



HAL
open science

De Tertullien et Clément d'Alexandrie à Jean Damascène : la doctrine chrétienne quant à l'image, au regard des témoignages monumentaux

Jean-Pierre Caillet

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Caillet. De Tertullien et Clément d'Alexandrie à Jean Damascène : la doctrine chrétienne quant à l'image, au regard des témoignages monumentaux. In ricordo di Sandro Leanza. Giornate di studio di letteratura cristiana antica, Messine, 2019, pp.53-62, 2019. hal-03849907

HAL Id: hal-03849907

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849907v1>

Submitted on 30 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IN RICORDO DI SANDRO LEANZA

GIORNATE DI STUDIO DI
LETTERATURA CRISTIANA ANTICA

a cura di

Maria Antonietta Barbàra

Maria Rosaria Petringa



SICANIA

ATTI DI CONVEGNO

Volume stampato con il contributo di



Università degli studi di Messina



Centro culturale Cassiodoro
Squillace (CZ)

In copertina

Madonna Odigitria, San Bartolomeo di Simeri e il copista Daniele
Messan. gr. 29, Fondo del SS. Salvatore, a. 1307, f. 213^v (part.)



Regione Siciliana, Assessorato Regionale dei
Beni Culturali e dell'I.S., Biblioteca Regionale
Universitaria "G. Longo" di Messina

È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

ISBN 978-88-7268-155-8

© 2019 – Sicania by SABIR s.r.l.
Via Catania, 62 – 98124 Messina

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.
È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

In ricordo di Sandro Leanza : giornate di studio di letteratura cristiana antica / a cura di Maria Antonietta Barbàra, Maria Rosaria Petringa. – Messina: Sicania, 2019.

ISBN 978-88-7268-155-8

I. Letteratura cristiana antica – Scritti in onore.

I. Leanza, Sandro <1940-1996>. II. Barbàra, Maria Antonietta.

III. Petringa, Maria Rosaria.

880 CDD-23

SBN Pal0325193

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

IN RICORDO DI SANDRO LEANZA

GIORNATE DI STUDIO DI
LETTERATURA CRISTIANA ANTICA

a cura di

Maria Antonietta Barbàra
Maria Rosaria Petringa

SICANIA



Sandro Leanza
(Messina, 21 ottobre 1940 - Palmi, 15 dicembre 1996)

*Sandro
Leanza
**

De Tertullien et Clément d'Alexandrie à Jean Damascène: la Doctrine Chrétienne quant à l'image, au regard des témoignages monumentaux

JEAN-PIERRE CAILLET

L'historien de l'art chrétien ne saurait manquer - et de façon prioritaire, d'ailleurs - de se référer aux textes émanant des autorités de l'Église au sujet de la nature, des objectifs et de la légitimité même de l'image religieuse; et, par-dessus tout, de l'image figurative mettant en scène Dieu en personne dans son être et dans l'accomplissement de ses actes, ainsi que dans ses autres manifestations. La question est d'autant plus capitale que tout le développement de l'art chrétien, c'est-à-dire la part la plus considérable de la production artistique de quelque deux millénaires jusqu'à aujourd'hui, se trouve impliqué. Mais dans le cadre de cette perspective générale, c'est sans aucun doute ce qui se discuta dans les siècles de l'Antiquité tardive et du début du Moyen Âge qui focalise l'intérêt majeur: parce que c'est alors que furent formulés, avec une diversité maximale, les principes fondamentaux à même de conférer l'impulsion initiale à l'art en question dans ses orientations plurielles - ou de parfois s'opposer à son essor. Et pour cela, donc, je considérerai ici la période comprise entre les premières prises de position de la Patristique, en coïncidence chronologique presque exacte avec l'émergence d'une iconographie authentiquement chrétienne au début du III^e siècle, et la décisive défense de cette dernière dans le contexte d'une non moins cruciale tentative de sa prohibition dans la première moitié du VIII^e siècle. Et afin de mieux mettre en lumière l'évolution accomplie, je procéderai de manière strictement chronologique.

Ainsi, un premier moment s'ouvre vers 200 avec les déclarations de Tertullien et de Clément d'Alexandrie. L'auteur latin invoque littéralement le second commandement biblique, c'est-à-dire l'interdiction de représenter quoi que ce soit du ciel, de la terre, ou des eaux; et il en tire la conséquence pour lui la plus évidente: pour les serviteurs de Dieu, se voient donc exclues de la finalité de l'art toutes les composantes de l'univers¹. Puis, envisageant tout mode de simulation - simulation d'une personne, à laquelle s'efforce l'acteur au théâtre, mais cela valant implicitement, aussi, pour les arts plastiques -, il rappelle que Dieu s'oppose à un tel procédé, dans la mesure où il s'agit d'une falsification; et en particulier, on ne saurait concevoir de simuler l'homme, en tant que propre image de Dieu². Dans un autre passage, il évoque l'utilisation, par certains chrétiens, de coupes à

¹ Tert. *idol.* 4.

