Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône

Madame Suzanne Saïd

Citer ce document / Cite this document :

Saïd Suzanne. Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 131e année, N. 2, 1987. pp. 309-330;

doi : https://doi.org/10.3406/crai.1987.14494

https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494

Fichier pdf généré le 20/05/2018

COMMUNICATION

DEUX NOMS DE L'IMAGE EN GREC ANCIEN : IDOLE ET ICÔNE,

PAR Mme SUZANNE SAÏD

Je voudrais vous présenter aujourd'hui — et c'est pour moi un honneur dont je suis redevable à Mme de Romilly — une étude qui porte sur deux mots grecs, εἴδωλον et εἰκών. Cette analyse, qui nous renseigne indirectement sur certains aspects de notre propre langue, puisque les deux mots sont passés en français, m'a paru de nature à éclairer d'un jour nouveau la notion même d'image. Elle permet aussi de remettre en question une condamnation philosophique de l'image qui remonterait au platonisme et qui est, plus que jamais, d'actualité[1]. Elle peut enfin contribuer à une meilleure compréhension de l'évolution des arts plastiques en Grèce.

En guise d'introduction, j'examinerai rapidement le vocabulaire grec de l'image qui est, comme on l'a souvent remarqué, « étendu et disparate »[2].

Tous les mots qui le composent ne nous éclairent pas également sur la notion d'image. Certains, comme *bretas*[3] et *kolossos*[4] ont unc étymologie obscure. D'autres, de beaucoup les plus nombreux, réduisent l'image à ses supports matériels[5] ou à ses techniques de

1. Cf. J. L. Marion, *L'idole et la distance*, Paris, 1977 et « Deux fragments sur l'idole et l'icône », *Revue de métaphysique et de morale*, 4, 1979, p. 433-445 ; F. Dagognet, *Philosophie de l'image*, Paris, 1984.

2. Cf. E. Benveniste, « Le sens du mot *kolossos* et les noms grecs de la statue », *Revue de philologie*, 6, 1932 et J. P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », dans *Image et signification*, « Rencontres de l'École du Louvre », fév. 1983, p. 25-37.

3. Sur ce mot, voir E. Benveniste *(cit. supra)*, p. 128-129 et P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980, p. 195.

4. On discute encore du sens premier de ce mot. Alors que E. Benveniste (*cit. supra*, n. 2), suivi de J. P. Vernant (« Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* », dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965, t. II, p. 65-78) met l'accent sur le sens de « double », G. Roux (« Qu'est-ce qu'un *kolossos* ? », *Revue des Études anciennes*, 62, 1960, p. 5-40) voit dans le kolossos une statue ou une statuette dont le seul trait spécifique est d'avoir les jambes jointes. Plus prudent, J. Ducat (« Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque : *kouros et kolossos* », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 100, 1976, p. 239-251) admet que le mot présente, dès l'origine, plusieurs sens.

5. Par ex. *pinax* qui est attesté chez Homère au sens de « planche », mais désigne aussi, dès Simonide, le « tableau » (cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, p. 903).

Persée creative commons

fabrication[6]. D'autres enfin mettent l'accent sur la fonction de l'image : avant d'être une statue divine, l'*agalma* a d'abord été une parure[7].

Je m'arrêterai davantage sur une série de mots qui nous rapprochent de la notion de représentation. Les uns annulent complètement la distance qui sépare l'image du modèle : *Hermès*, en grec, désigne aussi bien le dieu que les têtes ou les bustes phalliques qui le figurent[8], la *korè* est tantôt une jeune fille, tantôt une statue[9]. D'autres établissent entre l'image et son modèle une simple différence d'échelle. Ainsi la statue humaine, *andrias*, n'est jamais qu'un homme *(aner)* en miniature[10] (le français « mannequin », dérivé d'un mot flamand qui signifie « petit homme », offre un parallèle parfait avec le grec).

