

L'image byzantine : production et usages

In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51e année, N. 1, 1996. pp. 71-92.

Abstract

The Byzantine Image Production and Practices.

The article first examines the "schism of images", i.e the moment when Carolingian Europe and Byzantium (mostly after the Triumph of Orthodoxy of 843) started on producing and practicing religious images according to different theological principles. The miracles set apart, to be looked at was perhaps the main function of the byzantine image, and at the same time, a procedure used by the Church authority in order to control the religious attitudes and conducts. Once related to the exercise of power, the production of images and the organization of the practices involved by the images is analyzed, in the last section of the paper, by means of two particular examples of the fourteenth century, from the St Nicholas Church of Curtea de Arges (Vallachia).

Citer ce document / Cite this document :

Barbu Daniel. L'image byzantine : production et usages. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51e année, N. 1, 1996. pp. 71-92.

doi : 10.3406/ahess.1996.410834

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410834

L'IMAGE BYZANTINE : PRODUCTION ET USAGES

Daniel BARBU

La théorie de l'image religieuse, telle que le Moyen Age chrétien l'a développée surtout en Orient, fonctionne parfois comme une esthétique hégélienne renversée. Lorsque Hegel semble penser que le propre de l'art serait de présenter dans la précarité transitive du sensible ce qui n'existe que dans la réalité concrète de l'intelligible, il exprime le même avis que la métaphysique médiévale de l'image : celle-ci donne dans le visible ce que la vérité garde dans l'invisible. Plusieurs difficultés naissent de la simplicité irréductible d'une pareille définition : ce qui est ne se voit pas, ni ne se donne ; ce qui se voit et se donne, n'est pas. Si l'image sacrée doit échapper à de telles apories, ce ne saurait être qu'en dépassant, ou du moins en oubliant une contradiction logique aussi tranchée. Autrement formulée, la question devient donc : comment le visible qui n'est pas (dans l'ordre de la vérité) et l'invisible qui est (selon le même ordre) parviennent-ils à une médiation ? Par l'entremise de la temporalité. L'image de Celui qui est, c'est-à-dire de Dieu, est possible parce que Dieu est entré dans le temps et s'est soumis aux lois du devenir. L'image médiévale serait ainsi le prédicat historique du sujet absolu.

C'est ici que l'iconoclastie hégélienne (pour laquelle l'art doit mourir à l'âge de la religion, se dissoudre dans la philosophie comme seule entreprise humaine capable de décrire l'Idée) bascule dans l'opposition par rapport aux défenseurs byzantins des images religieuses. Pour ces derniers, c'est justement parce que Dieu a une histoire que l'image cesse d'en avoir une : elle est la forme même de la vérité, le lieu où l'Idée habite, où l'invisible se livre lui-même aux rigueurs du visible.

Dans l'image médiévale d'Orient, l'histoire de Dieu fait homme arrive à son terme. L'icône est le signe de la fin de l'histoire divine, de l'accomplissement de la Révélation, son mémorial, sa trace dans le visible, son cachet imprimé sur le monde sensible. Dans l'icône, le sujet absolu se brise contre le temps, s'appauvrit en se déployant dans un autre sujet, celui de l'homme, afin de s'offrir en paradoxe : l'icône ne gère pas le sensible et l'intelligible, le

IMAGES MÉDIÉVALES

visible et l'invisible, l'apparence et la vérité selon une répartition face-à-face, mais les organise en vue de montrer, dans la béance qui les sépare, Dieu qui a visité notre subjectivité, qui a fait sienne notre chair, qui a pris notre visage.

Que cette expression de l'originalité de l'image byzantine passe par un schisme de la pensée et s'installe à travers une pratique de colonisation est ce que nous allons essayer d'argumenter. Sur le plan, non seulement de l'histoire des idées, mais peut-être aussi de l'histoire sociale, il semble que la manière dont l'Église byzantine avait imaginé la production des images religieuses soit l'un des éléments fondamentaux du schisme entre la chrétienté latine et l'Orient chrétien. Qui plus est, la fonction de témoin principal de l'orthodoxie que l'icône revêt à Byzance après 843 a suscité un type d'économie du savoir et des objets intellectuels plus centralisée et, en même temps, moins spécialisée et moins discursive qu'en Occident. C'est autour des images que les Byzantins vont ouvrir avec les Latins un long constat des différences. Et c'est à partir de la question du pouvoir sur les images que l'Église constantinopolitaine va bâtir son cloisonnement intellectuel et va, par ailleurs, manifester sa force d'attraction et de séduction envers les sociétés balkaniques qui, l'une après l'autre, vont adopter, jusqu'à la fin du Moyen Age, la théologie politique byzantine et ses formes symboliques. Cette capacité de colonisation par les images sera illustrée par deux exemples roumains du 14^e siècle qui, vu leur contexte historique très particulier, montrent assez bien pour quelles raisons, par quelles voies, à quelles fins et pour quels usages les images byzantines étaient produites.

Le schisme des images

Très tôt, l'Orient chrétien a eu tendance à transformer les thèmes de la métaphysique de l'image en représentations et gestes directs relevant du domaine des pratiques religieuses. Ainsi, les premiers débats théoriques sur la valeur des images sont organisés autour de la question de leur fonctionnalité rituelle. L'image doit être de quelqu'un, affirment les auteurs qui ont préparé le *horos* du concile de Nicée II : s'il s'agit de l'image d'un faux dieu, on a affaire à une idole ; si, en revanche, on est devant une image du Christ, celle-ci est vénérable en raison de la dignité de celui qui y est figuré. Et le patriarche Germain, dans une lettre à Jean de Synades, de conclure : l'image a la fonction « de représenter ce qui est notre foi », afin de démontrer que le Christ est devenu homme en vérité¹. Par conséquent, l'icône conduit au souvenir de l'Incarnation, elle en apporte la preuve visible. L'icône serait donc un mémorial de l'Incarnation qui a pris en considération le regard dans le discernement de ceux qui la contemplent. Chez Jean Damascène, par exemple, ce qui justifie l'image chrétienne, c'est la ressemblance au modèle, voire la participation du visible à l'invisibilité de l'Être comprise comme événement de l'histoire divine. Le Verbe fait chair, le Christ en tant qu'« icône vivante du Dieu invisible »² établit le champ de validité de toute autre

1. MANSI, XIII, c. 101.

2. Jean DAMASCÈNE, *Or.*, II, 15, dans *Patrologie grecque*, 94, c. 1301.

image. En ressemblant au prototype dont elle est le témoin dans l'ordre des formes sensibles, l'image doit en fournir la démonstration et confirmer la vérité de l'Incarnation. Il lui incombe de remplir la promesse des Évangiles (« Et moi, je suis avec vous tous les jours jusqu'à la fin des temps », *Matthieu*, 28, 20), d'en refaire l'épopée, mais en sens inverse : ceux-ci racontaient des faits réels, tandis que c'est à l'image de donner de la réalité à l'espace du visible. On finit de la sorte par ne plus s'intéresser à ce qui constitue l'image (être la représentation de quelqu'un) pour ne chercher qu'un contact avec la grâce « vivante » dont l'icône serait comme enceinte en vertu de sa dimension presque sacramentelle de *res sacra*.

La seconde génération des théoriciens byzantins de l'image, et à sa tête le patriarche Nicéphore, s'avère, semble-t-il, moins orientale et plus personnaliste que le Damascène. L'image est alors pensée, avant tout, comme relation de ressemblance, par le biais d'une conception de la peinture (*graphê*) selon laquelle « elle consiste entièrement dans le fait de saisir d'une manière sensible (*aisthêsei*) et de faire voir »³. L'ancienne vision participative est ainsi surmontée par l'affirmation d'une différence substantielle entre l'image et son modèle. L'image reste néanmoins une entité transitive, selon un genre de relation qui ne repose plus sur une participation à l'énergie du modèle mais sur la seule ressemblance avec la forme visible de la chose figurée. Toute image sera donc, par nécessité, l'image d'un *prosôpon*, d'un visage, de l'aspect visible caractérisant une personne concrète. Pour cela, on ne saurait réaliser l'image d'une idée, puisque celle-ci n'a pas une figure sensible.

C'est en ce point qu'intervient, chez Nicéphore, la distinction entre les différentes raisons d'être des images. Distinction surtout fonctionnelle. Il y a des images qui sont vénérées en tant que *res sacra*, parce qu'elles sont « saintes en elles-mêmes » et destinées à susciter le souvenir des archétypes saints ; d'autres images, telles les clôtures du chœur, sont créées seulement « pour l'ornement et la beauté »⁴. Cette dernière précision va à l'encontre de la métaphysique orientale de l'image qui excluait expressément — chez Nil le Sinaïte au 5^e siècle⁵, par exemple — l'*ornamentum* du catalogue des fonctions de l'art sacré.