² Id. *spect.* 23.

boire ornées de la figure du bon pasteur, interprétée par eux comme une figure allégorique du Rédempteur³; on constate là sans équivoque, donc, l'existence alors relativement fréquente d'images théoriquement interdites. Dans ce cas cependant, Tertullien n'exprime pas de condamnation de l'image en elle-même; sa désapprobation va plutôt à ceux qui recourent à cette invocation dans l'espoir d'une rémission après avoir commis de nouveaux péchés. Mais bien plus qu'introduire une nuance à l'égard de ce qui a été relevé plus haut, ce dernier passage s'explique par la volonté de réprimer les fauteurs d'une véritable hérésie. Ainsi, la position de Tertullien quant à l'image demeure absolument négative.

Il en va de même dans le discours de Clément d'Alexandrie. En effet, l'auteur grec adopte une attitude extrêmement rigoureuse, jusqu'à dénier une lecture littérale du passage de l'*Exode* (25, 18-22) dans lequel Moïse est dit avoir ordonné la confection de figures de chérubins sur le couvercle de l'arche; pour lui, ces chérubins n'auraient nullement correspondu à des êtres célestes supposés avoir revêtu cette forme, mais devraient être interprétés de manière purement symbolique: leur visage signifiant l'âme intelligente, et leurs ailes les fonctions et actes élevés de ceux veillant le Saint des Saints⁴. Par ailleurs, Clément se réfère au huitième commandement, celui relatif au vol, incriminant l'artiste de s'approprier la prérogative divine dans son acte de création d'animaux et de plantes⁵. C'est seulement dans un cas que notre auteur admet pour le chrétien la possibilité de ne pas se mettre en contradiction avec sa foi par le recours à un motif symbolique idoine (poisson, pêcheur, navire, ancre, colombe...); mais cela avec discrétion, et principalement dans un but utilitaire: en particulier, sur l'anneau sigillaire destiné à marquer un objet en sa possession⁶.

Quelques décennies plus tard, Origène va dans le même sens. Évoquant Israël en tant que république idéale, il relève qu'il n'y avait là ni peintre ni sculpteur; plus même, ils y étaient proscrits: car en effet, il convenait de s'occuper de la réalité de chaque chose, et de se détourner absolument de tout ce qui, endossant l'aspect de l'un ou de l'autre genre humain, ou d'un oiseau, d'un animal ou d'un poisson, ne tendait qu'à tromper⁷.

Ces dénégations de la légitimité de l'image apparaissent donc parfaitement concordantes, et d'une rigueur sans appel. Cependant, et comme je l'annonçais déjà plus haut, ce même moment est celui de la première floraison de l'iconographie chrétienne, tant en Occident qu'en Orient: il suffit de mentionner, respectivement, les peintures de plusieurs catacombes et quelques sarcophages déjà à Rome, et les fameuses peintures du baptistère de Doura en Syrie. Et notons bien qu'outre de simples motifs de nature purement symbolique ou des anticipations

³ Id. *pudic.* 10.

⁴ Clem. Al. *misc.* 5,6.

⁵ *Ibid.*, 6,16.

⁶ Id. *paed.* 3,57,1 - 58,2.

⁷ Orig. *Cels.* 4,31.

vétérotestamentaires, il y apparaît parfois la figure du Christ lui-même (soit dans la réception de son baptême, soit dans l'accomplissement d'un miracle). Pour expliquer une telle contradiction à l'égard des injonctions doctrinales, on a souligné à juste titre que, dans un contexte culturel gréco-latin où proliférait l'image - jusque pour l'expression des concepts les plus abstraits -, beaucoup de chrétiens de ce temps, dont on pressent qu'ils ne connaissaient pas vraiment pas les thèses des auteurs cités ci-dessus, s'alignaient volontiers sur les usages païens contemporains⁸. Cela vaut, tout spécialement, pour les chrétiens d'une strate sociale assez aisée, qui jouissaient de la possibilité de se faire réaliser une tombe à *arcosolium* richement peinte dans un *cubiculum*, ou de s'offrir un sarcophage de marbre sculpté.