C'est dans cet ensemble que s'inscrivent les deux noms, *eidolon* et *eikon* qui vont désormais retenir toute mon attention. Ces deux mots qui sont, de beaucoup, les plus répandus et les plus appelés à durer, permettent en effet de poser clairement le problème de la représentation, alors que des termes comme *phasma*, *phantasma* et *phantasia*[11], qui appartiennent tous à la famille de *phaino*, nous entraîneraient plutôt du côté de l'imagination et de l'imaginaire.

Pour distinguer l'*eidolon* de l'*eikon*, partons de l'étymologie. Si les deux mots sont formés sur une même racine *wei-*, seul *eidolon* relève par son origine de la sphère du visible, car il est formé sur un thème *weid-* qui exprime l'idée de voir (ce thème qui a donné le latin *video*, se retrouve, en grec, dans le verbe *idein* « voir » et dans le nom *eidos* qui s'applique d'abord à l'apparence visible). L'*eikon*, elle, au même titre que les verbes *eisko* ou *eikazo* « assimiler » ou l'adjectif *eikelos* « semblable », se rattache à un thème *weik-* qui indique un rapport d'adéquation ou de convenance[12].

6. Ainsi le « type », relief ou statue, est étymologiquement « l'empreinte en creux ou en saillie que laisse la frappe d'une matrice » (cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, p. 1145). On trouvera dans J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, 1974 (p. 272-292) la liste des passages où *tupos* est employé en relation avec les arts plastiques.

7. Cf. *Il.*, 4, 144 ; *Od.*, 3, 274, 438 ; 8, 509 ; 12, 347.

8. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, p. 373-374 et E. Benveniste, « Le sens du mot *kolossos...* », p. 129-130.

9. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, p. 567. Par contre *kouros* ne prend le sens de « statue » qu'en composition (cf. J. Ducat, « Fonctions de la statue... », p. 246, n. 42).

10. Cf. E. Benveniste, « Le sens du mot *kolossos...* », p. 132.

11. Voir M. Armisen, « La notion d'imagination chez les Anciens. 1. Les philosophes », *Annales de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Pallas*, 26, 1979, p. 11-51.

12. Sur cette famille de mots, voir, outre P. Chantraine, *Dictionnaire...*, p. 354-355, H. Willms, *Eikon*, Münster, 1935, p. 1-34, et A. Rivier, *Un emploi archaïque de l'analogie chez Héraclite et Thucydide*, Lausanne, 1952, p. 20-21 et 41-63 et « Sur les fragments 34 et 35 de Xénophane » (*Revue de philologie*, 30,

Ces données étymologiques éclairent la différence de valeurs entre les mots et permettent d'opposer l'*eidolon*, copie de l'apparence sensible, à l'*eikon*, transposition de l'essence. En empruntant des expressions commodes au vocabulaire de la linguistique, je dirais volontiers qu'il existe entre l'*eidolon* et son modèle une identité de surface et de signifiant, tandis que la relation entre l'*eikon* et ce qu'elle représente se situe au niveau de la structure profonde et du signifié. Il y a bien entendu des emplois limites où les différences se perdent plus ou moins. Mais, dans l'ensemble, la distinction est nette. Et elle rend compte des fortunes diverses de ces deux mots et de leurs emplois les plus tardifs. Car l'*eidolon* visible a fini par se réduire à une pure apparence et à s'appliquer à des dieux qui n'existent que par leur image, tandis qu'*eikon* finissait par être réservée aux représentations de Dieu. On comprend aussi pourquoi la querelle des images qui a déchiré pendant quelque cent vingt ans l'empire byzantin a opposé des *iconoclastes* et des *idolâtres*, pourquoi les défenseurs des images ont reproché à leurs adversaires de détruire les *icônes* (terme positif), tandis qu'eux-mêmes se voyaient accusés de rendre un culte aux *idoles* (terme négatif)[13]. On comprend enfin le véritable sens de l'opposition des deux termes. Si l'icône et l'idole sont différentes, ce n'est pas tant parce qu'elles représentent, en fait, des objets différents (vrai dieu pour la première, faux dieux pour la seconde)[14], mais parce qu'elles constituent des modes de représentation différents, donc adaptés à des réalités différentes.