En fait, on est là au cœur d'une contradiction fondamentale. L'aristotélisme de la seconde génération qui a théorisé contre l'iconoclasme semble déterminer une certaine reconnaissance de la valeur du beau dans l'image religieuse. Pourtant, de telles remarques n'auront pas de suites, puisque le critère essentiel selon lequel on juge de la vérité d'une image reste la ressemblance au modèle intelligible : la vue ne fait que doubler, raffermir et rendre raisonnable la contemplation, la *theôria* du contenu de la foi.

En fin de compte, l'image n'est qu'une translation de l'imaginaire religieux dans l'ordre du visible. L'imaginaire religieux donne à l'imagerie byzantine son caractère, autrement dit, son inventaire formel, et lui fournit une justification, sinon le droit même d'exister. La pierre de touche de la

3. NICÉPHORE, *Antirrheticus*, II, 13, dans *Patrologie grecque*, 100, c. 360. (On pourra consulter la traduction de Marie-José Mondzain-Baudinet, NICÉPHORE, *Discours contre les iconoclastes*, Paris, Klincksieck, 1989.)

4. *Antirrheticus*, III, 45, dans *Patrologie grecque*, 100, c. 465.

5. *Patrologie grecque*, 79, cc. 577-580.

IMAGES MÉDIÉVALES

vérité d'une image demeure la ressemblance, un critère extérieur donc, qui ne lui appartient pas en propre, qui est administré en exclusivité par le magistère ecclésiastique.

C'est à l'Occident qu'il revient d'asseoir le fonctionnement des images sur des critères de vérité que les Pères grecs n'ont fait qu'entrevoir. D'abord, les Carolingiens rejettent d'emblée la possibilité d'un *transitus* entre l'image et son prototype supposé. L'image est naturellement dépourvue de tout caractère sacré, elle n'est que *ars mundana*, et, à ce titre, dépend entièrement de l'arbitraire d'un métier, voire de l'*ingenium* et du *magisterium* d'un peintre⁶. Si jamais l'image a une vertu, celle-ci réside principalement dans la beauté de l'œuvre : *ornamentum* par définition, l'image accomplit mieux sa fonction de *memoria rerum gestarum* si elle est belle ; par contre, on peut dire qu'elle manque à sa tâche si elle est mal exécutée⁷. Car la peinture est une *institutio* profane, avec des règles et des techniques qu'on doit comprendre dans ce qu'elles ont de spécifique⁸. La peinture, comme technique du visible, produit ses propres règles, et c'est seulement en s'y rapportant qu'on pourra, éventuellement, donner à l'image un principe de vérité.

Les théologiens francs renferment l'image à l'intérieur d'un imaginaire artistique⁹ dont la gestion légitime revient aux artistes eux-mêmes. Au-delà du rejet du néo-platonisme dionysien qui avait inspiré les débats et le *horos* de Nicée II, il y a dans les *Libri carolini* une affirmation toute nouvelle, bien qu'enracinée, d'une manière qui n'est d'ailleurs pas du tout explicite, dans la tradition grégorienne de l'*imago* : les images ont valeur d'*ornamentum*, elles ont pour fonction le décor des églises¹⁰. Elles enseignent la foi aux simples, elles font mémoire de l'histoire de la Rédemption et elles embellissent les lieux saints, fonction que les Byzantins n'ont admis que partiellement, et encore par la voix singulière du patriarche Nicéphore.

Les *Libri carolini* fondent ainsi, ne serait-ce que théoriquement, une certaine autonomie de l'imagier religieux par rapport à l'autorité de l'Église. Cette autonomie est peut-être à l'origine de la capacité d'invention qui distingue les artistes occidentaux des peintres byzantins, ainsi que de la vie des formes tellement diversifiée et mouvementée qui anime l'art d'Occident pendant le Moyen Âge. Dès le commencement, l'Église néglige d'inclure le domaine de la visualité dans son dispositif de pouvoir. N'étant pas reconnue en tant que *res sacra*, l'image reçoit un statut professionnel séculier qui lui sera toujours refusé à Byzance où la peinture religieuse reste fondamentalement l'affaire du clergé. L'image occidentale délivrée du devoir de ressemblance à des prototypes dont la gestion se trouve entre les mains de la hiérarchie ecclésiastique, est en quelque sorte désenchantée, mise en pré-

6. *Libri Carolini*, III, XVI, dans *Monumenta Germaniae Historica, Concilia*, II, *Supplementum*, H. BASTGEN éd., Hanovre-Leipzig, 1924, pp. 137-138.

7. *Libri Carolini*, III, XXII, *op. cit.*, p. 149.

8. *Libri Carolini*, II, XXVII, *op. cit.*, pp. 225-226.

9. *Libri Carolini*, III, XXII donne la liste des sujets possibles de l'art de la peinture, *op. cit.*, pp. 151-153.

10. Jean-Claude SCHMITT, « L'Occident, Nicée II et les images du 8^e au 13^e siècle », dans *Nicée II, 787-1987. Actes du colloque international*, édités par F. BOESPFLUG et N. LOSSKY, Paris, 1987, p. 274.

sence de ce qui lui est propre comme critère de vérité : la beauté. Une beauté sensible qui ne se justifie plus uniquement en tant que reflet d'un visage intelligible. C'est à cet endroit très précis qu'on pourrait situer la séparation, tellement évidente, de la tradition artistique byzantine et de l'art occidental en plein essor.

Dans l'Orient chrétien, l'image — prisonnière des exigences de la ressemblance imposées par le magistère de l'Église — garde une identité reconstructive : elle est appelée à refaire dans le visible les traits de l'invisible. Dans l'Occident médiéval, l'image — promise à une carrière toujours renaissante — acquiert une identité narrative : elle raconte, selon des règles formelles établies par les artistes, l'imaginaire religieux qui se nourrit de la foi de l'Église.

Il serait ainsi question — presque à la même époque où l'Église constantinopolitaine dirigée par le patriarche Photios se sépare de l'Église romaine — d'un schisme des images. L'iconographie byzantine se ferme alors aux développements du savoir théologique. Les images ne suivront que de loin, et encore à travers des médiations, l'évolution des idées religieuses et de la spiritualité en général. A l'instar de la foi, dont le trésor, le *depositum fidei* est comme parachevé, l'image devient aussi, aux yeux des Byzantins, une chose sacrée tout à fait accomplie qui n'est plus censée donner lieu à des enrichissements ou à des ruptures formelles, et encore moins à une expansion théorique. Après Nicéphore et Théodore Stoudite il n'y aura plus à Byzance de théologie de l'icône, de réflexion sur les fonctions et le rôle des images dans la vie chrétienne. Tout étant dit, après le Triomphe de l'Orthodoxie de 843, il n'y aura rien à redire ou à contredire.

Au regard des images, il n'y a désormais qu'une seule question légitime, orthodoxe pour ainsi dire : sont-elles ou non vraies ? Il ne reste plus de place, dans le domaine du savoir byzantin, pour d'autres interrogations, portant sur le sens, le sujet, la signification, les enjeux et les usages de l'image religieuse. Ce qui compte dorénavant, c'est uniquement la vérité de l'image, dont le critère n'est pourtant pas indivisible et figé. Pour être vraie, une image doit se conformer à la tradition (*paradosis*) de l'Église, qui est conçue par le concile de Nicée comme « action approuvée de faire des lois » (*egkritos thesmothesia*) selon une capacité de discernement (*epinoia*) qui n'appartient de droit qu'aux « Pères porteurs du Saint-Esprit », autrement dit à la hiérarchie ordonnée à laquelle est notifiée la règle (*diataxis prodêlon*) de la visualité, tandis qu'aux peintres n'est confiée que l'administration du métier (*technê*), suivant leur capacité d'invention (*epheuresis*), ainsi que la confection des images (*poiêsis*)¹¹. L'invention est ici envisagée plutôt comme recherche de la ressemblance au modèle, entendu comme impression de celui-ci dans le visible, *eikonikês anazôgraphêseôs ektupôsis* ou *imaginalis picturae formatio* dans la traduction d'Anastase le Bibliothécaire¹².

La production des images à Byzance va ainsi prendre la forme d'une activité bicéphale. Il y aura toujours deux catégories de personnes qui en sont responsables : les artistes qui font le travail d'exécution et les ordonnateurs du programme qui en établissent la règle. Aux peintres ne revient en propre

11. MANSI, XIII, c. 252.

12. MANSI, XIII, c. 373.

IMAGES MÉDIÉVALES

que le *faire-vrai* de l'image, ou, en d'autres termes, la gestion du métier artistique, la technique capable d'actualiser la ressemblance avec l'invisible, de découvrir dans le creux du visible les traces d'une absence. Expliquer les raisons et la portée de cette absence, en discerner les traits intelligibles, les formuler avec des règles afin d'assurer leur impression dans le monde sensible, voilà les attributions des théologiens attelés au *dire-vrai* de l'image.

