

La Leçon de Byzance

Michel Costantini

L'image dit le temps, c'est inéluctable. Elle le déclare sous la forme la plus banale de la succession des moments, sous la forme plus subtile de combinaison et/ou de gauchissement des instants dans une même configuration, elle le signifie encore sur un mode crypté par des jeux de symboles et de correspondances. Une même décoration pourra, au demeurant, rassembler plusieurs modes. A la basilique supérieure d'Assisi, Giotto fait se succéder deux temps en deux fresques qui se suivent : le pape reçoit François (fresque VII) après qu'il en a rêvé (fresque VI). Il rassemble aussi en deux fresques simultanées plusieurs moments d'une même nuit — les visionnaires de la fresque XXI aperçoivent l'âme qui s'élève aux cieux (fresque XX) ; nous nous trouvons donc à l'instant précis du trépas, mais les frères sont déjà réunis autour du cadavre et le prêtre procède à la levée du corps. Enfin, dernier exemple parmi bien d'autres possibles, le peintre organise sa temporalité générale sur une opposition d'imperfectif et de perfectif, où, à l'inachèvement des formes du mur nord (comme le Saint-Damien en ruines de la fresque IV) répond l'achèvement tout moderne des formes du mur sud (le Saint-Damien resplendissant d'ornementation gothique de la fresque XXIII).

La recherche qui s'inquiète de l'image dans ses rapports avec le temps ne partira donc pas d'une éventuelle distinction entre des arts qui seraient purement mnémoniques, qui se contenteraient assez facilement, en somme, de rapporter le ponctuel, de donner réponse à la question : "qu'est-ce qui s'est passé ?", et des arts supposés pleinement narratifs, qui seuls auraient vraiment à faire avec la durativité du temps, répondant à l'interrogation : "comment cela s'est-il passé ?". La recherche, dès lors, ne partira pas davantage de l'idée que l'art byzantin est un de ces arts mnémoniques. Car nous n'avons pas le droit de nier a priori une relation complexe de l'icône — c'est le terme qui symbolisera pour nous l'image byzantine en général, qu'elle se réalise dans des fresques, des mosaïques ou des panneaux de bois — au temps, comme s'y risque John Berger en

écrivant que “dans les icônes russes, le temps et l’espace n’existent pas. Elles s’adressent à l’œil, mais à l’œil qui se ferme immédiatement dans la prière, de sorte que l’image —vue par le regard intérieur— se trouve isolée et totalement spiritualisée” [Berger, 1969, p. 22].

Plus qu’un parti pris immotivé, c’est un contre-sens d’imaginer que l’œil doit se fermer plus, et plus vite chez le fidèle que chez l’amateur d’art ou le prince qui fait décorer son *studiolo*. Ce que l’on quètera donc dans l’icône, c’est la façon dont une configuration donnée rend compte de l’expérience vive de la temporalité que nous possédons tous, la façon dont elle nous en propose sa version. Parce qu’elle se distingue radicalement de notre vision “perspective” de l’univers —plus de quatre siècles de peinture relayés par la photographie— la vision byzantine est pour nous une leçon à méditer, qui d’abord nous lave le regard, et en exige conversion.

L’éternité historique

Loin d’être figée dans l’éternel, loin de rester étrangère au temps comme on nous l’assène à l’envi, l’image, à Byzance, est fondée sur l’histoire. Elle est en premier lieu un *report* vers un passé historique dont l’historicité même n’est pas négligeable, bien au contraire, puisqu’elle fonde seule la dévotion. Pour la théologie orthodoxe l’icône du Christ n’a de sens qu’à s’autoriser de l’historicité de Dieu dans son incarnation —et en retour, la peinture accomplie garantit la vérité de cette présence [Ouspensky, 1980, p. 103] :

Si l’existence même de l’icône se fonde sur l’incarnation de la deuxième Personne de la Sainte Trinité, cette incarnation, à son tour, est affirmée et prouvée par l’image. Autrement dit, l’icône est le gage de la réalité non illusoire de l’incarnation divine.

Il en va de même pour tous les saints : l’icône ne tient sa validité que de leur existence attestée, et en retour elle prouve qu’ils ont existé. En ce sens il faut nuancer les affirmations de Bakhtine, pour qui la peinture d’icônes, comme l’hagiographie écrite,

“избегает органичивающей и излишне конкретизирующей трансгрессиентности, ибо эти моменты всегда понижают авторитетность ; должно быть исключено все типическое для данной эпохи, данной национальности (например, национальная типичность Христа в иконописи), данного социального положения, данного возраста, все конкретное в облике, в жизни, детали и подробности ее, точные указания бремени и места действия - все то, что

усиливает определенность в бытии данной личности (и типическое и характерное, и даже биографическая конкретность) и тем понижает ее авторитетность (жизнь святого как бы с самого начала протекает в вечности)" [Бахтин, 1920-1930, p. 171]¹.

Même si, en effet, la multitude des détails typiques est superflue, et risquerait d'affaiblir *l'auctoritas* du personnage, il est important que l'icône inscrive dans le passé l'origine de cet apport présent, de cet apport à mon présent car, si chaque époque est immédiatement présente à l'intemporel divin, l'inscription dans l'histoire de cet intemporel, qu'il s'agisse des événements phares de l'histoire du salut ou du déploiement de la sainteté à travers les martyrs et autres témoins de la foi, est médiatisée différemment à chaque fois. C'est pourquoi, comme l'écrit Léonide Ouspensky :

"les traits caractéristiques des saints seront (...) précieusement conservés et seule cette fidélité à la vérité historique permet à l'iconographie des saints d'être aussi stable. En effet, il ne s'agit pas seulement de transmettre une image consacrée par la Tradition, mais surtout de préserver un lien direct et vivant avec la personne que représente l'icône" [Ouspensky, 1980, p. 148].