Après avoir ainsi indiqué le point de départ et le point d'aboutissement de mon étude, il convient maintenant de suivre, de manière plus détaillée, le parcours qui conduit d'Homère à Byzance, de l'*eidolon* aux idoles et des *eikones* à l'icône du Christ.

1. *De l'*eidolon *aux idoles.*

Dans les poèmes homériques, les *eidola* représentent une catégorie tout à la fois complexe et fortement unifiée, comme l'a montré

1956, p. 37-61), p. 46-48. Ce dernier met bien l'accent sur le caractère intellectuel de l'opération décrite par les verbes *eisko* (Hom.) et *eikazo* (ion. att.) qui « dégagent une ressemblance..., dévoilent sous les espèces d'un rapport sensible la nature spécifique de l'objet ».

13. Cf. M. J. Baudinet, « Économie et idolâtrie durant la crise de l'iconoclasme byzantin », dans *Image et signification* (*cit. supra*, n. 2), p. 181-192 : « Qui sont les idolâtres ? l'idolâtre, c'est toujours l'autre. »

14. Cette thèse, qui sera la thèse orthodoxe au moment de la crise iconoclaste (cf. M. J. Baudinet, *loc. cit. supra*) apparaît avec une particulière netteté chez Étienne de Bostra (cité par Jean Damascène, *De Imaginibus*, III, *PG.* 94, col. 1376 b-c).

J. P. Vernant[15]. Elle englobe en effet des réalités aussi différentes pour nous que le rêve[16], le simulacre[17] ou l'âme des morts[18]. Mais celles-ci se renvoient explicitement les unes aux autres : quand elle s'envole, l'âme est, par deux fois, comparée à un rêve[19].

Quelle qu'en soit la nature, l'*eidolon* homérique a toujours l'apparence d'un être humain plus ou moins précisément désigné[20] et présente avec son modèle une ressemblance quasi parfaite[21]. Celle-ci est toujours de l'ordre du sensible. Elle englobe parfois la voix[22], souvent l' « allure visible » *(eidos)*, la « prestance » *(phuè)*, la « taille » *(megethos)*, la « stature » *(demas)* ou, plus précisément, les yeux, les vêtements et les armes[23].

Mais l'*eidolon* et son modèle n'en restent pas moins parfaitement distincts. La divinité perce parfois sous l'apparence humaine qu'elle a revêtue : au chant XIII de l'*Iliade*, Poséidon s'est rendu semblable à Calchas par « la stature et la voix éclatante » (v. 45). Mais il se distingue de lui par « les traces de ses pieds et de ses jambes » (v. 71), ce qui permet à Ajax de le reconnaître et de dire : « Ce n'est pas Calchas » (v. 70). Plus souvent encore, on rappelle que le double n'a de son modèle que l'extérieur. Ainsi, au chant X de l'*Odyssée*, les compagnons d'Ulysse, une fois touchés par la baguette magique de Circé, ont toute l'apparence des porcs : « ils en avaient la tête, la voix, les poils et la stature, mais ils avaient conservé leur esprit *(phrenes)* de jadis » (v. 239-240). Si la présence des *phrenes* permet de distinguer entre le véritable animal et son simulacre, c'est au contraire l'absence de *phrenes* qui fait toute la différence entre le vivant et son *eidolon*, comme le souligne douloureusement Achille après l'apparition de l'ombre de Patrocle : « Je le vois bien, dit-il, il existe encore dans l'Hadès une *psukhè* et un *eidolon*, mais ils n'ont absolument pas de *phrenes* » (*Il.*, 23, 103-104).

De fait, les *eidola* homériques, comme leurs homologues platoni-

15. Dans une série de trois études : « Figuration de l'invisible... » (*cit. supra*, n. 4) ; « Naissances d'images », dans *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, p. 105-137 et « De la présentification... » (*cit. supra*, n. 2). Voir aussi H. Joly, « Pour une petite polysémie de l'idole grecque », *Actes du XVIII^e Congrès des sociétés de philosophie de langue française*, Strasbourg, 1980, p. 245-249.

