imitation de l'archétype et son effigie, différente par l'essence et par le support... Car si elle ne se distingue en rien de l'archétype, elle n'est pas image mais rien d'autre que l'archétype ».

Quelles conclusions tirer de ces distinctions « byzantines » ?

Réponse :

Elles permettent de sortir de la « vision des choses » telle que le fait Heidegger pour décrire la conception « païenne » du monde, et les conséquences sont capitales :

L'image est une **représentation** non une **présence**, comme était la statue dans le monde païen décrit par Heidegger, où la statue « n'est pas la représentation du Dieu... c'est une œuvre qui laisse advenir à la présence le Dieu lui-même, et qui est aussi le Dieu lui-même » (p. 45).

- d) Conséquences – On est enfin sorti du temple, banalisation et légitimation de l'image

Avec Nicéphore, on est enfin « sorti du temple », ce qui permet de se libérer de l'opposition « **iconodulie**(et **idolâtrie**)/ **iconoclasme** ». Les iconoclastes, comme les iconodules, pensent l'image en terme de **consubstantialité** mais ils ne peuvent admettre, à la différence des iconodules, qu'un morceau de bois, réalité matérielle, ait quelque rapport avec un être invisible, sauf à se maintenir dans un contexte **magique** qui garantit la parenté par relation de **contiguïté**. Avec Nicéphore il est possible de voir dans l'image un objet sur lequel est dessiné quelque chose qui renvoie à une réalité **absente**.

- Ce qui conduit Nicéphore à distinguer « **vénérer** » et « **adorer** » : on « vénère » les images parce que ce qui est représenté est objet d'« adoration ». C'est ce qui est représenté qui demande adoration, comme telle l'image doit être respectée, mais **elle n'est pas sacrée par elle-même**.

- Ce qui revient à « **banaliser** » l'image, qui ne doit être ni adorée, comme le faisaient les « **iconodules** », ni exécrée comme le faisaient les « **iconoclastes** ». Détruire une image n'est pas un acte **sacrilège**, puisque ce qui est détruit c'est une représentation du divin, non le divin lui-même... ce sera, si l'on veut, du « **vandalisme** ».

Ceci permet aussi à Nicéphore de distinguer ce qui jusqu'alors restait confondu dans la même sacralité, les objets liturgiques, « les vases sacrés » et les représentations de scènes religieuses, les « tableaux », qui « désacralisés » seront susceptibles d'un regard « esthétique » (- → cf. Blanchot).

D'où il ressort que l'origine de l'oeuvre d'art commence lorsqu'on sort du temple, de « l'enclos sacré ».

(Remarque : il y a un reste de sacralité dans le catholicisme : le caractère consacré des hosties : « **Le corps du Christ** », à la différence du protestantisme, les reliques, l'ampoule de sang de San Genaro...)

Pour résumer on peut dire que l'intérêt des propositions de Nicéphore tient en ce qu'il ouvre une brèche par où d'autres viendront, qui pourront reconnaître la peinture et les tableaux, comme des œuvres d'art. Etant entendu que dans le tableau ce qui est privilégié, dans un premier temps, c'est la représentation. Avec Nicéphore, on commence à sortir de l'« enclos sacré ». Nicéphore ne définit pas encore l'œuvre d'art, mais il effectue la démarche préalable qui rendra cette reconnaissance possible. Il ne dit pas qu'un tableau est **une œuvre d'art**, mais il légitime, par un processus de **désacralisation**, le fait qu'une peinture soit **une œuvre de l'art**, faite de main d'homme.

→ D'où une conséquence qui a son importance :

Inutile de se battre pour des images, ce ne sont que des images !

- e) Le Moyen-Age latin , romain, catholique, Lettre à Serenus (600), les Livres Carolins.

Toutes ces controverses ayant eu pour cadre l'Empire byzantin, il faut se demander si, dans l'Occident latin, un mouvement comparable de **légitimation de la représentation** a pu se développer.

Il convient d'abord de remarquer que la position de Nicéphore ne fut pas d'emblée comprise par la tradition **catholique, romaine et latine**, ce que voulait dire André Malraux dans la phrase où il montrait que les hommes du Moyen-Age pouvaient raisonner comme les Grecs.

On peut citer Jean-Claude Schmitt :

- « Au Moyen-Age la question de l'image se rapporte toujours de près ou de loin à l'Incarnation du Fils de Dieu. Contre l'interdit judaïque de la représentation, la figure du Christ donne sens à toutes les autres images. Et par ricochet, son « corps » sacramentel donne corps à la matière (bois, métal, textile, parfum) des peintures et des statues innombrables et désirables de la Vierge et des Saints) ».

On se contentera d'évoquer :

- La Lettre de Grégoire à Serenus (600). La peinture et les images ont une vertu didactique. C'est la « Bible des illettrés ».

- « Les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas les lettres de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture... ».