Une deuxième phase advient en 313 avec la promulgation par Constantin de l'«Édit de Milan», qui établit la religion chrétienne comme officiellement licite. Les principales déclarations au sujet de l'image sont dues alors à l'évêque Eusèbe de Césarée, également connu comme panégyriste du premier empereur ayant personnellement adopté la foi nouvelle et assumé un rôle décisif dans sa promotion. On s'est le plus souvent référé à la *Lettre à Constantia*⁹, dans laquelle notre évêque repousse la demande formulée par la princesse, propre sœur de Constantin, qui désirait obtenir une image du Christ. Outre de renvoyer, lui aussi, au deuxième commandement biblique, Eusèbe répond que l'image du Christ sous l'aspect endossé par lui avec l'incarnation - l'aspect d'un «esclave», selon son propre terme - ne convient absolument pas, parce que la divinité n'a jamais cessé d'investir la personne du Rédempteur dans le cours de son existence terrestre; puis, il ajoute que les vrais chrétiens doivent s'en tenir à une vénération purement spirituelle, sans donc recourir à des portraits comme les hérétiques; et dans cette perspective, il réprovoe de même façon l'usage de se faire confectionner l'image d'un apôtre. Certes, on ne doit pas manquer de rappeler que l'authenticité de cette lettre a été contestée: il pourrait s'agir, selon certains, d'un faux composé pour le concile de 754 à Hièria, aux fins de mieux justifier l'option iconoclaste alors prédominante. Mais j'ai eu ailleurs l'occasion de rouvrir ce débat, et de produire (ou reproduire) les arguments d'un vrai poids en faveur de la validité du document¹⁰. En particulier, on doit relever que la même attitude se trouve bien attestée dans un autre écrit indubitablement eusébien¹¹. Mais afin de cerner quelques nuances dans les conceptions de notre évêque, il faut en outre s'arrêter à d'autres passages faisant état de certaines réalisations monumentales présentées comme vues par lui-même: il s'agit, respectivement, d'une représentation peinte de la vision d'Abraham (*Genèse* 16, 1-8) sur le site de Mambré¹²; d'un

⁸ Cfr. notamment Simon 1972, 364.

⁹ Cfr. notamment Stockhausen 2002.

¹⁰ Caillet 2014.

¹¹ Eus. *praep. evang.* 3.

¹² Id. *dem. evang.* 5,9.

groupe en bronze doré associant le bon pasteur et Daniel, ornant le nouveau forum de Constantinople¹³; et d'un autre groupe en bronze dans la ville de Panea (Césarée de Philippe), mettant en scène le Christ et l'hémorroïsse¹⁴. Pour ces passages également - du moins ceux évoquant les sculptures de Constantinople et de Panea -, des contestations ont été émises; uniquement relatives, cependant, à l'identification des personnages figurés: il aurait pu s'agir, en fait, de sujets non chrétiens. Mais cela n'est pas assuré et, de toute manière, l'essentiel demeure qu'Eusèbe, quant à lui, y voyait véritablement des images chrétiennes; et de plus, qu'il n'exprime alors pas de réprobation: cela, en particulier, quant au monument constantinopolitain, qu'il présente comme un remarquable témoignage de la foi de l'empereur. En résumé, il s'avère donc que notre auteur tendait à distinguer le cas d'un portrait iconique, supposé à tort reproduire la réalité d'un être divin, de celui d'une figure allégorique ou d'une mise en scène de caractère narratif: le premier devait se voir absolument proscrit, alors que les autres apparaissaient tolérables - et même, à l'occasion, dignes d'éloges. Mais notons bien, en outre, que ces fluctuations pourraient tout aussi bien refléter l'évolution d'une pensée au long de presque quatre décennies, dans une période marquée par de profondes mutations.

Si l'on en vient aux réalisations monumentales contemporaines, la transition majeure correspond au fait que l'iconographie chrétienne, jusqu'alors principalement confinée en contexte funéraire - le cas du baptistère de Doura constituant probablement l'une des peu nombreuses exceptions -, commence à se déployer dans l'édifice proprement culturel. Et cela bien en vue, comme le montre le cas de la cathédrale de Rome, édifiée à l'initiative de l'empereur sur l'aire du Latran. Là, comme l'atteste le *Liber Pontificalis* (34, 9-12), le chancel séparant la zone presbytérale de la nef s'ornait de statues d'argent représentant le Christ entre les anges et les apôtres¹⁵. La chose est d'autant plus remarquable que, même si certains des textes antérieurs cités plus haut réprouvaient tout ensemble les productions sculptées et peintes, la condamnation la plus sévère s'appliquait plus volontiers aux réalisations tridimensionnelles, en tant que directement assimilables aux idoles païennes. Dans ce cas cependant, n'hésitèrent ni l'empereur commanditaire ni l'évêque local - ce dernier ayant forcément dû donner son consentement. Il faut toutefois admettre que cette option ne devait plus être privilégiée par la suite (du moins jusqu'au Moyen Âge central dans le monde latin, et pratiquement jamais plus dans l'Orient grec). Mais la représentation bidimensionnelle - peinte ou mosaïquée - n'allait pas tarder à connaître un développement remarquable, encore accru avec l'érection de la foi chrétienne en religion d'État avec les édits de Théodose vers 380. Parmi ce qui nous est parvenu sous son aspect d'origine, il

¹³ Id. *vita Const.* 7,49.