Le problème de la vérité de l'image byzantine, considérée en tant que formation discursive, pourrait donc trouver une solution à partir de la question foucauldienne « d'où parle-t-on ? », que les Pères de Nicée II auraient peut-être comprise. Sans doute, dans l'icône ce n'est pas du point de vue du peintre qu'on parle. Le théologien lui-même n'est pas mieux situé pour revendiquer la paternité de l'énoncé iconique. Car une image parfaitement accomplie dans l'ordre de la vérité ne saurait être faite de main d'homme ou dite selon un savoir humain. En effet, l'image véritable s'identifiait à l'*acheiropoiêtos* ; elle était comparable — et comparée par quelques textes byzantins¹³ — à une nouvelle parousie du Seigneur, à une vision directe du Christ parcourant à nouveau le temps. Finalement, une telle image pouvait bien se passer du métier et de la main d'un peintre, puisque le modèle intelligible lui-même était l'auteur de sa représentation sensible.

A Byzance, la production des images religieuses après le Triomphe de l'Orthodoxie était souvent pressentie comme une reproduction de la présence divine ayant une certaine complicité métaphysique avec la durée. C'est que la parole des Évangiles ne dure que quelques instants ; elle est exposée à la répétition et éprouve les contraintes de la temporalité, tandis que l'image est une instance d'énonciation « perpétuelle », selon les Actes du concile de Nicée¹⁴. Mais il y a plus. « Les mots sont les images des choses, ordonnés à celles-ci comme à leur cause » et qui ont besoin, pour être compris par la raison humaine, de passer à travers des raisonnements, alors que « les icônes s'adressent directement et sans médiation à la raison de ceux qui regardent les choses » ; dans l'image, la raison et la chose seraient ainsi en présence, dans un face-à-face qu'on peut appeler *regard*. Ces propos du patriarche Nicéphore¹⁵, dont le platonisme est un peu maladroit, aboutissent à une affirmation très nette de la primauté de l'image par rapport à la parole : « en ce qui concerne la compréhension des choses, la ressemblance (réalisée par l'image) est supérieure au mot dans la mesure où les choses mêmes surpassent les mots ». Du reste, si les mots s'envolent avec le temps et tombent dans l'oubli, les choses qu'on regarde s'impriment durablement dans les âmes, ajoutait Nicéphore¹⁶. Et pareillement, Théodore Stoudite nous fournit à son tour¹⁷, mais par un biais différent, l'explication du lien privilégié entre l'image et la durée : la pensée saisit ensemble l'image et son modèle, sans qu'il y ait d'intervalle temporel entre les deux opérations mentales. Car si le modèle est éternel (le Christ en l'occurrence), il s'ensuit que

13. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, 2^e édition, Paris, 1984, pp. 39-40.

14. MANSI, XIII, c. 361.

15. *Antirrheticus*, I, 43, dans *Patrologie grecque*, 100, c. 310 C.

16. *Apologia pro sacris imaginibus*, dans *Patrologie grecque*, 100, c. 749.

17. *Antirrheticus*, III, 3, dans *Patrologie grecque*, 99, c. 429 B.

son image va cohabiter avec lui durant l'éternité : « l'image existe en puissance avant même d'être confectionnée par le truchement de l'art ». Il s'agit seulement de la rendre visible, de la « faire voir » par les moyens de la peinture. Parfois, comme dans le cas des images du type *acheiropoiêtos*, icônes miraculeusement non faites de mains d'hommes, telles les Saintes Faces apparues vers la fin du 6^e siècle à Edesse, Camouliana, Diboulion ou Césarée en Cappadoce, c'est « l'invisible qui se fait voir »¹⁸, qui se livre aux regards de son plein gré et sans l'aide d'un travail artistique. L'instance d'où l'on parle c'est donc le regard qui produit, suivant l'actualité de la vue, une image qui existait déjà dans le sein de son modèle.

La manière dont Nicéphore et Théodore Stoudite avaient conçu les images, aussi bien que les pratiques auxquelles les icônes rangées dans la catégorie de l'*acheiropoiêtos* ont donné naissance, convergent vers un indéniable nominalisme ontologique. Si on ne saurait représenter que ce qui existe réellement, ou ce qui a eu une existence visible, et si tant est que cette chose ait contenu en soi sa propre représentation, alors, dans l'instance énonciatrice qu'est le regard, on pourrait renverser l'ordre de la vérité, c'est-à-dire le principe logique de la ressemblance. En effet, dans l'usage byzantin des icônes, il arrive parfois que l'image soit appelée à produire elle-même son modèle suivant la règle de la ressemblance. C'est à travers un tel procédé de renversement fonctionnel du sens du *dire-vrai* que l'Église entend contrôler les visions, qu'elle s'applique à les normaliser en les confrontant avec l'exigence de vérité que la tradition de l'*acheiropoiêtos* avait imposée aux images. Voilà, pour ne citer qu'un seul exemple, la *Vie* d'Irène, abbesse du couvent constantinopolitain de Chryssobalanton immédiatement après le Triomphe de l'Orthodoxie : « quand la sainte femme se tenait debout, les mains levées [en prière], elle vit Basile le Grand devant ses yeux comme il est peint dans les icônes »¹⁹. Plus tard, en regardant le portrait d'Irène qu'il avait commandé à l'un de ses peintres, l'empereur reconnut d'un coup — ou plutôt ce fut l'image même qui, « frappant ses yeux d'un éclair de lumière », l'aida à reconnaître — « la femme qui l'avait menacé en rêve » et, de la sorte, il « ne douta plus de sa vision »²⁰. Les apparitions, les visions, les rêves se trouvaient ainsi encadrés par un mécanisme d'homologation mis en place à partir des pratiques que l'Église assignait aux images : d'abord la gestion du regard comme lieu de production de l'image et, enfin, les usages liturgiques de l'icône. Quand la question de discipliner le corps et les désirs d'une jeune sœur réfractaire à la vie monastique se posa à la même Irène, celle-ci s'installa un vendredi dans l'église des Blachernes où la Vierge lui apparut durant son sommeil, lui promettant de réduire à l'obéissance la jeune nonne égarée²¹. Or, le fait est que, jusqu'en 1204, l'église des Blachernes conservait une image de la Mère de Dieu, cachée derrière un voile

18. Théodore STOUDITE, *Antirrheticus*, I, 2, dans *Patrologie grecque*, 99, c. 332 A.

19. *The Life of St Irene Abbess of Chrysobalanton*, édition critique avec introduction, traduction, notes et index par J. O. ROSENQVIST, Uppsala, 1986, p. 56.

20. *Ibid.*, p. 96.

21. *Ibid.*, pp. 56-60.

IMAGES MÉDIÉVALES

qui se levait de façon miraculeuse chaque vendredi aux vêpres, afin de permettre aux fidèles de regarder un instant ce portrait réputé *acheiropoiêtos*²².

On ne peut donc voir, serait-ce au cours d'un rêve, que ce qui existe, est représentable, à dire vrai, ce qui a une forme. On comprend dès lors pourquoi le regard devient l'axe autour duquel l'Église byzantine déploie son dispositif de pouvoir sur le domaine du visuel notamment après le Triomphe de l'Orthodoxie. Dans ce contexte, l'usage essentiel de l'image est de « faire voir » — le miracle qu'elle accomplit parfois n'étant qu'un produit secondaire, résiduel même. Qu'il s'agisse non de contrôler les visions et les miracles, mais de normaliser le regard, de le soumettre aux rigueurs d'une règle contrôlée par le magistère ecclésiastique, on le comprend mieux encore par référence à un autre exemple. L'image de la *Theotokos Odigitria*, abritée par l'église-reliquaire constantinopolitaine homonyme, était placée à l'intérieur d'un édicule en bois et séparée des regards des fidèles par un voile qu'on abaissait et remontait selon un horaire liturgique. C'est la description fournie au 13^e siècle par la miniature d'un psautier gréco-latin²³ et, au début du 15^e siècle, par le voyageur catalan Ruy Gonzales de Clavijo²⁴. L'icône n'appartient qu'indirectement au type *acheiropoiêtos*, puisque les Byzantins l'attribuaient à saint Luc. Un pèlerin anglais anonyme de la fin du 12^e siècle explique l'étymologie du vocable de l'icône et de l'église de la manière suivante : « image de la sainte mère de Dieu, qu'on appelle *odigitria*, ce qui signifie « celle qui conduit », parce que, en ce temps-là, il y avait deux aveugles et sainte Marie leur apparut et les conduisit à son église ; elle illumina leurs yeux et ils virent la lumière »²⁵. Ce mythe originel du don miraculeux de la vue à la suite d'une vision de la Vierge et d'un pèlerinage à l'église de Constantinople où le portrait réalisé par saint Luc était préservé, a été investi dans des pratiques institutionnalisées du regard. Le mythe de l'origine, centré sur l'action miraculeuse de Marie, se transforme en rite de l'Église, replié sur l'usage de l'icône de Marie. L'autorité ecclésiastique « fait voir » l'image par le jeu liturgique du voile et, à son tour, l'image « fait voir » les fidèles dans le sens très concret où elle leur sert de regard, où c'est elle qui regarde à leur place. Le voyageur russe Étienne de Novgorod participa en 1348-1349 à la grande procession populaire de l'icône de l'*Odigitria* qui avait lieu tous les vendredis. D'après son témoignage, l'image « est posée sur les épaules d'un homme qui se tient debout, les bras tendus comme s'il était crucifié, et ensuite on bande ses yeux. C'est effrayant de voir comment l'icône le conduit ici et là, autour de l'enceinte du monastère, et comment elle le force à tourner et retourner puisqu'il ne comprend pas où l'icône

22. V. GRUMEL, « Le "miracle habituel" de Notre Dame des Blachernes à Constantinople », *Échos d'Orient*, 30, 1931, pp. 129-146. Ce miracle était connu en Angleterre vers 1135, K. N. CIGGAAR, « Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais », *Revue des Études byzantines*, 34, 1976, p. 219.