L'objectif, néanmoins, n'est pas d'exactitude historique ou de vraisemblance réaliste², mais de reconnaissance des divers statuts, des divers rôles, des diverses positions que tiennent les êtres au sein de l'histoire du salut. Du peintre d'icônes, Ouspensky [Ouspensky, 1980, p. 151] écrit que, même si tel saint lui est inconnu, il pourra toujours dire à quel ordre de sainteté il appartient, s'il est martyr, hiérarque, moine, etc. Il pourra toujours se demander, ajoutera-t-on, s'il est honoré comme évêque, comme prêtre, ou comme diacre, pour citer les trois catégories en quoi se répartit le rang des τελοῦτες (ceux qui mènent les autres à la perfection, les "émetteurs") dans la hiérarchie ecclésiale de saint Denys l'Aréopagite.

De fait, en vérité, c'est cette appartenance qui paraît, pour les figures humaines, l'exigence première : l'ancrage dans la temporalité terrestre se signifie par la catégorisation du divin³. On s'imagine trop facilement, en effet, que seul le rendu⁴ minutieux du détail vrai — une mode vestimentaire datable⁵, l'état d'un bâtiment en construction ou détruit à un

Denys : "Μετὰ τὴν οὐρανίαν ἑραρχίαν διαλαμβάνει καὶ περὶ τῆς καθήμας ἑραρχίας, ἣν οὐκ εἶπε γήινη· εἰ γὰρ καὶ ἐν γῆ πολιτεύεται, ἀλλ' ὁ σκόπος καὶ τὸ τέλος αὐτῆς οὐρανίος ἐστὶν (...)" . *Après la hiérarchie céleste, il poursuit par la hiérarchie qui nous concerne, qu'il ne dit pas terrestre ; car, s'il est vrai qu'elle est installée sur la terre, néanmoins son but et sa finalité sont célestes* [Pachymère, c. 1290, p. 381].

⁴Le "rendu" semble le concept clef d'une (mauvaise) histoire de l'art qui fonctionne sur le mode du pas-encore. C'est très souvent, dans ces cas-là, la Renaissance qui constitue le point d'aboutissement : ainsi Gisela Richter [Richter, 1960 ?, p. 29, p. 56-57].

⁵Louis Bréhier [c. 1906, p. 36] a ainsi relevé qu'à Daphni, au XI^e siècle, "on ne trouve presque jamais le costume byzantin" de l'époque.

¹" évite les éléments transcendants au personnage, le délimitant, le concrétisant, dans la mesure où ces facteurs affaiblissent son autorité ; il faudra exclure tout ce qui est typique d'une époque, d'une nation (par exemple, la typicité nationale du Christ, dans la peinture d'icônes), d'une classe sociale et d'un âge donnés, tout ce qui est concret dans une physionomie, dans le menu détail d'une vie, ce qui est précision spatio-temporelle de l'action — tout ce qui accentue les aspects déterminés de l'existence d'une personne donnée (ce qui est typique, ce qui est caractéristique, voire ce qui est concrètement biographique) et qui en diminue l'autorité (la vie du saint s'écoule d'emblée, dirait-on, dans l'éternité)".

²Même si, à juste titre, Coche de la Ferté [Coche de la Ferté, 1981, p. 294] note que le souci d'individualiser les saints "nous vaudra d'admirables portraits véridiques ou imaginaires".

³La hiérarchie ecclésiale n'est pas terrestre, malgré l'apparence. Le savant byzantin Georges Pachymère (Γ. Παχυμερής) a bien résumé vers 1290 la position commune, dans sa paraphrase de

⁶C'est chez le poète du VII^e siècle George Pisidès, dans son *De expeditione persica*, que l'on trouve la meilleure documentation, soit [Migne, 1857-1866, p. 1192, p. 1207-1208, p. 1285]. Cf. [Grabar, 1984, p. 36-40 et p. 56, notes 29 à 48]. Schönborn [Schönborn, 1983, p. 213] considère que l'histoire de l'image du Christ, pas encore miraculeuse au demeurant, n'apparaît que vers 400. On trouve pourtant chez Leroubna [Leroubna, 1938, p. 328], dans la traduction française de la version arménienne d'un texte probablement syriaque, éventuellement au I^{er} siècle après J.-C. : "Anan, courrier d'Abgar, lui apporta cette lettre, ainsi que l'image du sauveur qui se trouve encore à présent à Edesse".

⁷Nous nous référons ici à la notion travaillée par Algirdas-Julien Greimas [Greimas, 1983, p. 44-46].

⁸Même des auteurs aussi informés que Christoph von Schönborn ne distinguent pas assez les deux, ne voyant dans la légende de Véronique qu'une variante qui se passerait pendant la Passion, non avant [Schönborn, 1983, p. 213].