16. Cf. *Od.*, 4, 824, 835.

17. Cf. *Il.*, 5, 449, 451 ; *Od.*, 11, 213.

18. Cf. *Il.*, 23, 72 (= *Od.*, 24, 14), 104 ; *Od.*, 11, 83, 476, 602.

19. Cf. *Od.*, 11, 217, 222.

20. Il s'agit parfois d'un individu parfaitement vague (*Il.*, 5, 604 ; 13, 357 ; 21, 285 ; *Od.*, 8, 195) ou d'un type (*Il.*, 24, 347-348 ; *Od.*, 7, 20-21 ; 10, 278-280 ; 13, 289 ; 17, 435), le plus souvent d'un individu bien précis.

21. Cf. *Il.*, 2, 58 : ἄγχιστα ἐῴκει ; 23, 66 : παντ'... εἰκυῖα et 107 : εἴκτο δὲ Θέσκελον αὐτῷ.

22. Cf. *Il.*, 2, 791 ; 13, 45 ; 20, 81 ; 22, 227 ; 23, 67 ; *Od.*, 2, 267.

23. Cf. *Il.*, 2, 57-58 ; 5, 450 ; 13, 45 ; 17, 323 ; 21, 285 ; 22, 227 ; 23, 66-67 ; *Od.*, 2, 267 ; 8, 194 ; 13, 222-225.

ciens, sont du côté du non-être, ou plutôt (car Homère n'est pas Platon) du côté des réalités sensibles qui s'en rapprochent le plus. Ils sont en effet comparés à une fumée[24] ou aux souffles des vents[25] où ils se dissipent parfois[26], car, comme eux, ils sont impalpables et échappent aux mains qui veulent les saisir[27]. Paradoxalement, alors pourtant que l'*eidolon* n'existe que par sa visibilité, il peut être qualifié d' « obscur » *(amauros)*[28] et assimilé à une « ombre » *(skia)*[29], parce que la nuit et le noir sont autant de figures concrètes du négatif.

L'*eidolon*, qui se donne pour ce qu'il n'est pas, est donc un leurre. Les âmes des morts ne donnent aux vivants qu'une illusion de présence. Les simulacres et les rêves ne sont, le plus souvent, que des pièges : s'ils revêtent d'ordinaire l'apparence d'un proche[30] ou d'un ami[31], c'est pour mieux gagner la confiance de celui à qui ils s'adressent, parfois pour son bien, mais, le plus souvent, pour sa perte. Ainsi, au chant II de l'*Iliade*, Rêve prend la forme du sage conseiller Nestor[32] pour mieux pousser Agamemnon à suivre un avis qui se révèlera funeste.

Rêve, fantôme ou simulacre, l'*eidolon* archaïque n'est jamais le produit d'une industrie humaine. Si on les considère à la lumière des catégories platoniciennes du *Sophiste*, les fantômes des morts, au même titre que les reflets dans l'eau ou les figures dans les miroirs[33], sont des images « naturelles » *(autophuès)*[34], puisque créées par ce processus naturel qu'est la mort. Le rêve et le simulacre, eux, sont artificiels. Mais l'art qui leur donne naissance est toujours divin. Car chez Homère, les dieux sont les seuls « fabricants d'images » *(eidolopoios)*[35]. Ils ressemblent aux peintres et aux sculpteurs quand, tels Apollon dans l'*Iliade*[36], ils « façonnent » *(teukhein)* à la ressemblance d'Énée un *eidolon* destiné à égarer Diomède. Plus souvent encore, ils se transforment eux-mêmes et se comportent en mimes ou en acteurs capables de prendre toutes les formes et de se rendre