¹⁴ Id. *hist. Eccles.* 7,18, ainsi que *Fragm. in Lucam* 182-187 (pour ce dernier texte, cfr. *PG* 24, 529-605).

¹⁵ Cfr. notamment, pour la reconstitution de ce dispositif, De Blaauw 2001.

suffira ici d'évoquer, pour Rome même, le Christ trônant entre les apôtres de l'abside de Santa Pudenziana vers 400, ou les séquences vétérotestamentaires et - pour l'enfance de Jésus - inspirées des apocryphes de la nef et de l'arc absidal de Santa Maria Maggiore vers 430/40. Pour Ravenne quelques décennies plus tard, les représentations du baptême du Christ - tant dans le baptistère orthodoxe que dans le baptistère arien - et la longue séquence christologique de Sant'Apollinare Nuovo; puis à San Vitale dans les années 540, l'association de la majesté céleste du Christ, entre les anges et le saint dédicataire, aux préfigurations vétérotestamentaires de l'eucharistie; puis, dans le même temps, la Transfiguration de l'abside de Sant'Apollinare in Classe. En outre, à Parenzo (Poreč) également vers le milieu du VIe siècle, Marie trônant avec l'enfant Jésus dans l'abside de la cathédrale. Quant à l'Orient, aujourd'hui hélas moins riche de réalisations conservées de cette nature, on est du moins face à des représentations à caractère intemporel, comme le Christ en gloire entre les symboles évangéliques de l'abside d'Hosios David à Thessalonique, probablement du VIe siècle, ainsi que plusieurs icônes de saint Démétrios dans l'église éponyme de cette même ville; et quant aux séquences narratives, on dispose au moins de quelques témoignages littéraires relatifs à des cycles de la vie de certains saints: en particulier dans un texte de la seconde moitié du IVe siècle vraisemblablement attribuable à Grégoire de Nysse¹⁶. Tout cela - qui ne correspond bien entendu qu'à une simple sélection parmi les réalisations les plus représentatives - révèle toute l'ampleur du répertoire constitué dans le cours d'à peine deux siècles et demi après l'édit de tolérance.

Dans le même temps, toutefois, plusieurs voix ne manquèrent pas de s'élever pour manifester leur opposition à cet essor. Ainsi, vers la fin du IVe siècle, l'évêque Épiphane de Salamine (de Chypre), dans deux lettres respectivement adressées à l'empereur Théodose et à l'évêque de Jérusalem, nie avec véhémence la légitimité de représenter tant le Christ que les patriarches, prophètes ou apôtres: parce que, dit-il, l'aspect - à l'occasion différent - qui leur est alors conféré ne résulte que de ce que l'on s'en l'imagine - à tort - aujourd'hui; cela constitue donc une tromperie, tout à fait impie envers Dieu et les saints. À peu près au même moment en Occident, Augustin, à plusieurs reprises, se défie lui aussi de l'image religieuse à cause de son caractère fallacieux¹⁷: en ce sens, il assimile l'activité des peintres et sculpteurs à celle des acteurs - déjà réprochés pour la même raison par Tertullien, comme nous l'avons vu ci-avant -. Et pour évoquer un exemple précis, l'évêque africain fait état du cas - particulièrement fréquent - des représentations du Christ accosté de Pierre et de Paul: on sait bien en effet que, concrètement parlant, le second nommé ne rencontra jamais le Rédempteur; certes, cela suppose une acception au plus bas degré de l'image en question, et

¹⁶ *Oratio laudatoria sancti ac magni martyris Theodori*: cfr. PG 46, 737-748, et Mango 1986, 36 s.

¹⁷ *Aug. solil.* 2,10 (18); *cons. Evang.* 1,10; *Trin.* 7,4-6 (7-9).

l'on peut penser que de nombreux fidèles allaient bien au-delà. Il reste, de toute manière, que l'argument de la tromperie conserve ainsi tout son poids dans la conception augustinienne. Plus avant dans le cours du temps, Jean Diakrinomenos, auteur d'une *Histoire ecclésiastique*, devait quant à lui se référer à la position de Philoxène, évêque de Hiérapolis (Mabbugh en Mésopotamie) vers 480: ce dernier déclarait qu'il n'était pas licite de représenter les anges sous un aspect corporel et, surtout, que la représentation du Christ lui-même ne convenait guère pour celui qui ne devait être vénéré qu'en esprit et en vérité¹⁸.