⁹On se reportera sur ces questions (prototype, acheiropoïèse, don de peinture) à [Marion, 1985, 1986, 1987].

moment précis, ou encore les stigmates de l'âge sur le visage d'une personne—signale une vive attention à la temporalité, que seule la longue litanie des accidents de la forme, telle que s'acharne à la reproduire, en particulier, la peinture italienne du Quattrocento et du Cinquecento, prend en compte la vérité temporelle de ce monde. Mais on se rend alors coupable d'une double restriction. D'une part, c'est limiter l'appréhension du temps à son aspect chronologique et à la façon dont il modèle les choses d'ici-bas ; d'autre part, c'est limiter l'image à la surface de son énoncé, ignorant et ses strates génératives et son énonciation. Si au contraire nous envisageons *a priori* toutes les dimensions possibles du temps, il apparaît en premier lieu que l'existence même de l'icône byzantine est liée au déroulement de l'histoire, à la fois dans son principe et dans sa nature.

La légende d'Ananias, source de la notion d'image acheiropoïète⁶, tout d'abord, nous enseigne que le principe de l'icône réside dans l'incarnation du Christ, dans son passage physique sur terre en un lieu et en un temps précis : le lieu est relativement proche d'Edesse, le temps est celui où cette dernière cité était dirigée par le toparque Abgar Ouchama. En effet, celui-ci, ayant entendu parler d'un certain Yeshouah qui prêchait et réalisait des miracles, mais se trouvait en butte à l'hostilité des Juifs, lui dépêcha son secrétaire particulier, peintre officiel en même temps, le dénommé Ananias. Ce dernier, mandaté pour faire venir Jésus à Edesse, ne l'obtint pas, et s'attela à sa seconde mission : peindre le portrait du Christ. Tout se passa bien jusqu'à l'ultime touche, mais à cet instant le virtuose ne parvenait pas à achever, car il manquait encore l'éclat propre (αὐγή, *augè*) de la face divine. Alors, le Christ se lava le visage et s'essuyant d'un linge (μανδύλιον, *mandylion*), le tendit à Ananias : par une remarquable communication participative⁷, le visage du Christ s'était exprimé sur le mandylion, sainte Face parfaite. On rappellera que ce prototype acheiropoïète, cette proto-icône que n'a pas créée la main n'a sa pleine portée théologique que si on la cerne exactement : admettons que le Christ ait saisi le pinceau d'Ananias, la source serait divine, certes, mais la main aurait agi, créant une première image, non une proto-icône ; que la main tenant le linge ait été celle d'un passant, d'un fidèle, d'un disciple, comme dans la pieuse histoire de Véronique⁸, le don eût été divin encore, mais l'initiative serait demeurée humaine, trop humaine. Ainsi entendue, donc, la légende du saint mandylion fonde dans l'acte historique la source de toute image sainte. Il n'est de Sainte-Face —mais aussi, dès lors, de représentation iconique— que parce qu'un jour la sainte Face s'est donnée⁹.

De ce point de vue, il est vrai, une temporalité est apparemment niée, qui souvent compte pour l'image : la durée de création. Dans le mythe fondateur, l'instantanéité constitue la face mondaine de l'éternité : il n'y a

pas d'étendue temporelle entre le moment où le Christ appose le linge sur son visage et celui où ce dernier exprime/imprime ses traits sur le linge. Tous les problèmes que soulèvent le tempo de Pollock, la lenteur de Cézanne ou la pratique des repentirs n'existent pas pour ce geste principal — mais il ne crée pas, après tout, l'image à proprement parler. En revanche, le geste de l'iconographe, entièrement coulé dans la temporalité lente de la *tekhne* (τέχνη), convoque une double organisation du temps : celle de la personne, dont l'idiosyncrasie importe peu, mais qui doit mesurer sa vitesse à l'aune de l'exigence de perfection, tout comme le calligraphe, en Extrême-Orient, se recueille et se concentre¹⁰, et celle du monde, qui place cette activité dans le temps du délai, entre Ascension et Parousie. L'icône byzantine est donc aussi liée au temps par sa nature : un objet qui travaille, qui comble, à sa façon, le temps de l'attente, faisant mémoire du passé pour appeler l'à-venir, pour répéter la parole de l'Apocalypse (22, 20) : Ἀμήν, ἔρχου, κύριε Ἰησοῦ. "En vérité, viens, seigneur Jésus". C'est ainsi que le présent de l'acte de création d'icône, le présent énonciatif se tourne vers les deux autres dimensions du temps : le passé et le futur.

Pour le passé, il s'agit du travail de mémoire, on pourrait dire presque qu'il faut ressasser la remémoration (*commemoratio*, μνήμη). Tout à l'opposé de la peinture d'histoire qui vise à reproduire un fait connu ou méconnu en imaginant les circonstances — ce qui se tenait (*stans*) autour (*circum*) —, dans lesquelles il s'est produit, l'icône cherche à mettre en évidence la signification théologique de ce qui s'est produit. L'opposition n'est pas entre le *quid* et le *quomodo*, mais entre l'articulation du fait avec la quotidienneté chronologique — qu'on la respecte, qu'on l'invente ou qu'on la brouille¹¹ —, et l'articulation du fait avec l'histoire du salut. Ce travail de mémoire revendique l'exactitude historique — même s'il ne l'entend pas au sens moderne de l'expression [Ouspensky, 1980, p. 147-152] : on ne s'inquiétera pas de savoir si telle scène se passait au VI^e ou au VIII^e siècle, si les ornements sont d'époque ou non, on cherchera en revanche à montrer les personnages dans leur statut précis selon lequel ils doivent être honorés — ou pour certains personnages des historiens, comme Pilate ou Hérode, évoqués dans leur rôle à la fois criminel et nécessaire. Dès lors, une extrême attention sera portée au temps significatif, que marque le statut du personnage au sein de la progression hiérarchique (voyez [Denys l'Aréopagite, a. 513], et ci-dessus). Le souci se maintiendra, de même, d'une base portraitique — cette dernière pût-elle se limiter à la définition d'un statut dans la hiérarchie. Reste qu'une temporalité précise est ici en jeu, car ce n'est pas le jeune homme, ou ce n'est pas le vieillard, ce n'est pas l'imberbe ou ce n'est pas le barbu, ce n'est pas le martyr ou c'est au contraire le martyr qu'attestent les marques du martyre, qui est représenté.