A noter que ce qui est légitimé c'est la représentation, ce n'est pas encore l'œuvre d'art. Ce qui commence à être le cas avec les *Livres carolins*.

- Les *Livres Carolins* rédigés par des collaborateurs de Charlemagne ; deux points à retenir :

- 1) La peinture dans les églises est mise au service de la mémoire et de l'ornementation. « Aussi permettons-nous qu'il y ait des images dans les basiliques des saints, non dans un but d'adoration mais pour rappeler leurs actions et embellir les murs ».

Une nouvelle fonction est ajoutée la fonction « pédagogique », « embellir les murs », mais la beauté est toujours **au service du dogme**.

→ Certes c'est une manière bien singulière de considérer la peinture. Mais il n'est sans doute pas mauvais du point de vue de l'histoire de l'art en Occident de se voir attribuer par les autorités politico-religieuses un rôle aussi modeste. Ce fut le prix à payer de la désacralisation et le gage d'une certaine liberté.

Ce qui a pour conséquence que la peinture fut initialement **représentative**.

- 2) Alors que dans les territoires sous influence byzantine, la peinture de l'icône supposait de la part du peintre une mise en condition spirituelle, - peindre une icône est un « exercice spirituel » - ,

dans l'Occident latin, et cela dès les *Livres Carolins*, le travail du peintre va devenir comparable à celui du charpentier, du menuisier, c'est-à-dire une **activité manuelle**, donc relativement **modeste**. Là encore, cette conception peut sembler dévalorisante pour tous ceux qui voient dans les artistes des créateurs, à ne pas confondre avec les artisans. Mais c'est aussi ce qui permet à la peinture de s'affranchir de la tutelle ecclésiastique.

L'aboutissement de ce processus se trouve peut-être formulé par Saint Thomas d'Aquin, lorsque reprenant Aristote, il écrit :

- « Pour l'art, on n'exige pas de l'ouvrier qu'il se conduise bien, mais qu'il fasse un bon ouvrage » (*Somme théologique*).

Tous ces « arts », c'est-à-dire ces savoir-faire, peuvent être possédés et pratiqués par des hommes de métier qui oeuvrent dans la piété **ou l'impiété**. La fin de l'art devient alors **l'oeuvre**, plutôt que l'élévation spirituelle du faiseur d'icône. La peinture est « poiesis » autant que « praxis ».

→ La thèse de Saint Thomas d'Aquin trouve un écho aujourd'hui lorsqu'on débat sur la place à accorder à des artistes dont on conteste par ailleurs la conduite morale ou politique.

- f) Le christianisme et la peinture (J. L. Marion (1946 -), Etienne Gilson (1884-1978).

Une question cependant mérite d'être posée :

- Si l'on suit la logique des *Livres Carolins*, et la *Lettre* de Grégoire à Serenus, la peinture (et plus généralement la production de belles œuvres) se trouve légitimée, il semble que ce soit dans le but d'« embellir les murs » des églises et de servir de « Bible pour les illettrés ». L'art se trouve mis au service de la religion. Il aurait donc une place **subordonnée**.

D'où la question ;

- En même temps qu'il a contribué au développement de la peinture, le christianisme n'en a-t-il pas fixé des limites ?

Dit autrement :

Peut-on parler de « peinture chrétienne » ?

Pour répondre, on va se contenter d'évoquer brièvement la position de deux philosophes « chrétiens »

- **Jean-Luc Marion, *La croisée du visible* (1996).**

A propos de l'art dit « sulpicien », J. L. Marion déclare que :

- « (sa) laideur... ne doit pas le disqualifier », puisque devant une *Vierge de Raphaël*, on reconnaît un « Raphaël » alors que devant une *Vierge sulpicienne*, on reconnaît la *Vierge* ».

En jouant sur les mots, il va jusqu'à écrire que :

- « Si le laid n'offre pas à la sainteté son meilleur écrin, le beau peut lui faire écran ».

Rappelons que ce qui a perdu Lucifer, c'est sa beauté, « Tu as perdu la sagesse dans la beauté » disait le prophète Ezéchiel.

A faire de l'artiste un créateur, on en fait un rival de Dieu. Si « les cieux chantent la gloire de Dieu » (*Psaumes 19*), la beauté de l'oeuvre chante les louanges de son créateur, c'est-à-dire de l'artiste, au risque de faire oublier qu'il est lui-même l'oeuvre du Créateur divin.

Cette position selon laquelle l'objet de culte, s'il est aussi oeuvre d'art, trahit sa fonction religieuse, n'est pas la seule à se faire entendre, même de la part d'auteurs chrétiens.

- **Etienne Gilson, *Peinture et réalité* (1958).**

Etienne Gilson distingue « imagerie et peinture ». Les religions, le christianisme notamment, ont besoin d'images pour représenter le divin auprès des fidèles, mais toute image n'est pas nécessairement un tableau. Ce qui le conduit même à conclure que le tableau, à la différence de l'image, n'a pas besoin de représenter un objet qui lui serait extérieur.