23. Berlin, Kupferstichkabinett, fonds Hamilton 119, cf. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 290-291 et fig. 1.

24. *Embajada a Tamorlán*, F. LOPEZ ESTRADA éd., I, Madrid, 1943, p. 54.

25. S. G. MERCATI, « Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il codice ottoboniano latino 169 prima della conquista latine (1204) », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XII, 1936, p. 144.

l'emmène. Et ensuite un second prend sa place de la même manière, puis un troisième et un quatrième prennent la relève »²⁶.

Instaurée par de telles pratiques normalisées des images religieuses, la mainmise de l'Église byzantine sur le regard n'arrive pas toujours à cacher son étroite parenté avec le dispositif de pouvoir impérial. Dans la vision d'Irène de Chryssobalanton, la Vierge passe avec son cortège céleste de la basilique des Blachernes à la chapelle où la relique du manteau (*soros*) était déposée, en suivant exactement le même itinéraire que la procession de la cour impériale, organisée le vendredi soir²⁷. L'apparition de la mère de Dieu serait donc, au même endroit (Blachernes) et au même moment (les vêpres de vendredi), le double — visible seulement aux regards de la sainte abbesse — d'une apparition de l'empereur. Le pouvoir impérial se reproduit assez souvent selon une technique de la vue et de la ressemblance copiée sur le procédé de la production de l'image par le contrôle du regard. Depuis le milieu du 12^e siècle, vraisemblablement devant l'église des Blachernes, avait lieu à Noël, à l'Épiphanie et les jours de l'avènement solennel d'un empereur, la cérémonie connue au 14^e siècle sous le nom de *prokupsis*²⁸ : après l'office des vêpres, on tirait un ample rideau pour offrir, aux regards de la cour et du peuple, la vue, hiérarchiquement illuminée, de la famille impériale assise sur une estrade de bois ; cette « image vivante » ne durait que le temps nécessaire aux acclamations rituelles. L'entrée de Dieu dans le visible lors de son Incarnation était commémorée par une apparition du *basileus*, dont le pouvoir revêtait de la sorte un caractère iconique. La vue d'un pareil spectacle devait finalement produire une ressemblance entre l'autorité impériale et la puissance divine suivant la logique nominaliste propre aux icônes.

Aussi bien l'image byzantine est-elle affaire de pouvoir et non de métier. C'est ainsi que, par un biais assez paradoxal, l'attitude des Byzantins envers les artistes recoupe celle des Carolingiens. La profession du peintre est mondaine et ignorante du sacré, avait affirmé Constantin V²⁹. Cependant, et c'est en ce point que le savoir byzantin ne suit plus la pensée ni des iconoclastes ni des Occidentaux : l'art du peintre est « parfait », d'après le mot de Nicéphore³⁰, parce qu'il est virtuellement contenu dans l'être de ses modèles. Cela veut dire que, à l'instar de l'Écriture sainte, l'image est chose inspirée et que l'artiste doit être envisagé plutôt comme un copiste qui ne contribue à la transmission d'un énoncé que par l'habileté de sa main.

La colonisation par les images

L'emprise de l'Église byzantine sur les images va peser lourd. Après le Triomphe de l'Orthodoxie de 843, la pensée religieuse ne sera plus qu'une

26. G. P. MAJESKA, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington, 1984, p. 37.

27. L. RYDÉN, « The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov' », *Analecta Bollandiana*, 94, 1976, pp. 67-72.

28. J. VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, Paris, 1966, pp. 202-204.

29. H. J. von HEFELE, H. LECLERO, *Histoire des conciles*, III/2, Paris, 1910, p. 697.

30. *Antirrheticus*, I, 28, dans *Patrologie grecque*, 100, c. 277 A.

IMAGES MÉDIÉVALES

« théologie de répétition »³¹. Il n'y aura à Byzance rien de comparable à l'essor des études connu par l'Occident aux 12^e et 13^e siècles, mais tout simplement des commentaires et des querelles d'interprétation en marge des écrits des Pères grecs et de la tradition de l'Église orientale. Les symptômes de cette défaillance de la théologie et du savoir en général vont se rencontrer aussi dans le domaine des images religieuses, régi par les seuls théologiens. L'image est produite, ou on en fait usage, selon une démarche que la scolastique aurait appelée nominaliste. Tout ce qui prend corps dans l'image doit exister en tant qu'objet naturel, l'image n'étant apte à représenter que des personnes et des choses. Elle ne saurait guère décrire des concepts ou des symboles, ce qui restreint sévèrement sa complexité et sa capacité narrative. Réduite à l'impuissance devant les objets intellectuels, l'image ne peut accueillir — suivant son principe fondateur de vérité — que la figuration de ce qu'on voit, de ce qu'on a vu (le Christ, la Vierge, les saints), de ce qu'on croit avoir vu (les anges et les visions). Les élaborations théologiques, en qualité d'objets intellectuels, n'ont pas vocation d'être traduites en images, sauf dans le cas où elles ont acquis par avance une certaine visibilité, autrement dit, si elles se sont dissoutes, ne serait-ce que partiellement, dans des pratiques, des gestes et des actions liturgiques. Le rite de l'Église reste effectivement la seule voie d'enrichissement de l'imaginaire byzantine.

Le nominalisme de la métaphysique byzantine de l'image s'opposait à l'illustration des dogmes de la foi et des thèmes liturgiques, en admettant néanmoins la possibilité d'une représentation des aspects du contenu de la foi considérés comme réellement survenus et d'une narration des actes liturgiques objectivement advenus. Cette possibilité ne fut pleinement exploitée, surtout dans la direction des figurations du rituel de l'Église byzantine, que par les imagiers du 14^e siècle³². Deux exemples permettent, peut-être, de le vérifier. Ils proviennent de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Arges en Valachie, fondée à la suite de l'érection de la métropole de Hongrovalachie, dépendante de la Grande Église de Constantinople (1359) et décorée de fresques en 1364-1365 par des artistes venus de Byzance³³.

En effet, dans les images de l'époque paléologue on reconnaît souvent, sans peine, et presque figure pour mot, les principales thèses des débats théologiques qui avaient agité les milieux monastiques de la capitale et du mont Athos. Malgré la débâcle de l'Empire, la théologie byzantine œuvrait avec ardeur, se conformant par des voies contradictoires et avec des intérêts divergents au savoir qu'elle avait coutume de répéter et qu'elle s'obstinait à perpétuer. Byzance vivait de sa théologie et se nourrissait de son Église. C'est à cette dernière que la mission oecuménique de l'Empire romain est alors dévolue. Et plus que les textes, figés dans la formulation canonique et normalisée des rapports entre *regnum* et *sacerdotium*, ce sont les images qui

31. J. MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 324.

32. Cf. T. VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I, Paris, 1977, pp. 50-58.

33. D. BARBU, *Pictura murala din Tara Romaneasca in secolul XIV*, Bucarest, 1986, pp. 36-56.

proclament la vocation de la Grande Église à prendre la relève du gouvernement du monde chrétien oriental. Confrontés à une pareille exigence ecclésiastique, les peintres durent intégrer dans leur discours figuratif une nouvelle réflexion sur le contenu de la foi et son expression liturgique, telle qu'elle était réinterprétée par le magistère théologique.