¹⁰Ch'eng Yao-t'ien (cité par [Cheng, 1989, p. 35-37]) a exprimé dans un texte remarquable la préparation du corps/esprit à l'acte calligraphique et, a fortiori, pictural — car la capacité au second suppose l'apprentissage du premier [Cheng, 1989, p. 14].

¹¹On pense aux nombreux anachronismes du Quattrocento, notamment chez Benozzo Gozzoli au palais florentin Medici-Riccardi (la Nativité avec des personnages contemporains, le cheminement des rois mages dans la Toscane parsemée de castelli) ou à Saint-François de Montefalco (la vie de saint François se déploie parmi les architectures de Michelozzo).

On ne saurait nier néanmoins que l'art byzantin ne rapporte pas la temporalité de l'individu ou du groupe représenté à la temporalité générale du monde. La figuration y demeure parfaitement indifférente aux occupations des autres, aux occupations de qui ne participent pas, de manière fonctionnelle, aux événements, à l'événement en question. C'est qu'il s'agit pour lui de bien autre chose : montrer la place qu'occupe la scène représentée dans l'histoire du salut, non dans une histoire profane qui, en un sens, n'existe pas. La seule syntaxe du temps que reconnaît cette vision est la chronologie du salut, qui fait se succéder, par exemple, Annonciation, Visitation, Nativité, ou Ascension et Pentecôte. Mais pour l'essentiel, et en ce qui concerne plus particulièrement le temps du délai, Leopold von Ranke devait exprimer avec justesse le rapport chrétien au temps et à l'éternité, tel que le comprend aussi le théologien de Byzance : "jede Epoche ist unmittelbar zu Gott : chaque époque est immédiate à Dieu". Chaque fragment d'époque manifesté dans un espace restreint — la crèche, le Golgotha, une place publique où a lieu un miracle — ne se relie pas par une relation nécessaire de proximité à la zone environnante — l'aire qui la jouxte, les instants antérieurs et postérieurs —, mais à ce qui est son origine et sa fin, combien plus proches, sans médiation. C'est ce rapport qu'exprime la structure fondatrice de l'icône byzantine.

¹²C'est au chapitre X des Noms divins que Denys l'Aréopagite évoque l'Aïôn (traduit ici par "perpétuité") et le temps. "Louez Dieu comme perpétuité et comme temporalité, comme cause de tout temps et de la perpétuité, comme ancien des jours, comme en deçà du temps et au delà du temps, comme altérant les moments et les temps ; et encore comme se tenant antérieur aux perpétuités, pour autant qu'il est antérieur à la perpétuité et au-delà de la perpétuité, et que sa royauté est la royauté de toutes les perpétuités". Un de ses paraphraseurs, Jean le Paraphraste, a formulé ainsi le propos : "Et toi, Dieu, je te loue, durée et indurée, source de tout temps comme de tout suspens ; au plus archaïque des jours, tu es, avant même la durée, et plus loin qu'elle".

D'un temps qui fait retour

Il est un lieu sans figure, pure étendue atone — aucun accent n'y vient marquer quelque saillance. Lorsqu'il passe à la manifestation dans l'art byzantin, ce lieu devient le fond sur quoi s'enlèvent les figures. Fond étale, toujours identique à lui-même — qu'il s'agisse du bleu-vert des fresques, de l'or des mosaïques ou de quelque pourpre des miniatures. Ce fond sans représentation distincte vaut pour l'irreprésentable, et son atonie, donc son arythmie sont bien aptes à désigner qui ne connaît pas le temps : celui que nous nommons l'Éternel, au moins l'Aïôn, matrice intemporelle du temps¹². Lorsqu'il s'agit d'or, il marquera avec plus d'insistance sa nature, car il apparaît comme lumière, attribut suprême — au sein de la figuration — de la divinité. A Byzance, tout part de là, de cet horizon d'autant plus indépassable qu'il vient vers nous et que le mouvement qui nous est demandé est de nous y fondre.

¹³On dirait mieux, dans ce cas, s'excrivent, rejoignant l'utilisation d'ectype chez Jean-Luc Marion [Marion, 1986, p. 17-19].