Mais d'autre part, la parole de plusieurs «promoteurs» de l'image plus ou moins contemporains peut également être invoquée. Je renvoie là, d'abord, au passage attribuable à Grégoire de Nysse mentionné plus haut, relatif à une séquence martyriale¹⁹; celle-ci se déployait vraisemblablement dans une église d'Amasea dédié à saint Théodore, et incluait aussi la représentation du Christ présidant aux péripéties en question. On doit relever que l'auteur, non seulement s'abstient de toute condamnation, mais manifeste son admiration à l'égard de ce programme; il ajoute même que la peinture, bien que théoriquement muette, est ainsi capable de faire parler le mur lui-même, pour le plus grand bénéfice (sous-entendu, du fidèle). Et c'est la même idée, plus développée, que l'on retrouve en Occident vers 400 dans le poème adressé à l'évêque de Remesia (près de Niš, en Serbie actuelle) par Paulin de Nole: il s'agit, ici, de l'évocation d'un cycle biblique dépeint aux murs d'une église tout juste édifiée à l'initiative de ce dernier. En effet, après avoir décrit les scènes successives, Paulin indique - à l'intention, évidemment, de ceux susceptibles de réprouver un tel parti - que ces représentations ont vocation à instruire les *rustici*, incapables autrement d'avoir accès à ces récits dans les textes²⁰. Soit le même objectif que, quelque deux siècles plus tard, devait faire valoir Grégoire le Grand dans sa fameuse lettre à Serenus de Marseille: le pontife, comme l'on sait, y insiste sur la valeur didactique de l'image pour les illettrés²¹.

Il faut à présent en venir à une troisième phase dont, cependant, le début ne se laisse pas si aisément fixer. Car si ses traits essentiels ne devaient vraiment se voir précisés qu'au VIII^e siècle, certains avant-coureurs peuvent en être distingués dès la pleine floraison de l'image religieuse à laquelle nous sommes parvenus dans la section précédente. De fait, le propos de Grégoire le Grand, vers 600, était motivé par l'attitude absolument négative de l'évêque de Marseille, lequel avait fait détruire des représentations de saints qui, selon lui, ne devaient aucunement faire l'objet d'adoration. Mais en remontant quelques décennies auparavant déjà, soit en 563, on doit se tourner vers ce qu'évoque Paul le Silencieux quant à la décoration de Sainte-Sophie de Constantinople, juste après la recons-

¹⁸ Cfr. Mansi 1759-1798,13, 180 s., et Mango 1986, 43 s.

¹⁹ Cfr. *supra*, n. 16.

²⁰ Paul. Nol. *carm.* 27,512-595.

²¹ Greg. M. *epist.* 11,13.

truction de sa première coupole²²; car il y apparaît que les parois de l'église étaient dépourvues de tout programme figuré, l'unique image étant celle de la croix. Récemment, Alessandro Taddei s'est appliqué à suggérer, avec les nuances requises, le possible ascendant monophysite - et en particulier l'exemple de certains édifices de Syrie et de Mésopotamie procédant de cette sphère - sur l'option justinienne pour la *Megale Ekklesia*²³. Cette proposition s'avère recevable même si, quant à Sainte-Sophie encore, Paul le Siléntaire ajoute que l'autel était pourvu d'un revêtement d'or orné des images du Christ, de Pierre et de Paul, que la clôture du chœur était quant à elle pourvue d'un revêtement d'argent incluant les images du Christ, de Marie, des prophètes et apôtres, et que la partie antérieure de cette même clôture comportait deux tentures brodées montrant l'empereur et l'impératrice bénis par, respectivement, le Christ et Marie. Et l'on doit également tenir compte du décor résolument anthropomorphe - la scène de la Transfiguration en présence des trois disciples - commandité par le même Justinien dans l'église du couvent du mont Sinaï. On sait, comme l'a souligné Taddei, que l'empereur s'est toujours efforcé de concilier les divers courants: et donc, il aurait bien pu tour à tour adopter telle puis telle autre attitude au sujet de l'image. Il reste que le choix de la simple croix à l'apex du plus prestigieux édifice érigé à l'époque préfigure singulièrement ce qui devait se voir établi par les iconoclastes byzantins consécutivement au décret de Léon III en 726 (ou 730), et avec les décisions du concile de Hiérea en 754²⁴.