24. Cf. *Il.*, 23, 100.
25. Cf. *Od.*, 6, 20.
26. Cf. *Od.*, 4, 838-839.
27. Cf. *Il.*, 23, 99-100 ; *Od.*, 11, 205-208.
28. Cf. *Od.*, 4, 825, 835.
29. Cf. *Od.*, 11, 206.
30. Un fils : *Il.*, 2, 791-795 ; un frère : *Il.*, 2, 791-795 ; 22, 226-227 ; une sœur : *Od.*, 4, 96 ; un oncle : *Il.*, 16, 717-719 ; un cousin : *Il.*, 20, 81-82.
31. Cf. *Il.*, 3, 388 ; 4, 86 ; 17, 325, 583-584 ; *Od.*, 1, 104, 187 ; 2, 383 ; 6, 22.
32. Cf. v. 35-40.
33. Cf. 239d.
34. Cf. 266c.
35. Cf. 239d.
36. Cf. 5, 449. Voir aussi *Od.*, 4, 796 où Athéna « fabrique » *(poiein)* l'*eidolon* qui apparaîtra en rêve à Pénélope.

semblables à n'importe quel être humain[37], au grand désespoir de Platon[38].

Toujours parfaitement ressemblante, mais toujours inconsistante et trompeuse, telle nous apparaît donc l'idole archaïque. Ces traits fondamentaux se conserveront tout au long de l'histoire de l'*eidolon*. Une seule exception : les *eidola* (« simulacres ») de Démocrite puis d'Épicure[39]. Ces éléments qui émanent par « effluves » des atomes et se propagent à partir d'eux pour marquer l'air de leurs « empreintes » avant de venir se « refléter » par « incidence » dans l'œil restent des doubles miniaturisés des corps. Ce trait les rapproche des guerriers en miniature qui, sur les vases, représentent les *eidola* des morts[40] ; et il explique sans doute leur nom. Mais ils échappent au non-être qui était et restera le lot de l'*eidolon*. Partout ailleurs l'idole, même lorsqu'elle aura élargi son domaine, même lorsqu'elle sera devenue un pur produit de l'art humain, restera marquée par ses origines.

Les *eidola* divins atteignaient d'emblée une ressemblance parfaite avec leur modèle. Tout le progrès des arts plastiques en Grèce sera de retrouver, grâce à des artifices humains cette perfection initiale. C'est en tout cas l'évolution que retracent plusieurs textes anciens[41]. Mais, à partir du moment où la ressemblance de l'image est devenue le produit d'un art humain, on ne l'a plus admirée comme un miracle, mais on s'est mis à analyser le phénomène même de la ressemblance et à dénoncer les prestiges du trompe-l'œil.

Car l'image/*eidolon* a des limites liées à sa définition même. Elle ne peut représenter que ce qui se voit ou ce qui peut se traduire de manière visible. Au second siècle ap. J.-C., Philostrate soulignera cette limitation quand il opposera à l' « imitation » *(mimesis)* qui ne peut « réaliser que ce qu'elle a vu », l' « imagination » *(phantasia)* qui peut « réaliser même ce qu'elle n'a pas vu »[42]. Mais les Grecs du IVe siècle av. J.-C. en étaient déjà très conscients, comme en témoigne

37. Cf. *Od.*, 13, 312-313.

38. Cf. *République*, II, 380b-383c.

39. Cf. H. Joly, « Sur quelques significations « ontologiques » et « épistémologiques » de l'*Eidolon* démocritéen », *Ist International Congress on Democritus*, Xanthi, 1984, p. 247-265.

40. Cf. G. Siebert, « *Eidola* : le problème de la figurabilité dans l'art grec », dans *Méthodologie iconographique. Actes du Colloque de Strasbourg*, 27-28 avril 1979, Strasbourg, 1981, p. 63-73.

41. Cf. Pline l'Ancien, *Hist. Nat.*, 36, 64 (Zeuxis et Parrhasios) ; Aelien, *Var. Hist.*, 2, 3 (Apelle) cités par A. Reinach, *La peinture ancienne* (Introduction et notes par A. Rouveret), Paris, 1985, nos 236 et 412. Voir aussi, pour la sculpture, Pline l'Ancien, *Hist. Nat.*, 34, 57 et les textes rassemblés à propos de la vache de Myron par J. Overbeck, *Die Antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868 (repr. Hildesheim, 1959), nos 550-591.