Sur ce fond s'inscrivent donc¹³ les figures, celles de la Vierge ou du Christ, celle des saints, aussi. Figures d'êtres incarnés, qui participent à ce titre pleinement, sans restriction, du monde : καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν. "Et il planta sa tente parmi nous" (Jean, 1, 14). L'articulation spatiale

byzantine —mise en scène du temps— ne se fonde pas sur la seule symétrie [Paris, 1966, p. 148], mais par la mise en rapport des deux mondes, l'immanent et le transcendant, le physique et le métaphysique, le temporel et l'intemporel, au moyen de deux foncteurs : l'auréole représente le foncteur de corrélation statique, la chrysographie le foncteur de communication participative [Greimas, 1983, p. 44-45]. Il est en effet un objet figuratif singulier dans l'art byzantin, qui n'est pas sans rapport avec le temps. L'auréole — tel est l'objet — est portée par le saint «de son vivant», mais pas obligatoirement : sur le panneau de sainte Claire où le maître du crucifix de Domina Benedicta a peint, vers 1283, des scènes de sa vie, elle n'obtient la grâce de le porter qu'avec la troisième image dans l'ordre de la lecture linéaire le plus naturel. Néanmoins, même dans ce cas, l'auréole demeure une marque anticipée de la canonisation coïncidant en général avec le début de la narration, et, ici, avec la conversion — que cet élément représentatif de la sanction advienne en ce point à la figuration peut d'ailleurs paraître opportun. Mais dans la plupart des séries narratives que nous connaissons dans l'art byzantin ou italo-byzantin la canonisation n'est pas représentée : c'est l'auréole qui en fait mémoire, intrusion de l'énonciation — sous la forme du contexte, en l'occurrence —, au sein de l'énoncé.

Cette marque temporelle articule ainsi l'éternel et l'histoire de l'Eglise. Mais, marque spatiale aussi, elle se dispose comme interface entre les deux mondes : toujours bidimensionnelle comme le fond, souvent de même allure que lui —dorée—, elle en possède donc la propriété essentielle. Cependant, d'un autre côté, elle n'est pas un pur morceau d'éternité, car toujours placée derrière la tête du personnage, elle ressemble à un chapeau, en relation étroite et nécessaire avec un corps mondain —quoiqu'elle ne soit pas davantage un pur objet de ce monde. L'histoire singulière de son raccourci l'enseigne bien : Giotto inventa en effet une forme d'auréole qui correspondait si peu à l'attente de ses contemporains que non seulement tous ses suiveurs évitèrent de l'imiter sur ce seul point, mais qu'il renonça ensuite lui-même à cette innovation [Costantini, 1986]. Le peintre peint pour la première fois, vers 1305 à la chapelle de l'Arena, des nimbes en raccourci. Pourtant l'auréole raccourcie —selon un procédé différent, d'ailleurs— ne devient un signe qu'à partir des années 1425, avec l'entrée en scène de Masaccio. Après la décoration de la chapelle padouane, alors que la plupart des peintres toscans, ombriens, romains, lombards, et même, au delà des mers, catalans, sont des giottesques, ou du moins adoptent les principaux traits qui définissent la manière du maître florentin, l'auréole raccourcie, sans que nul écho nous soit parvenu d'une objection des autorités ecclésiastiques qui auraient légitimement pu y voir une mondanisation blasphématoire du halo divin, n'existe pas au Trecento. Certes, on la

repère ici ou là, avec difficulté, comme formant. Vladimir Weidlé [Weidlé, 1967, p. 218-219] note qu'on trouve à la basilique inférieure d'Assise, quelques nimbes «genre nouveau», mais de facture plutôt timide, à la chapelle de la Madeleine et dans le cycle évangélique du deuxième transept, à droite (...). Les disciples les plus «avancés» de Giotto ne font pas usage du procédé. Rien à Sienne, même chez les frères Lorenzetti. Peut-être un exemple isolé (mais douteux) chez Giusto, au Baptistère de Padoue. Une vérification est nécessaire, mais en tout cas le motif ne réapparaît avec une vraie force qu'à la Scuola di San Giorgio et au Santo, chez Altichiero, très probablement sous l'influence de la chapelle de l'Arène.

Cette opération qui ramenait l'auréole à n'être qu'un objet mondain échoue donc, et montre bien la vraie nature du nimbe comme objet figuratif construit par la théologie esthétique des Byzantins, nature au contraire ambivalente, le situant entre le lieu divin et le lieu humain. La source de toute vie, de tout mouvement, de toute lumière, la source intemporelle de la temporalité —qui est figurée par le fond uniforme— pénètre par l'auréole dans notre monde, et au passage du nimbe s'engage dans le temps.

¹⁴Cf. [Coche de la Ferté, 1981, ill. 138].

On se reportera désormais, pour la connaissance des richesses de ce monastère à Μανάφης (Κ), Σινὰ - Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, Εκδ. Αθηνῶν, 1990, Athènes.