Mais nous n'en sommes pas encore arrivés à cela. En témoigne un texte de Jean, archevêque de Thessalonique dans la première moitié du VIIe siècle: opposant l'attitude des chrétiens à celle des païens vénérant les images de leurs divinités, il justifie la représentation du Christ et des saints en tant que correspondant à la réalité de leur existence²⁵; et de fait, on voit dans l'église Saint-Démétrios, dans la ville même de l'archevêque en question, l'image de ce dernier avec le gouverneur civil, tous deux accostant le saint éponyme. Ensuite, on doit se référer à ce qui fut décrété par le canon 102 du concile Quinisexte (dit aussi *in Trullo*) à Constantinople en 692: rejetant alors l'image de l'agneau pour promouvoir celle du Christ sous son aspect humain²⁶, celle-ci en plein accord avec la personne même du Sauveur, on admettait encore pleinement la légitimité de cette dernière. Et d'autre part, il faut rappeler que, dès le milieu du VIe siècle, étaient apparues certaines images dites *acheiropoietes*, c'est-à-dire non faites de main d'homme: en particulier, un passage d'Évagre le Scolastique informe du don à

²² Paul le Siléntaire, *Descriptio Sanctae Sophiae*, vv. 491 s., 506-508, 693-712, 764-804: cfr. De Stefani 2011, 1-72; Mango 1986, 80-91.

²³ Taddei 2014.

²⁴ Cfr. Notamment Mango 1986, 149 s.; Krannich - Schubert - Side - Stockhausen 2002.

²⁵ Cfr. Mansi 1759-1798, 13, 164 s.; Mango 1986, 140 s.

²⁶ Cfr. Mansi 1759-1798, 11, 977 s.; Mango 1986, 139 s.

Abgar, roi d'Édesse, d'un portrait miraculeux du Christ²⁷; cela aussi, naturellement, ne manquait pas de valoriser l'image d'un point de vue plus général.

Mais plusieurs tenants de la position contraire se sont eux aussi manifestés alors. Il s'agit, tout spécialement, de chrétiens d'Asie Mineure. On doit à André Grabar²⁸ l'opportune focalisation sur le fait que l'empereur Léon III fut, indépendamment de ses éventuelles options personnelles, vraisemblablement influencé par quelques personnages de ce milieu: en particulier, il accueillit deux évêques de Phrygie, Thomas de Claudiopolis et Constantin de Nacolea, peu avant la promulgation de son décret; et dans une perspective politique, de plus, Léon III eut probablement le souci de se concilier la population chrétienne de ces régions orientales de cruciale importance, alors, pour l'Empire: la menace des Arabes, en effet, ne pouvaient être négligée après leur assaut de la capitale quelques années auparavant.

C'est précisément en ce temps que Jean Damascène, conseiller du calife mais se réclamant du plus authentique christianisme, devait formuler les conceptions iconophiles les plus décisives²⁹. Il rappelle, d'une part, que la représentation du Christ, de la Vierge et des saints, ainsi que celle de leurs actes, se justifie du fait même de leur existence terrestre; et quant à la représentation de la divinité, en particulier, il précise que l'interdit biblique avait pu valoir pour les juifs, mais ne s'appliquait plus pour les chrétiens puisque Dieu avait ensuite pleinement assumé l'humanité - et s'était fait reconnaître tel - avec l'incarnation. Il reprend aussi l'argument de l'utilité de l'image pour l'instruction des illettrés. Puis, et surtout, il indique clairement que l'honneur conféré à l'image se transfère à son modèle; et mieux encore, que ce *medium* est nécessaire à l'homme, marqué par sa condition terrestre, pour parvenir à la connaissance des réalités spirituelles d'essence supérieure. À bon droit donc, on peut souligner que ce discours, en réaction immédiate à l'attaque la plus sévère - puisque d'émanation impériale - constituait la première véritable légitimation théologique de l'image sacrée.

En guise d'épilogue, on doit porter un regard sur le devenir de tout cela. Dans la sphère byzantine, et en mettant à part un hiatus entre 787 et (environ) 815, l'iconoclasme allait prévaloir jusqu'à 843. Ensuite, avec des conceptions similaires à celles de Jean Damascène et de ses «suiveurs»³⁰, on devrait assister au triomphe pérenne de l'image religieuse; cela valant aussi, après la chute de Constantinople en 1453, pour tout le monde post-byzantin de confession aujourd'hui dite orthodoxe, et jusqu'à nos jours: ainsi, on baise toujours les icônes dans les églises grecques ou russes, et l'on en produit encore de nombreuses copies. Quant au monde latin, il faut d'abord rappeler que, tandis que l'iconoclasme régnait à Byzance, Rome accueillit de nombreux réfugiés - et parmi eux des

²⁷ Ev. Schol. *hist. eccl.* 4,27 (aussi, Jo. D. *fid. orth.* 4,16 s.).