42. Cf. *Vie d'Apollonios de Tyane*, 6, 19. Sur la *phantasia*, voir J. J. Pollitt, *The Ancient View...*, p. 293-297.

un passage célèbre des *Mémorables*[43] où Socrate parle successivement de peinture et de sculpture avec le peintre Parrhasios et le sculpteur Clitophon. Il va en effet de soi pour Socrate et ses interlocuteurs que la peinture est une « reproduction du visible » et que le peintre peut, grâce à des couleurs, « représenter des corps ». Par contre, il ne saurait représenter « ce qui n'a ni dimension ni couleur... et qui n'est pas visible ». Mais Socrate a du mal à faire admettre que la peinture puisse « représenter le caractère de l'âme ». S'il y parvient finalement, c'est uniquement parce qu'il réussit à démontrer que cette réalité spirituelle admet une traduction plastique et « se donne à voir *(diaphainein)* par les expressions du visage et les attitudes du corps humain quand il est immobile ou en mouvement ». On pourrait également citer les passages du *Phèdre*[44] ou du *Politique*[45] où Platon affirme que pour les réalités les plus hautes et les plus belles comme l'« intelligence » *(phronesis)*, il ne peut exister d' « image nette » (ἐναργὲς εἴδωλον), parce qu'elles ne sont pas de nature corporelle.

Autre limitation de l'image/*eidolon*, elle ne retient de son modèle que son *phantasma*, c'est-à-dire ce qu'il donne à voir. Comme le souligne Platon au livre X de la *République*[46] et dans le *Sophiste*[47], le peintre ne représente pas les œuvres des artisans telles qu'elles sont, mais telles qu'elles apparaissent. Aussi ne s'attache-t-il pas aux proportions réelles, mais aux proportions optiques. Car il sait, quand il s'agit d'une œuvre placée à une grande hauteur, que, s'il respectait les véritables proportions, « les parties supérieures apparaîtraient plus petites et les parties inférieures plus grandes qu'il ne faut, puisque nous voyons les unes de près et les autres de loin »[48]. Ce qui vaut pour le peintre vaut aussi pour le sculpteur, si l'on en croit une anecdote rapportée par Tzetsès[49]. Phidias triompha en effet de son rival Alcamène parce qu'il avait pris soin de déformer les traits d'une statue d'Athéna « en proportion de la hauteur de la colonne » où elle devait être placée. La ressemblance de l'*eidolon* à son modèle est donc toute *relative*. Elle dépend en effet du spectateur et de la place qu'il occupe par rapport à l'œuvre d'art. S'il est placé « trop près », comme le souligne Platon à plusieurs reprises[50], l'illusion disparaît.

43. Cf. III, 10, 1, 3 et 5.
44. Cf. 250d.
45. Cf. 286a.
46. Cf. 596a-598d.
47. Cf. 235d-236c.
48. Cf. *Sophiste*, 235e.
49. Cf. *Chil.* 8, 353 (cité par J. Overbeck, *op. cit. supra*, n. 41), n° 772.
50. Cf. *Théétète*, 208e ; *Parménide*, 165c-d ; *Sophiste*, 234b ; *République*, X, 598c.