Une fois donc donnée l'image immobile du temps, une fois posée la corrélation, l'interface entre cette éternité et notre temporalité, reste à comprendre comment notre chronique terrestre fait sens global. Pour les Byzantins, elle ne peut faire sens en théorie que par la participation de l'humain à la lumière divine. Cette dernière s'exprime généralement par la chrysographie : un personnage manifeste sa participation à l'indéfinissable par des traits d'or répétés sur son vêtement, linéaments de l'infini qui se déposent sur sa personne. Le manteau bleu de la Vierge de la Nativité, figuré en 1143 à la chapelle palatine de Palermo, est exemplaire pour l'Occident. Les émaux cloisonnés géorgiens du début du XII^e siècle le sont tout autant pour l'Orient : presque chaque personnage, qu'il s'agisse de la Présentation au temple ou de la Résurrection de Lazare, est vêtu d'un manteau strié de lignes dorées. Au XIII^e siècle, dans le sanctuaire des premières icônes, Sainte-Catherine du Sinaï¹⁴, on fabrique des images où le trait d'or domine chez le Christ en sa mandorle ; la tunique du Pantokrator peinte à Ohrid pour l'archevêque Cabasilas en 1262 fait rayonner les lignes d'or de surfaces dorées elles-mêmes qui intensifient la participation du vêtement au fond de l'icône (Cf. [Weitzmann, dir., 1981, ill. 114-115, 159]). Citons encore un aboutissement parfait, le crucifix que peignit Cimabue pour Saint-Dominique d'Arezzo, vers 1268-70. Le perizoma du Christ est parcouru de fines lignes qui attestent, sur le rouge du tissu, sa participation à la divinité. Même principe chez Coppo di Marcovaldo, quelques années après, pour la Madonne de Saint-Martin, à

Orvieto. Cimabue de nouveau, avec la Madonne des Offices, qu'on date des années 1285-1290. Une décennie plus tard, environ, en un ultime chant du cygne, alors que désormais Giotto et ses formules règnent en maîtres sur la figuration bidimensionnelle dans toute l'Italie centrale, la mosaïque du fronton de San Miniato (Firenze), aujourd'hui très restaurée, reprendra les formules chrysographiques que les artistes au service de Roger II avaient appliquées dès 1140 pour chaque Christ de Sicile, de Cefalù à Palermo.

Lorsque le mouvement de participation à la divinité qui se donne aboutit dans le présent du fidèle en contemplation, méditation et prière face à l'icône, l'aller de cette circulation de lumière qui constitue pour le Byzantin l'essence même du monde est achevé, mais non la totalité du parcours. Nous sommes partis de l'éternité, nous l'avons articulée sur le passé, nous sommes parvenus au présent. Du présent nous repartons vers le futur et au-delà, vers l'éternité de nouveau. Tel est le double mouvement hérité de la théologie dionysienne et de l'esthétique byzantine de l'icône, dont se font écho les vers puissants de Hölderlin [Hölderlin, 1986 (1801), p. 358] :

*Wer will auch danken, eh' er empfängt,
Und Antwort geben, eh' er gehört hat ?
Qui voudrait rendre grâces, avant d'avoir rien reçu,
Ou donner réponse, avant d'avoir entendu ?*

A ce stade-là, nous avons reçu, nous avons entendu, nous avons vu : qui ne voudrait alors rendre grâce, donner réponse ? L'icône byzantine nous retourne, nous convertit, échange les regards¹⁵. Elle nous oblige à trouver dans le passé les raisons d'un renouvellement de notre avenir : chacun des χαρακτήρες¹⁶ qui s'avancent vers nous, chacune des ιστοραί que l'image nous montre fonctionne comme un *exemplum* qui déclare : "tu peux connaître le même cheminement" et "tu dois t'efforcer d'imiter ceci", qui prêche à la fois de suivre le Christ (*sequela Christi*) et de l'imiter (*imitatio Christi*), fonctionne comme un dit qui proclame l'excellence divine et invite à la louange (*salutatio*, ἐπικλησις, épiclese, célébration). Entre les deux, si l'on peut dire, se place mon présent de conversion.

Par l'acte d'énonciation, où se corrént un énonciateur et un énonciataire, un rapport temporel complexe s'instaure donc dans le nunc de la communication. Ce rapport de l'icône à mon présent, qui était un don, une offre d'apport de la divinité, devient, quand je l'accepte — c'est-à-dire quand je me mets en situation d'être digne de le recevoir — un import que mon présent fait de son présent intemporel : la présence de l'intemporel devient mon présent, et devient, acceptée, un apport pour le futur : qui s'imagine que l'orant ne vise pas, aussi, son propre avenir, qu'il

¹⁵On peut rappeler ici cette description du fonctionnement de l'icône en général : "le regard regarde celui qui, orant, lève son regard vers l'icône : le regard peint rétorque invisiblement à l'invisible regard de l'orant, et transfigure sa propre visibilité en l'incluant dans le commerce — celui de l'homme priant, à travers l'icône peinte, le regard saint invisible, celui du regard saint invisible couvrant de bienveillance, à travers l'icône visiblement peinte le regard de l'orant" [Marion, 1985, p. 49].

¹⁶Pour exprimer sa conception de la temporalité, Byzance dispose de deux types d'images, comme l'a noté Vladimir Weidlé [Weidlé, 1967, p. 201] : "les « caractères » χαρακτήρες images de personnes sacrées (en russe obrasà, différenciés par ce terme du reste des ikony) et les « histoires » (ιστοραί, images d'événements sacrés)". On pourrait également étudier la temporalité énoncive, distincte, mais toujours présente, fût-ce de manière minimale, dans ces deux types d'image.

s'agisse d'une requête précise ou, plus profondément, d'une aide demandée pour hâter son cheminement de conversion ? Face à l'icône, il se trouve comme Giotto a peint François à Saint-Damien, sur la fresque IV. L'image s'adresse à lui, et lui désigne la voie de son avenir ; sa contemplation de l'icône a pour fonction essentielle de signifier ce réel qui doit devenir le sien :

“L'icône est faite pour aider l'homme dans son perfectionnement spirituel (...). L'homme se concentre dans la prière et utilise l'icône (l'image) comme un outil qui lui permet de la diriger vers l'Archétype. De la même façon, il se concentre son attention afin d'obtenir la réponse d'En-Haut, en se réglant sur sa longueur d'onde, si l'on peut dire, et il n'est pas étonnant alors qu'il la reçoive” [Drobot, 1975, p. 50].