²⁸ Grabar 1984, 111-132.

²⁹ Jo. D. *fid. orth.* 4, 16 s.; *imagin. calomniat.* 3.

³⁰ Cfr. notamment Scouteris 1987.

peintres - à même d'assurer la continuité de l'art religieux figuratif: cela se vérifie, en particulier, avec les programmes successivement déployés dans l'église Santa Maria Antiqua, dernièrement remis en valeur grâce à l'exposition conçue par Maria Andaloro³¹; et sinon, en mettant à part une certaine défiance des Francs lors du concile de Francfort en 794 et la nette opposition formulée peu après par l'évêque turinois Claude, puis les réticences d'un Bernard de Clairvaux à l'apex de la période romane³², la position de Grégoire le Grand allait constituer la référence majeure pour tout le Moyen Âge. Mais on sait qu'au XVI^e siècle, les divers courants du protestantisme, repoussant tout ce qui apparaissait comme vénération excessive de la Vierge et des saints, et exaltant pour le Christ lui-même le retour à la dévotion en esprit, ont déterminé un nouveau détachement à l'égard de la représentation sacrée³³; et cela jusqu'à présent. Avec, en réplique directe, le catholicisme de la Contre-Réforme et sa prolifération figurative, à objectif didactique encore mais visant plus spécialement à stimuler l'émotion; une tendance dont on peut considérer que le XIX^e siècle a connu le prolongement. Plus près de nous, et au sein du catholicisme toujours, les choses peuvent apparaître un peu diverses. Il est vrai que l'art figuratif chrétien n'a pas disparu, comme en témoignent par exemple les remarquables cycles dus à un Maurice Denis ou à un Georges Rouault. Mais la recherche d'une sobriété maximale dans l'édifice culturel a assez souvent tendu à réduire sensiblement ces déploiements; et le traitement purement abstrait des grandes thématiques de la foi, comme dans les programmes de vitraux d'un Jean Bazaine, a pu constituer une autre option également efficace. De ce rapide aperçu, le débat sur l'opportunité de l'image sacrée n'apparaît toujours pas clos³⁴; et donc, le retour à ce qui, aux origines, posa les linéaments de cette réflexion ne semble pas inutile.

Bibliografia

- Andaloro - Bordi - Morganti 2016 = M. Andaloro - G. Bordi - G. Morganti (edd.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Roma, basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano (17 marzo - 11 settembre 2016), Milano 2016.
- Boespflug - Lossky 1987 = F. Boespflug - N. Lossky (edd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (2-4 octobre 1986), Paris 1987.
- Caillet 2014 = J.-P. Caillet, *Eusèbe de Césarée face aux images: vers une interprétation plus positive - et moins incertaine - de ses attitudes ?*, «AntTard» 22, 2014, 137-142.
- De Blaauw 2001 = S. De Blaauw, *Imperial connotations in Roman church interiors. The significance and effect of the Lateran Fastigium*, «AAAH» 15, 2001, 137-146.

³¹ Andaloro - Bordi - Morganti 2016.

³² Cfr. notamment Schmitt 1987.

³³ Cfr. en particulier Dupeux - Jezler - Wirth 2001.

³⁴ En ce sens, cfr. en particulier Saint-Martin 2014.

- De Stefani 2011 = Paulus Silentarius, *Descriptio Sanctae Sophiae*, a cura di C. De Stefani, Berlin-New York 2011.
- Dupeux - Jezler - Wirth 2001 = C. Dupeux - P. Jezler - J. Wirth (edd.), *Iconoclisme. Vie et mort de l'image médiévale* (Catalogue de l'exposition, Musée d'histoire de Berne, Musée de l'oeuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg 2001), Paris 2001.
- Grabar 1984 = A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin*, Paris 1984².
- Krannich - Schubert - Side - Stockhausen 2002 = T. Krannich - C. Schubert - C. Side - A. von Stockhausen (edd.), *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754*, Tübingen 2002.
- Mango 1986 = C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453: Sources and Documents*, Toronto-Buffalo-London 1986.
- Mansi 1759-1798 = I.D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze-Venezia 1759-1798 (Graz 1960-1961).
- Saint-Martin 2014 = I. Saint-Martin, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art, France XIXe-XXe siècle*, Rennes 2014.
- Schmitt 1987 = J.-C. Schmitt, *L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle*, in Boespflug - Lossky 1987, 271-301.
- Scouteris 1987 = C. Scouteris, *La personne du Verbe incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite*, in Boespflug - Lossky 1987, 121-133.
- Simon 1972 = M. Simon, *La civilisation de l'Antiquité et le christianisme*, Paris 1972.
- Stockhausen von 2002 = A. von Stockhausen, *Epistula ad Constantiam Augustam*, in Krannich - Schubert - Side - Stockhausen 2002, 92-121.
- Taddei 2014 = A. Taddei, *L'impresa musiva giustiniana nella Santa Sofia di Costantinopoli. Una lettura orientale*, in V. Camelliti - A. Trivellone (edd.), *Un Medioevo in lungo e largo da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace*, Pisa 2014, 9-19.