Voici, à ce propos, l'image du *Tabernacle du Témoignage* qui se trouve dans la grande abside de l'église de Curtea de Arges (fig. 1). Au 14^e siècle, la rédaction habituelle de ce thème iconographique traditionnel est toujours chargée d'une signification mariale qui n'offre aucune difficulté d'interprétation. Par ailleurs, les tribus d'Israël n'y sont jamais figurées, sinon sous les traits d'un vieillard, c'est-à-dire d'une personnification d'Israël³⁴. Notons qu'à Curtea de Arges, la présence énigmatique — et unique dans l'art byzantin — des chefs des douze tribus d'Israël (*Nombres* 7) ne saurait être expliquée par la seule symbolique mariale (fig. 2-3). Une raison plus profonde nous est livrée par les textes des phylactères montrés aux chefs par les prophètes Isaïe (« les nations vont marcher vers ta lumière et les rois vers la clarté de ton lever », *Is* 60, 3) et Jérémie (« Seigneur, ma force et mon abri, mon refuge au jour de l'angoisse, c'est vers toi que viendront les nations des confins de la terre », *Jr* 16, 19). Les douze personnages, royalement vêtus, se dirigent en portant des offrandes vers l'autel encensé par Moïse et Aaron (fig. 1). Dès le 9^e siècle, ceux-ci étaient, dans l'idéologie politique byzantine (*Epanagôgè*, titres 2 et 3), les figures de l'empereur et du patriarche³⁵. Or, dans l'image de Curtea de Arges, Moïse porte justement une couronne — comme d'ailleurs les douze chefs — tandis qu'Aaron est coiffé d'une mitre. Certains ont vu ici un rappel iconographique des libéralités que le souverain byzantin octroyait périodiquement à l'Église, dans le cadre d'une cérémonie liturgique au cours de laquelle l'empereur s'avavançait à l'intérieur du sanctuaire, déposait son *apokombion* et des vases précieux sur l'autel qu'il encensait ensuite aux côtés du patriarche, des mains duquel il recevait, avant de repartir, un vase de parfum³⁶.

Une telle supposition est loin d'épuiser les ressources discursives de l'image. Le rite décrit plus haut d'après *De caerimoniis*, I, 10 remonte au 10^e siècle au plus tard et correspond au moment de l'introït de la messe pascale de Sainte-Sophie de Constantinople³⁷. Il faudra donc interroger le développement liturgique connu par la Grande Entrée au 14^e siècle pour éclairer le sens de la composition de Curtea de Arges. Alors, selon le traité des offices de Pseudo-Kodinos³⁸, l'empereur ne porte plus d'offrandes, mais accompagne seulement la procession du transfert à l'autel des dons de l'offertoire pendant la messe de son couronnement, en exerçant les fonctions propres à l'ordre ecclésiastique des « députés » (*depotatoi*). Ceux-ci constituaient un ordre mineur de la Grande Église de Constantinople et ils étaient

34. N. BELJAEV, « Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle », dans *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, 1/2, Paris, 1930, pp. 319-320.

35. J. ZEPOS, P. ZEPOS, *Jus graeco-romanum*, II, Athènes, 1930, pp. 236-368.

36. N. BELJAEV, *op. cit.*, pp. 321-322.

37. R. TAFT, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, 2^e édition, Rome, 1978, pp. 29-30.

38. J. VERPEAUX, *op. cit.*, p. 264.

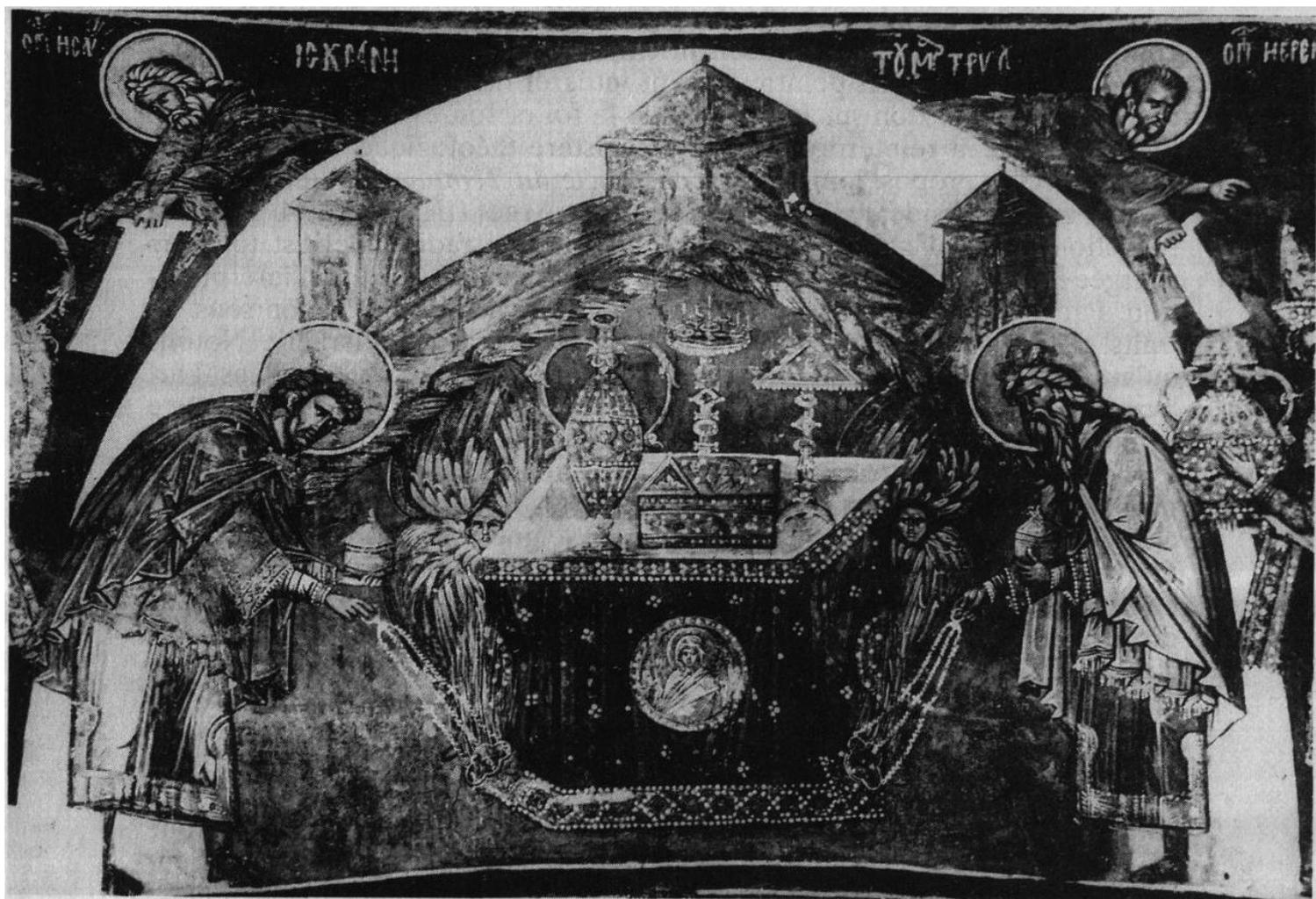


FIG. 1. — Tabernacle du Témoignage, partie centrale

attachés à la personne du patriarche lors des processions³⁹. En second lieu, vers la même époque, les participants au rite de la Grande Entrée portaient au sanctuaire non seulement le pain et le vin, mais aussi des vases vides en grand nombre « afin d'honorer les offrandes sacrées », affirme Syméon de Thessalonique⁴⁰. Du reste, au 14^e siècle, et c'est Nicolas Cabasilas qui le confirme⁴¹, l'empereur gardait encore, seul parmi les laïcs, le privilège d'entrer dans le chœur et de déposer ses dons sur l'autel.

Moïse et Aaron incarnent sans doute, dans l'image de Curtea de Arges, l'empereur byzantin et le patriarche de la Nouvelle Rome. Le *basileus* y est présent non dans sa majesté souveraine mais au titre d'acteur d'un office divin régi et administré par l'Église, dont le patriarche est le chef visible et l'empereur seulement le délégué. Quel est le rôle des douze personnages qui apportent en procession de grands vases d'or et qui rappellent, bien

39. J. DARROUZÈS, *Recherches sur les offikia de l'Église byzantine*, Paris, 1970, pp. 231, 284, *passim*.

40. *Expositio de divino templo*, 78-79, dans *Patrologie grecque*, 155, c. 728.