C'est en ce sens que Georges Drobot peut affirmer que toute icône est virtuellement miraculeuse : elle a compétence à bouleverser la vie du fidèle, à modifier non seulement son futur terrestre mais son avenir céleste, puisque d'elle —de ce qu'elle concentre et symbolise— dépend le salut.

Ἡ χώρα τῶν ζώντων

La mimésis byzantine tend souvent, certes, à l'évacuation du narratif, en réduisant l'image à une pure présentation, et les marques du personnage à de purs attributs. Ainsi en va-t-il sur l'icône en émail de saint Michel, travail constantinopolitain du XI^e siècle, conservée à Saint-Marc de Venezia [Weitzmann, dir., 1981, 15, ill. p. 43] où les huit figures de saints qui entourent Michel sont Procope, Georges, Eustathe, Mercure, Nestor, Démétrios et les deux Théodore, l'Officier supérieur et le Conscrit. Pas plus que ceux qui entourent les quarante martyrs de Sébaste sur un triptyque d'ivoire, provenant également de Constantinople du X^e siècle et conservé au Musée de l'Ermitage à Sankt-Petersburg [Weitzmann, dir., 1981, p. 12 ; ill. p. 31], ces huit saints guerriers ne se distinguent entre eux —ou à peine— dans leurs attitudes et leur équipement militaire. La temporalité que leur co-présence déploie reste donc très limitée, et le mimème manifeste une réduction maximale de la temporalité initiale, à ce point donc que la pluralité des parcours individuels est gommée — tout ce qui a différencié Procope de Démétrios dans le développement de sa foi, dans l'acquisition de son métier, dans les étapes de sa conversion. Pourtant, il ne faudrait pas croire que toute notion de temps a disparu : si les saints guerriers sont tous saisis au moment où ils avaient déjà revêtu l'uniforme, quatre d'entre eux sont figurativement plus jeunes que les autres, car Démétrios, Nestor, Procope et Georges ne portent pas la barbe.

Ils s'inscrivent donc de façon différente dans le passé. De plus, quoiqu'ils n'agissent pas, même pas d'une action minimale comme sur la plupart des icônes, où le saint prie, accueille, bénit, leur regroupement deux à deux, leur ordonnance autour de saint Michel ne manquent pas de les instituer acteur collectif d'un vaste et toujours renouvelé programme qu'on pourra dénommer, pour le formuler vite, «défense et offensive de la foi».

En cela, dans l'énoncé même, ils sont prometteurs d'un futur du fidèle : il n'y a donc pas, malgré une réduction maximale des supports temporels de la reconstitution dans l'imaginaire de ce dernier, poussée à ce point que l'énonciataire hésite à les inscrire dans le temps, évacuation complète de la temporalité et de sa structuration narrative par la mimésis. Ce genre de figuration provoque ainsi une extension maximale de la liberté du spectateur, du fidèle, qui peut — mais ne doit pas obligatoirement — investir toute la temporalité qu'il veut dans la figure, lorsqu'il prie tel ou tel de ces saints. Il imaginera, par exemple, derrière l'image, ce qu'ailleurs — une vie de saint Démétrios ou une vie de saint Georges — on lui a donné à voir ou à lire. Les figures de Georges, Eustathe, et les autres sur l'icône de Venezia fonctionnent chacune en quelque façon comme un *χαρακτήρ* central d'une série d'*ιστορίαι* non figurées. Celle de saint Georges, par exemple, donne à se représenter ces *historiai* comme on pourra les voir, manifestées cette fois au nombre constant de douze, tant sur l'icône *seicentesca* de Veliko Tarnovo que sur le travail en relief provenant de Kastoria, exécuté vers 1250 [Weitzmann, dir., 1981, p. 132, ill. p. 155].

Cette histoire du monde ainsi déployée en syntagme du salut ou ainsi restrictivement interprétée en moments de temporalité faiblement marquée se présente donc à nous comme une instance temporelle enchâssée dans de l'éternel. Mais comment penser cet éternel ? Il existe aujourd'hui à Istanbul une ancienne église orthodoxe transformée en musée, qui se nomme, de son nom de mosquée de certains siècles, la Kariy cami, de son nom d'église encore plus ancien, Saint-Sauveur-in-Chora. L'interprétation du titre grec fut souvent superficielle : on pensa au sens physique des mots, et l'on proposa d'y voir quelque église aux champs (*khoria* en grec). A supposer qu'existât avant Théodose II, dont l'enceinte l'engloba dans la ville, quelque sanctuaire en ce lieu, la chose eût été concevable ; mais nous n'avons de témoignage que plus tardif, et surtout, la décoration même nous invite à penser qu'il convient de prendre le terme Chora (*χώρα*) en son sens théologico-métaphysique, hérité de la tradition platonicienne, notamment du *Timée*. En effet, le Christ et la Vierge y sont représentés en mosaïque, et, tous deux, à quelques mètres d'intervalle, sont qualifiés ainsi : *ἡ χώρα τῶν ζώντων* (*hè khora ton zonton*, la matrice des vivants). Pour parvenir à penser correctement, de façon plus approfondie que la

¹⁷Cf. ci-dessus, note 12
et [Brague, 1982].

rapide présentation que nous venons de faire, le rapport de l'image byzantine au temps, il conviendrait de reprendre la question à partir de la notion complexe de khora, d'ailleurs liée à celle d'aion¹⁷, et de considérer avec attention ce réceptacle d'où vient toute vie et où toute vie retourne.