Abstract: From the third to the eighth century, the position of Christian writers evolved considerably about the figurative representation of the sacred: i.e., from its most radical rejection to its full theological justification. This article traces the steps in this progression, marked by differences of views but also shifts with what is attested in the monuments themselves.

JEAN-PIERRE CAILLET
fjpc2@wanadoo.fr

INDICE

M. A. Barbàra – M. R. Petringa <i>Presentazione</i>	p. 5
Mons. G. Pavone <i>Saluto</i>	p. 9
PROLUSIONE	
A. V. Nazzaro <i>Sandro Leanza. Il Signore dei testi greci esegetici e catenari</i>	p. 13
STUDI	
M. A. Barbàra <i>Note sulle traduzioni latine del Commentario al Cantico dei Cantici di Filone di Carpasia</i>	p. 41
J.-P. Caillet <i>De Tertullien et Clément d'Alexandrie à Jean Damascène: la Doctrine Chrétienne quant à l'image, au regard des témoignages monumentaux</i>	p. 53
C. Crimi <i>Nazianzenica XXIV. Metodio patriarca di Costantinopoli lettore di Carmina gregoriani</i>	p. 63
B. Crostini <i>What are Psalter Catenae for? Considerations from the Vaticanus graecus 752 Project</i>	p. 74
L. Di Paola <i>Una nota a proposito dell'indulgentia teodericiana (Cassiod. var. 2,35; 36)</i>	p. 87
J.-N. Guinot <i>Théodore de Cyr a-t-il utilisé les Homélie sur les psaumes de Basile de Césarée? Lexégèse du Ps. 59</i>	p. 101
R. M. Lucifora <i>«Come a candelier candelo». Chiara d'Assisi e la Luce del mondo</i>	p. 114

M. Marin		
	Latine loqui: <i>osservazioni agostiniane</i>	p. 128
C. Meliadò		
	<i>Il tramonto dell'antica σοφία</i>	p. 138
J. Meyers		
	<i>Vingt-deux sermons donatistes du temps d'Augustin encore trop méconnus: les "inédits" de la catéchèse de Vienne révélés en 1994 par François-Joseph Leroy. À propos d'un nouveau projet du GRAA</i>	p. 148
M. Onorato		
	<i>Variae... hostia linguae: Prudenzio, Paolino di Nola e il sottotesto ambiguo del c. 1 di Sidonio Apollinare</i>	p. 163
M. R. Petringa		
	<i>Il signum crucis nel De mortibus boum di Endelechio (vv. 97-132)</i>	p. 190
NOTE E COMUNICAZIONI		
G. C. Cassaro		
	<i>Note sulla teologia della grazia da Origene all'Umanesimo</i>	p. 221
L. De Salvo		
	<i>A proposito di L. Di Paola, Cassiodorea (1990-2016)</i>	p. 231
G. Ferrari		
	<i>Dio e l'uomo nell'A Diogneto: il valore di una relazione auspicabile</i>	p. 238
A. M. Liberati		
	<i>A proposito di Cassiodorea (1990-2016)</i>	p. 250
C. Magazzù		
	<i>Tra Oriente ed Occidente: brevi note sul dossier agiografico di Santa Febronia</i>	p. 256
A. Pugliese		
	<i>Aspetti della civiltà calabrese cristiana</i>	p. 258
G. Rapisarda		
	<i>«Il Signore delle misericordie dice che i misericordiosi sono beati»: Chrom. Matth. 17,6</i>	p. 264
RICORDI		
J.-N. Guinot		
	<i>In memoriam</i>	p. 271
P. Leanza		
	<i>Ricordo di mio padre</i>	p. 274

Stampato su carta Palatina
della Cartiera Miliani-Fabriano



da Creative 3.0 s.r.l., Reggio Calabria 2019