41. *Liturgiae expositio*, 24, dans *Patrologie grecque*, 150, c. 420.

qu'imparfaitement, la scène du transport des vases sacrés dans le Temple de Salomon, peinte dans la chapelle du monastère constantinopolitain de Chora⁴² ? A la lumière des textes écrits sur les phylactères des prophètes Isaïe et Jérémie qui, dans l'image, accueillent les douze porteurs d'offrandes, il s'agirait moins des responsables des tribus d'Israël que des représentants des « nations », des rois qui marchent des confins de la terre vers la lumière du Seigneur déployée telle une voûte au-dessus de l'autel encensé par Moïse et Aaron. Or, vers 1350, pour un moine du mont Athos, l'évêque Théophane de Périthéorion, les « rois de la terre » (*basileis tês gês*) sont les princes orthodoxes des Balkans auxquels Grégoire le Sinaïte aurait envoyé des lettres⁴³. Ce témoignage est important, car il montre que l'écart entre l'ancienne idéologie impériale byzantine, qui ne reconnaît que la légitimité d'un seul « roi de la terre », le *basileus* des Romains, et la « nouvelle idéologie politique et ecclésiastique »⁴⁴ — promue après 1350 par les patriarches Calliste et Philothée et selon laquelle l'universalisme de l'Empire romain devait être reconduit par l'Église constantinopolitaine — est né dans les milieux athonites hésychastes portés au pouvoir par Jean Cantacuzène. Bien sûr, il n'était pas vraiment question de la mise en place d'une « Byzance d'Église »⁴⁵ ou d'une hypostase impériale adoptée par le patriarcat de Constantinople face à l'impuissance de l'Empire. On aurait plutôt affaire à une série d'initiatives prises par la Grande Église, souvent dans un esprit de suite, toujours dans le but de répondre à un défi, de résoudre une situation concrète. Ces actions semblent doublées par endroits d'une remise en question, assez timide d'ailleurs, de la compétence impériale en matière ecclésiastique, telle la critique dirigée par Nil Cabasilas contre le droit de recours du clergé auprès de l'empereur, prévu par la tradition canonique⁴⁶. Enfin et surtout, on cherche à augmenter le prestige et à renforcer l'autorité œcuménique du siège constantinopolitain, dont le patriarche se recommande en 1370 comme « chef de tous les chrétiens qui se trouvent partout sur l'*œcumène*, responsable et gardien de leurs âmes qui dépendent de lui, père et maître de tous »⁴⁷. En somme, la nouvelle idéologie, et ses pratiques politiques, ne constituait pas une idéologie de remplacement, le fruit d'une décision de la Grande Église d'assumer les fonctions de l'Empire, mais une idéologie de survie, prête à sacrifier les principes traditionnels, y compris la monarchie idéale du *basileus*, pour consolider la mainmise du parti monas-

42. T. VELMANS, *op. cit.*, p. 213.

43. F. HALKIN, « Deux vies de S. Maxime le Kausokalybe ermite au mont Athos (XIV^e siècle), *Analecta Bollandiana*, LIV, 1936, p. 90.

44. J. MEYENDORFF, « Mount Athos in the Fourteenth Century : Spiritual and Intellectual Legacy », *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 1988, pp. 160-161.

45. D. NASTASE, « Une chronique byzantine perdue et sa version slavo-roumaine (la chronique de Tismana, 1411-1418) », *Chyrrilomethodianum*, 4, 1977, pp. 160-168, pour lequel le terme couvre l'opposition orthodoxe dirigée par le patriarche contre les tendances unionistes de l'empereur. Cf. aussi N. IORGA, « Croisade latine et byzantine dans le sud-est de l'Europe », dans *Choses d'Orient et de Roumanie*, Bucarest-Paris, 1924, pp. 38-39 et G. OSTROGORSKI, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1957, p. 509.

46. A. FAILLER, « Une réfutation de Balsamon par Nil Kabasilas », *Revue des Études byzantines*, 32, 1974, pp. 211-223.

47. F. MIKLOSICH, I. MULLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, I, Vindobonae, 1860, p. 521.



FIG. 2. — Tabernacle du Témoignage, côté gauche

tique, victorieux à l'issue de la querelle hésychaste, sur les affaires religieuses du monde orthodoxe. De plus, les visées du trône et de l'autel ne coïncidaient plus. L'Empire, menacé par la vocation impériale alternative des Slaves balkaniques et par l'avancée des Ottomans, était obligé de composer avec l'Occident qui demandait, en échange de son aide, des concessions majeures sur le plan religieux, tandis que l'Église ne voulait rien céder de son patrimoine dogmatique et disciplinaire, même au prix d'une défaite totale de la communauté politique byzantine.

Ces faits représentent la source de l'image du *Tabernacle* de Curtea de Arges. Les nations et leurs rois marchent vers la lumière de la Nouvelle Jérusalem, de la cité impériale de Constantinople. L'empereur est là, près de l'autel protégé par une Vierge orante en médaillon du type dit « des Blachernes ». De l'autre côté, se trouve le patriarche qui est le serviteur et le gardien du Tabernacle, l'hôte de l'empereur, l'élément de stabilité et de permanence. C'est lui qui reçoit, dans le rituel constantinopolitain, les offrandes dues au Seigneur. Les douze « rois de la terre » apportent leurs dons au sanctuaire : l'image décrit une solidarité des nations chrétiennes, centrée sur



FIG. 3. — Tabernacle du Témoignage, côté droit

l'autel et motivée par la foi. Une foi dont le haut lieu est Constantinople et le saint des saints l'autel de la Grande Église. Rien n'y reste de la « famille de l'empereur » qui entourait hiérarchiquement le trône du palais sacré⁴⁸. Les porteurs d'offrandes appartiennent maintenant à l'ordre des « députés » de l'Église constantino-politaine, un ordre qui n'est plus impérial, mais liturgique et, par voie de conséquence, patriarcal. Ils auront désormais comme chef suprême, père et maître, le patriarche de la Nouvelle Rome qui les accueille au sein de l'*oikoumenê* de la chrétienté orientale. Faut-il encore ajouter que, au 14^e siècle, le culte impérial lui-même avait largement oublié ses racines romaines pour se laisser intégrer aux offices liturgiques⁴⁹ présidés par le patriarche ? Enfin, l'image du chœur de Curtea de Arges — située au-dessus de la représentation de la *Communion des Apôtres* d'une ampleur égale — n'a pas le sens d'un triomphe impérial, mais, bien au contraire,

48. A. GRABAR, « God and the "Family of Princes" Presided over by the Byzantine Emperor », dans *L'art à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, pp. 115-120.

49. T. VELMANS, *op. cit.*, p. 42.

IMAGES MÉDIÉVALES

prend la forme d'une apothéose liturgique, exprimée par le procédé de la ressemblance avec le rituel de la Grande Entrée.

Puisque l'universalité de l'empire chrétien ne résidait plus dans la *kosmokratia* de l'empereur, mais dans la catholicité de l'Église, et dès l'instant que ce transfert d'autorité s'accomplissait par l'entremise de certaines pratiques liturgiques qui ne dépassaient pas les limites d'énonciabilité iconique, il fallait que le patriarcat oecuménique montre son nouveau visage. Un visage qui, cependant, ne pouvait pas être dominant dans les termes de la théologie politique byzantine, qui prônait — sans jamais l'investir dans la pratique du pouvoir — la *sumphônia* des deux glaives, mais qui devait seulement être d'une stature égale à celle de l'empereur. D'où la symétrie avec laquelle Moïse et Aaron président l'image du *Tabernacle* de Curtea de Arges, qui, pourtant, n'arrive pas à cacher une mutation profonde : l'Église est désormais le lieu en fonction duquel l'accord des deux pouvoirs doit s'organiser. Cette trompeuse symétrie établie, il convenait de normaliser les regards d'une communauté de fidèles récemment acquise à l'autorité ecclésiastique constantinopolitaine sans l'aide du *basileus*, lui faire savoir le vrai rapport de pouvoir entre *sacerdotium* et *regnum* tel qu'il était reformulé à Byzance. En l'occurrence, l'objet intellectuel, d'abord traduit dans le rituel, puis mis en image, était justement ce rapport de pouvoir que la Grande Église donnait à voir, qu'elle faisait apparaître auprès d'un peuple récemment rattaché aux institutions byzantines. Au fond, il s'agissait pour Constantinople à la fois d'un regard colonisateur posé sur la société locale de Valachie et sur son prince convoqué au titre de « député » de l'Église orthodoxe, et d'une manière de se livrer aux regards de cette société par le biais de ce qu'on voulait lui dire comme vérité. Le *Tabernacle du Témoignage* de Curtea de Arges a été donc produit au carrefour de ces regards, suivant une logique de colonisation par les images.

Dès 1359, à travers l'érection d'une métropole byzantine et dans les fresques de Curtea de Arges, l'Orthodoxie fut proclamée en Valachie telle une identité en regard de laquelle on pourrait désormais jauger la vérité du pouvoir. Ce processus historique avait donné lieu à une pratique discursive qui ne s'est pas manifestée dans un document verbal, mais dans une image : le tableau votif du narthex de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Arges (fig. 4).

Dans l'imagerie byzantine, le portrait votif était appelé à montrer non l'unicité et l'individualité d'un personnage historique, mais sa situation par rapport à la divinité. Le peintre y figurait moins un homme singulier, que la vérité à laquelle répondaient sa vie et ses actions. L'originalité de l'image de Curtea de Arges réside dans la réduction de la figure du donateur, sans analogie connue, alors même qu'à Byzance les fondateurs bénéficiaient de dimensions semblables à celles des personnages sacrés⁵⁰, en tant que souverains ou dignitaires chrétiens, et médiateurs en faveur du peuple par eux

50. *Ibid.*, p. 161. Cf. aussi M. TATIĆ-DJURIĆ, « L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe », dans *Actes du XIV^e congrès international des études byzantines, Bucarest 6-12 septembre 1971*, III, Bucarest, 1976, p. 318.