E. I. D. O. S.
Université François-Rabelais
(Tours)

Eléments de bibliographie

AA. VV.

1971, *Giotto e il suo tempo* (1967) Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto, Roma, De Luca.1983, *Image et signification*, Paris, La Documentation Française (Rencontres de l'Ecole du Louvre).

БАХТИН (М.)

1920-1930, "Автор и герой в эстетической деятельности", in БАХТИН, 1920-1974, 9-191.

1920-1974, Эстетика словесного творчества, Москва, Искусство, 1986.

BERGER (J.)

1969, *Art et Révolution : Ernst Neizvestny et le rôle de l'artiste en U.R.S.S.*, tr. fr. de J. Bernard, Paris, Denoël (Dossiers des Lettres nouvelles).

BESPFLUG (F.), LOSSKY (N.)

1987, *Nicée II, 787-1987, Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf.

BRAGUE (R.)

1982, *Du temps chez Platon et Aristote*, Paris, P.U.F. (Epiméthée).

BREHIER (L.)

c. 1906, *Les Eglises byzantines*, Paris, Bloud (Science et religion : études pour le temps présent).

CHENG (F.)

1989, *Souffle-esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil.

CIMOK (F.)

1988, *Chora, mosaïques et fresques*, Istanbul, A turizm yayınlari.

COCHE de la FERTÉ (E.)

1981, *L'Art de Byzance*, Paris, Mazenod.

COSTANTINI (M.)

1986, "Un moment dans l'histoire du nimbe", *L'Ecrit-voir*, n° 7, p. 30-38.

DENYS l'Aréopagite

a. 513, *Opera omnia quæ existant*, t. III, in MIGNE (J.- P.), 1857-1866.

DOBROT (G.)

1975, *Icône de la Nativité*, Abbaye de Bellefontaine (Spiritualité orientale n°15).

GRABAR (A.)

1938, *L'Art byzantin*, Paris, Editions d'art et d'histoire.

1963, *L'Art byzantin du Moyen-Age, du VIII^e au XV^e siècle*, Paris, Albin Michel (Art dans le Monde).

1979, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : antiquité et Moyen-Age*, Paris, Flammarion (Idées et recherches).

1984, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion (Idées et recherches).

GREIMAS (A.-J.)

1983, *Du sens II : essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

HÖLDERLIN (J.)

1986, "Der Mutter Erde" in *Gedichte* (1801), éd. bil. due à G. Bianquis, Paris, Aubier — éd. Montaigne (col. bilingue des classiques allemands).

LAMBLIN (B.)

1983, *Peinture et temps* (1978), Paris, Klincksieck (Esthétique).

LANZI (L.)

1809, *Storia Pittorica della Italia dl risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell' ab. Luigi Lanzi* (1789), antiquario i.e.r. in Firenze, ed. terza conotta ed accresciuta dall'autore, tome primo ove si descrive la scuola fiorentina e la senese, Bassano, Remondini.

LAPICQUE (C.)

1958, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset.

LASAREFF (V.)

1966, "Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV (II)", *Arte Veneta*, XX, p. 43-61.

LEROUBNA d'Edesse

1938, *Histoire d'Abgar et de la prédication de Thaddée* (c. 50), tr. fr. de J.-R. Emine, in *Fragmenta Historicorum Græcorum*, vol. quintum, pars altera, Paris, Firmin-Didot, p. 318-331.

MARION (J.-L.)

1985, "La croisée du visible et de l'invisible", p. 9-55, in AA.VV, *Trois essais sur la perspective*, Paris, FRAC Poitou-Charentes / La Différence.

1986, Jean-François Lacalmontie, "Ce que cela donne", "L'état des lieux", Paris, FRAC Poitou-Charentes/La Différence.

1987, "Le Prototype de l'image", p. 451-470 in BŒSPFLUG (F.), LOSSKY (N.).

MARQUES (L. C.)

1987, *La Peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris, Picard.

MIGNE (J.-P.)

1844-1855, *Patrologiæ cursus completus, seu bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, œconomica omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum (...), series latina*, ou PL, Petit-Montrouge, Paris.

1857-1866, *Patrologiæ cursus completus, seu bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, œconomica omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum (...), series greca*, ou PG, Petit-Montrouge, Paris.

OUSPENSKY (L.)

1980, *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, Cerf.

PACHYMERE (G.)

c.1290, "Paraphrasis Græce et Latine", in DENYS L'Aéropagyte, a. 513.

PARIS (J.)

1966, *L'Espace et le regard*, Paris (Tel quel), Seuil.

RICHTER (G. M. A.)

c. 1960, *Perspective in Greek and Roman Art*, New York-London, Phaidon.

SCHÖNBORN (C. von)

1983, "Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme", p. 205-219, in AA. VV., 1983.

WEIDLÉ (V.)

1967, "Giotto et Byzance", p. 197-220, in AA. VV., 1971.

WEITZMANN (K.), dir.

1981, *Les Icônes byzantines*, Paris, Nathan.