- « La beauté de la peinture ne tient pas ce qu'elle représente, il n'est pas nécessaire qu'un tableau ait un sujet ».

E. Gilson radicalise la position de Kant selon qui « la peinture n'est pas la représentation d'une belle chose, mais la belle représentation d'une chose ». Pour lui, un tableau n'est pas

nécessairement une « représentation » et il semble adopter la position du peintre et critique Maurice Denis :

- « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». (*Théories*, 1890).

Il illustre cette thèse en s'attardant sur l'exemple de Mondrian, grâce à qui la peinture a pris conscience de « son essence propre ». A la limite la peinture se serait longtemps perdue dans l'imagerie, ce que suggère du moins l'image du labyrinthe :

- « Cette fois – il s'agit de Mondrian – la forme peinte a vraiment trouvé en elle-même sa propre signification. La peinture sortait ainsi du labyrinthe dont elle cherchait en vain l'issue depuis que les premiers maîtres de la Renaissance italienne l'y avaient involontairement engagée. Elle n'y est parvenue qu'en prenant claire conscience de son essence propre ».

Il est possible de reprendre la question laissée en suspens : peut-on parler de « peinture chrétienne » ?

A suivre Jean-Luc Marion les œuvres qui satisferaient le plus à cette désignation seraient soit les œuvres **sulpiciennes**, soit les **icônes** orthodoxes dans la mesure où elles supposent un regard déjà pénétré de spiritualité.. Ce sont deux façons de « crever l'écran » que constitue la beauté sensible, de vaincre la « boueuse tyrannie du visible » (Plotin), de transcender la vision vers la contemplation.

A suivre Etienne Gilson, pour parler de « peinture chrétienne », ou plus généralement de peinture religieuse, il faut d'abord pouvoir parler de « peinture ».

- « Un tableau est bon quand il existe à titre d'être pleinement constitué comme œuvre d'art ». Et un indice, sinon un critère, que l'on est en présence d'une œuvre d'art, ce serait que l'œuvre ne représenterait « **rien** » qui pourrait montrer qu'elle serait au service d'une cause qui aurait un rapport avec ce qui est représenté. Avec la question : faut-il pour cela qu'elle ne représente **rien**, comme si dès lors qu'elle représente quelque chose, elle se mettait au service de ce qu'elle représente? La question reste ouverte...

→ Marion : une peinture chrétienne doit être chrétienne. Gilson : une peinture chrétienne doit être une peinture.

Si l'on suit Gilson, toute peinture est, sinon chrétienne, du moins « christiano-compatible », à partir du moment où elle est peinture.

- « En créant, l'artiste est l'image de son créateur ; l'art est... éminemment religieux en tant qu'il est art ».

Concernant l'image du « labyrinthe », on peut la comprendre de deux façons selon qu'on partage la thèse de Gilson ou selon qu'on s'en sépare :

- Soit : si depuis la Renaissance jusqu'à Mondrian, « on s'y est perdu », c'est que la peinture a mis plusieurs siècles pour accéder à la conscience d'elle-même. La peinture fut mise au service d'une cause (Dieu, le roi, le peuple...) qui lui est extrinsèque.

- Soit : pendant ces cinq siècles, la peinture a exploré, en parcourant ce labyrinthe, toutes les possibilités offertes par le jeu qui s'est instauré entre le visible du tableau et l'invisible auquel il renvoie... En ce cas la sortie du labyrinthe signerait la fin de l'histoire de la peinture...

Et peut-être que le labyrinthe dont parle Gilson était la demeure où la peinture était vraiment chez elle... Peut-être que la sortie du temple était l'entrée dans le labyrinthe de l'histoire occidentale de la peinture...

- Conclusion

On pourrait pour conclure sur ce point, se ranger à l'avis de H. G. Gadamer (1900-2002) pour qui les Pères Grecs « ont vu dans l'incarnation de Dieu la reconnaissance fondamentale de la valeur du visible et en ont tiré une légitimation des œuvres d'art. Il est permis de voir dans cette victoire sur la condamnation des images, l'événement décisif qui a rendu possible le développement des arts plastiques dans l'Occident chrétien » (*Vérité et méthode*).

Avec la question :

- Faut-il voir dans la profusion des images dans le monde contemporain une conséquence de la réponse apportée par les participants au second Concile de Nicée ?... Faut-il voir dans le fait que l'inventeur de la photographie Joseph **Niepce** (1765-1833) a changé son prénom pour adopter celui de **Nicéphore** plus qu'un fait de hasard ?

On peut enfin constater que cette « querelle des images » a pu resurgir au cours des siècles, par exemple à l'époque de la Réforme protestante... ou encore au XXème siècle.

Ce qui apporte peut-être une réponse à la question posée par Régis Debray :

- « Comment comprendre l'actualité sans prendre sur elle au moins douze siècles de recul ? » (Vie et mort..., p. 381).