FIG. 4. — Narthex, panneau votif

représenté devant la hiérarchie céleste. En effet, dans la pensée orientale⁵¹, le Paradis est comparable à la cour impériale : le Christ y est entouré par les saints comme le *basileus* par ses archontes. Vu dans cette perspective, le sens d'une *deësis* — type iconographique qui commande la composition de l'image de Curtea de Arges — est ascendant, le donateur se présentant avec

51. E. g., Grégoire de NAZIANCE, *Oratio de Sancto Teodoro*, dans *Patrologie grecque*, 46, c. 745.

IMAGES MÉDIÉVALES

une requête devant les « fonctionnaires du Ciel »⁵². La Théotokos et le Prodrome étant les connaisseurs les plus avisés de la divinité du Christ, sa vie terrestre durant, une *deêsis* s'avère, en principe, moins l'image d'une intercession qu'une méditation sur le rôle de la Vierge et de Jean Baptiste dans l'économie du salut et, le cas échéant, dans l'histoire personnelle du donateur. A Curtea de Arges, un détail doit encore être remarqué : les deux saints compagnons du Sauveur se tiennent debout derrière son trône et non pas, comme il est habituel, sur le même plan ou dans une position intermédiaire entre lui et le personnage portraituré dans une *deêsis*. Ils semblent libérer l'espace qui leur est assigné d'habitude en iconographie afin de permettre au prince une adhésion au Christ plus directe. En effet, les rituels baptismaux byzantins comportent un rite inconnu de l'Occident : la renonciation à Satan, ou *apotaxis*, suivie de l'union personnelle au Christ, *suntaxis*, qui est exprimée par des paroles (« je me joins à toi, Christ, et je crois et je suis baptisé en un seul increé, unique et vrai Dieu tout-puissant ») prononcées soit par le catéchumène lui-même, s'il est en âge de le faire, soit par le parrain.

Le tournant discursif de l'image est marqué par le remplacement de Jean Baptiste par saint Nicolas. Ce dernier, la Vierge et le fondateur répètent conjointement le même geste ambigu, de supplication mais aussi d'adoration⁵³. Pour sa part, le prince refuse toute identité qui serait déclinée selon les termes de l'image, même celle de donateur, puisque la maquette de l'église y manque. Il se donne à voir à côté du Christ avec une seule indication d'état civil, la couronne de son ministère temporel. Il n'y a aucune inscription : l'évocation d'un titre, ou même d'un nom, doit se taire devant le Roi de la Gloire. Autant de preuves que l'image de Curtea de Arges est une fausse *deêsis*. Sa signification serait plutôt celle d'une *latreia* portant témoignage sur une profession de foi simple et directe. Le donateur de Curtea de Arges n'est pas un pétitionnaire qui s'efforce de mettre en évidence ses mérites, attributs et épigraphe à l'appui, mais un chrétien qui a choisi de s'associer, par le truchement d'une image, aux deux membres de la cour céleste les plus enclins à souscrire à sa profession de foi. Qu'il soit bien question d'une profession de foi dont saint Nicolas apparaît comme le témoin privilégié, l'environnement iconographique du narthex le confirme : la *deêsis*, encadrée par deux conciles oecuméniques, dont Nicée II, se trouve face-à-face avec une image d'initiation, *La présentation de la Vierge au Temple*, tandis que le *Cycle de saint Nicolas* se déploie en treize épisodes sur les parois ouest et est. Dans l'une de ces compositions, située tout près du portrait votif, à la place de saint Nicolas, est figurée l'icône du saint qui exauce les prières d'un jeune homme. Est-il donc besoin d'aller plus loin que les peintures de Curtea de Arges pour croire à l'efficacité historique que les Byzantins attribuaient aux images ?

Mais à quelles fins a-t-on procédé à la substitution de Jean Baptiste par

52. C. WALTER, « Two Notes on the Deesis », *Revue des Études byzantines*, 26, 1968, pp. 317-327.

53. Pour la signification des gestes, *ibid.*, p. 326. Le geste de Nicolas Alexandre est identique à celui de Paul, higoumène aux Saints-Apôtres de Thessalonique, S. K. KISSAS, « O vremenu nastanka freska u crkvi Svetih Apostola u Solunu », *Zograph*, 1977, pp. 52-53, fig. 1.

saint Nicolas, pourquoi a-t-on risqué une modification en forme de rupture de cet énoncé iconographique tellement figé qu'était la *deësis*⁵⁴ ? Certes, l'enjeu était d'importance et concernait, sans nul doute, le fondateur de l'église Saint-Nicolas et de la métropole de Curtea de Arges, le prince de Valachie Nicolas Alexandre (1351/1352-1364) qu'on voit d'ailleurs, en bas à gauche de l'image, à genoux, vêtu d'un pourpoint à galons, portant une ceinture de chevalier et, sur la tête, une couronne basse et ouverte à fleurs de lys⁵⁵.

Les premiers renseignements sur ce prince, fils du fondateur de la principauté de Valachie Bessarab I^{er}, s'accordent pour le présenter comme un fidèle de l'Église de Rome. Ainsi, en 1345, Clément VI considérait Alexander Bassarat comme l'un des responsables de la « *dilatatio fidei orthodoxe* » parmi les Roumains, à côté du roi de Hongrie Louis le Grand, des frères mineurs de Bosnie et de l'évêque latin d'Oradea⁵⁶. Alexandre n'était pas un converti, car déjà Jean XXII vantait en 1327 les mérites de son père Bessarab, « *princeps devotus catholicus* », et la « *laudabilia opera* » qu'il accomplissait avec ferveur au service d'Avignon⁵⁷. Après son avènement, le fils de ce « pilier du siège apostolique », selon le mot du pape, a dû placer son pays sous l'autorité spirituelle d'un suffragant de l'évêque de Transylvanie qui, par conséquent, administra la Valachie *jure dyocesano*⁵⁸. On ne saurait passer sous silence un détail : le nom du fils de Bessarab est, dans tous les documents latins qui le citent, Alexandre. De même, « *kur Alexandros* » est le nom donné au prince par les deux chartes byzantines de 1359 relatives à l'érection de la métropole de Hongrovalachie⁵⁹. Mais, cette fois-ci, en tant que « fils bien-aimé » du patriarche de Constantinople, le prince est tenu pour membre de l'Église orientale. La raison profonde du ralliement orthodoxe du prince Alexandre est à rechercher dans un processus d'accumulation qui aboutissait, après une longue maturation, à une prise de conscience collective. La majorité de la population roumaine, les sources en sont unanimes, appartenait au rite oriental. Adopter ce rite signifiait, pour la famille régnante, obéir aux nécessités de cohérence politique du pays et à l'influence des comportements sociaux dominants. Agir autrement eût été asseoir le pouvoir princier sur une base branlante. Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'après 1359, dans les testaments de Chariton, higoumène de Kutlumus, qu'il sera question du « seigneur Nicolas Alexandre », et puis du « seigneur Nicolas, de bienheureuse mémoire »⁶⁰. Il apparaît donc que, aux yeux d'un orthodoxe, c'est sous le nom de Nicolas que le prince avait quitté ce monde, tandis que les catholiques ont continué de l'appeler Alexandre jusqu'au jour de sa mort

54. La seule analogie, et encore très approximative, se trouve à Sopocani, sur le mur est du *diaconicon* : Christ trônant, Théotokos à sa gauche, saint Nicolas à sa droite et au-dessous saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonctions liturgiques et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 134.

55. Pour plus de détails, D. BARBU, « Sur le double nom du prince de Valachie Nicolas-Alexandre », *Revue roumaine d'Histoire*, XXV/4, 1986, pp. 287-300.

56. *Documenta Romaniae Historica*, D., I, Bucarest, 1977, p. 60.

57. *Ibid.*, p. 39.

58. *Ibid.*, p. 98.

59. F. MIKLOSICH, I. MULLER, *op. cit.*, pp. 383, 386.

60. P. LEMERLE, *Actes de Kutlumus*, Paris, 1945, pp. 113, 118.

IMAGES MÉDIÉVALES

(« *hic obiit Alexander vayvoda Transalpinus* », lit-on dans le Psautier Széchényi, ms. 366, f. 5r.). Comment le catholique Alexandre a-t-il pu devenir, pour un moine de l'Église byzantine, feu Nicolas ? A l'époque, la seule possibilité pour changer de nom, l'entrée en religion mise à part, c'était le baptême.

Dès le 13^e siècle, les Latins mirent en question la validité du baptême selon le rite byzantin, attitude particulièrement militante aux confins de la chrétienté occidentale. En Hongrie surtout, notamment sous le roi Louis d'Anjou (1342-1382), l'*unitas fidei* se transforme en pratique de gouvernement. Ainsi, le vicaire franciscain de Bosnie parle de 400 000 schismatiques que le roi aurait fait rebaptiser dans la principauté de Vidin conquise en 1365⁶¹. En Transylvanie, la petite noblesse terrienne, de souche roumaine et de confession orientale, devait passer au rite latin afin de garder ses privilèges. D'après un document de 1366, cette conversion théologico-politique comportait un second baptême, suivi d'un changement de nom : *fidelis noster Olachus Sorban vocatus de Ochwo quem in ritum Catholicum baptizatum, Stephanus fecimus appellare* »⁶². De l'autre côté du rideau confessionnel — on l'avait déjà constaté, non sans amertume, au concile de Latran IV⁶³ — les Grecs procédaient volontiers au baptême de ceux déjà baptisés suivant le rite romain. Le pape Innocent VI, par exemple, mettait en cause le tsar serbe Étienne Doušan pour avoir fait rebaptiser certains catholiques de son empire⁶⁴. Le magistère suprême de l'Orthodoxie ne tarda pas à couvrir de son autorité de telles pratiques liturgiques de frontière, promues surtout par des chefs laïques : dans une lettre à l'Église bulgare, le patriarche Calliste de Constantinople déclara nettement que le baptême latin par aspersion ne saurait en aucun cas être valable⁶⁵. Pour ce qui est du second baptême des princes, il existe des preuves qu'il fut l'objet non seulement de polémique, mais aussi d'une certaine pratique. Exemple à cet égard est l'histoire du grand prince lituanien Jagiello qui, en embrassant le christianisme, fut baptisé par le clergé russe suivant le rite byzantin sous le nom de Jacques, mais une fois élu roi de Pologne, il dut être rebaptisé par la hiérarchie latine et reçut pour nom Vladislav⁶⁶. D'autre part, le prince Boleslas de la lignée mazovienne des Piasts, entré par les femmes dans la maison des cnèzes de Halicz, subit à son tour un second baptême, selon le rite grec, afin d'hériter de leur trône et de se faire accepter par les boyards russes. Il prit pour nom Georges et, après sa mort en 1340, resta connu sous le double nom de Boleslav Yourji⁶⁷, tout comme Nicolas Alexandre.

Pourquoi alors les sources, celles de Constantinople autant que celles

61. D. LASIC, « Fr. Bartholomaei de Alverna, vicarii Bosnae 1367-1407, quaedam scripta hucusque inedita », *Archivum Franciscanum Historicum*, LV/1-2, 1962, pp. 75-76.

62. E. LUKINICH, *Documenta historiam Valachorum in Hungaria illustrantiam usque ad annum 1400 p. Christum*, Budapest, 1941, p. 189. L'archevêque d'Esztergom Nicolaus Olachus parle, à son tour, du changement de nom subi par son père qui était d'origine roumaine : *Stoianus — Stephanus*, dans *Hungaria et Atila*, XII, 3, A. F. KOLLARIUS éd., Vindobonae, 1763, p. 229.

63. *Acta Inocentii P. P. III (1198-1216)*, T. HALUSIYNSKYI éd., Cité du Vatican, 1944, p. 482.

64. *Acta Inocentii P. P. VI (1352-1362)*, A. L. TAUTU éd., Cité du Vatican, 1961, p. 52.

65. F. MIKLOSICH, I. MULLER, *op. cit.*, p. 411.

66. J. MEYENDORFF, *Byzantium and the Rise of Russia*, Cambridge, 1981, pp. 224, 243.

67. R. LOENERTZ, « Les missions dominicaines en Orient et la Société des Frères pérégrinants pour le Christ I/IV », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, IV, 1934, p. 3.

d'Avignon, ne nous disent-elles rien de la conversion d'Alexandre et de son baptême orthodoxe en tant que Nicolas ? Il apparaît que la Curie pontificale était quand même renseignée sur l'apostasie d'Alexandre, car en 1370 le pape fait porter au fils d'Alexandre, Vladislav I^{er}, la responsabilité d'un schisme qui découlerait de ses prédécesseurs⁶⁸. Qu'en est-il de Byzance ? Après le Triomphe de l'Orthodoxie, les Byzantins furent enclins à montrer et à faire voir plus qu'ils ne dirent ou n'écrivirent. A Byzance et, par voie de conséquence, dans le monde orthodoxe des Balkans, les images sont parfois plus explicites que les textes et en donnent à voir plus que les documents n'en apprennent. Mais, dans le même temps, beaucoup d'images seraient muettes sans le recours aux textes qui en indiquent la valeur énonciative et en révèlent le nominalisme, sans l'appel aux documents qui les encadrent et les rendent possibles, qui président à leur naissance et leur imposent la règle et les usages, qui les accompagnent sans pour autant les expliquer. Il n'en reste pas moins que l'image était fonction de la chose représentée indépendamment de tout récit, de toute mise en discours. Elle ne se produisait à travers le regard qu'à condition que cette chose la précédât dans l'ordre de l'existence et la commandât dans l'ordre de la vérité. On a pu ainsi inventer le tableau votif de Curtea de Arges dès lors qu'un événement liturgique a vraiment eu lieu. La preuve en est offerte par une deuxième image de saint Nicolas qui se trouve à Curtea de Arges : dans la conque de l'abside principale, il encadre la Vierge avec Jean Chrysostome, que les Byzantins tenaient pour l'auteur de leur principale liturgie. C'est justement cette association iconographique qui définit le champ d'application de l'image de saint Nicolas dans le programme de Curtea de Arges. Si, dans le chœur, elle est témoin de la messe, dans le narthex, à côté des professions de foi représentées par les conciles oecuméniques, elle devient la marque d'un autre rite, voire d'un autre sacrement. De fait, l'image votive de Curtea de Arges n'est pas installée dans la nef, où elle aurait naturellement sa place, mais précisément dans le narthex, c'est-à-dire dans l'espace liturgique où s'accomplit le sacrement du baptême suivant le rite oriental, et où les nouveaux fidèles, après avoir renoncé au démon et réalisé leur *suntaxis* avec le Christ, sont reçus au sein de l'Église byzantine. En définitive, saint Nicolas — dont le cycle domine les peintures du narthex — est substitué à saint Jean Baptiste pour en assurer la fonction baptismale, celle de parrain d'un converti auquel il a donné son nom. Que tel ait été le sens de l'image, on en a encore un témoignage. Le prince de Valachie Nicolas Alexandre n'y est pas figuré en tant que « christ (oint) du Christ » — d'après les paroles de Démétrios Chomatianos⁶⁹ — comme il était de coutume pour les portraits des princes dans l'art byzantin, mais en « gouverneur de ses semblables serfs », selon le mot de Jean Mavropous⁷⁰ qui convient mieux au rôle de « délégué » de la Grande Église constantinopolitaine que celle-ci entendait confier, par le biais de ses imagiers, au seigneur de la Valachie.

68. *Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu de Hurmuzaki*, 1/2, Bucarest, 1890, p. 159.

69. *Patrologie grecque*, 119, c. 949.

70. P. de LAGARDE, « Iohannis Euchaitorum Metropolitae quae in codice Vaticano Graeco 676 supersunt », *Abhandlungen der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften*, 28, 1882, pp. 38-39.

IMAGES MÉDIÉVALES

La prise de pouvoir sur un territoire nouveau, la Valachie, le patriarcat oecuménique l'avait donc, pour une grande partie, organisée autour des images, notamment du *Tabernacle du Témoignage* et de la composition votive en forme de fausse *deësis* de Curtea de Arges. Il n'y a pas à s'étonner de cet effacement relatif de la chose dite en faveur de la chose montrée. A quoi est-il dû sinon au fait que, dans la civilisation byzantine, la colonisation des regards par l'usage des images était un dispositif de pouvoir jugé plus efficace et plus sûr que le récit du vécu ou la narration de la vérité.



Il est plusieurs raisons qui expliquent que la production et les usages contrôlés de l'image religieuse aient éclipsé à Byzance, surtout à partir du Triomphe de l'Orthodoxie, la diffusion du savoir théologique, que le discours se soit trouvé encadré et parfois débordé par les images. On pourrait cependant les résumer et les récapituler dans une seule question. Si l'on voulait normaliser les conduites et assurer l'emprise de l'Église sur les comportements religieux, à quel type d'énoncé devait-on adapter les pratiques de soumission ? Comme signe de l'achèvement de l'histoire divine et de l'aboutissement de la Révélation, l'image était mieux placée que les mots pour annoncer la fin de l'histoire de la foi et proclamer son accomplissement définitif dans l'Orthodoxie triomphante, à l'issue de la crise iconoclaste, et désormais méfiante à l'égard d'un Occident trop enclin au renouvellement du savoir.

Daniel BARBU
Université de Bucarest