L'*eidolon* laisse donc échapper l'essence de ce qu'il copie pourtant si parfaitement. Homère opposait déjà le *fantôme (eidolon)* d'Héraclès, qu'Ulysse rencontrait aux Enfers à la personne même du héros *(autos)*[51], qui, elle, se trouvait dans l'Olympe, en compagnie des Immortels. Platon reprend exactement cette antithèse homérique, à ceci près qu'il en inverse les termes. Car chez Homère, l'*eidolon* qui n'était qu'un autre nom de la *psukhè* s'opposait à une réalité qui était d'abord celle du corps vivant. Avec Platon, qui fait passer la *psukhè*, et la *psukhè* seule, du côté de l'être, les deux mots cessent d'être synonymes. Ils semblent même s'exclure puisqu'on va jusqu'à parler d'un εἴδωλον ἄψυχον[52]. Ce qui mérite désormais le nom d'*eidola*, ce sont les corps ou, plus exactement, les cadavres[53] ainsi que les âmes qui sont encore mêlées de corporéité et ne sont que « des spectres ombreux d'âmes » (ψυχῶν σκιοειδῆ φαντάσματα)[54]. Plus largement, l'image/*eidolon*, produit de l'art humain ou simple reflet, est régulièrement opposée, dans le *Sophiste* et ailleurs[55], à l'objet « lui-même » *(autos)*. Pour en traduire concrètement le néant, Platon ne s'interdit pas le recours aux analogies homériques. Ainsi il rappelle que la maison que réalise le peintre est « comme un rêve »[56]. Mais il définit aussi l'*eidolon* de manière plus abstraite comme un « objet semblable à l'objet véritable, mais autre »[57]. Cette altérité radicale tient au fait que l'image, comme le précise un passage célèbre du livre X de la *République*[58], est éloignée de deux degrés de la réalité. Elle reste donc du côté du « leurre » et de la « tromperie »[59] (Platon parle même de « sorcellerie »)[60] ce qui entraîne sa condamnation et l'expulsion de ses créateurs hors de l'État platonicien[61].

On a souvent souligné ce qu'avait sur ce point de réactionnaire la pensée de Platon[62]. Condamner un art illusionniste, c'est en effet aller à contre-sens de l'évolution du goût, prendre le parti d'Alcamène contre Phidias, se ranger, contre Lysippe, aux côtés de ses devanciers qui, à en croire Pline[63], représentaient les hommes « tels qu'ils

51. Cf. *Od.*, 11, 601-602.
52. Cf. *Lois*, 8, 830b.
53. Cf. *Lois*, 12, 959b.
54. Cf. *Phédon*, 81d.
55. Cf. *Sophiste*, 265b, 266b, 266c. Voir aussi par ex. *Politique*, 306d.
56. Cf. *Sophiste*, 266c.
57. Cf. *Sophiste*, 240a.
58. Cf. 597e.
59. Cf. *République*, X, 598c ; *Critias*, 107d.
60. Cf. *République*, X, 602d.
61. Cf. *République*, III, 398a.
62. Voir en particulier P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1952, p. 3-12. On trouvera un compte rendu critique des opinions des érudits sur ce point dans E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, 1978, p. 48-58.
63. Cf. *Hist. Nat.*, 34, 65 cité par J. Overbeck (*op. cit. supra*, n. 41), n° 1508.

étaient » *(quales essent homines)*. Mais on n'a peut-être pas assez rappelé que les développements que condamne le philosophe, développements qui dataient sans doute, pour l'essentiel, du v^e^ siècle, comme l'a récemment montré E. Keuls[64], s'inscrivent dans la logique de la définition première de l'*eidolon* et du regard qui la commande. La véritable innovation serait plutôt du côté de Platon qui n'hésite pas à rompre avec toute une tradition lancée à la conquête du trompe-l'œil et à sacrifier l'attrait de cette pure apparence à la vérité de l'idée.

Platon innove plus encore quand il prive l'*eidolon* de cette visibilité qui faisait tout son être. Car le philosophe, qui arrache définitivement *eidos* et *idea* au domaine du sensible qui était à l'origine le leur pour les réserver aux formes éternelles[65] que, seuls, peuvent « voir » « l'œil de l'âme »[66] et « la vision de l'esprit »[67], transforme également la notion d'*eidolon*[68]. C'est sans doute dans l'allégorie de la caverne, au livre VII de la *République* que l'on saisit le mieux la manière dont s'opère ici la « transposition platonicienne », pour reprendre une expression de A. Dies. Platon en effet emploie, dans un premier temps, *eidolon* (516a) pour désigner ces réalités visibles et inconsistantes que sont les reflets dans l'eau. Mais dans la suite du passage, les *eidola*, qui sont opposés à la vérité (527c), à l'essence (532b) et au bien (534c) et appréhendés par l'opinion (534c) perdent tout caractère sensible et fonctionnent comme des métaphores du non-être, au même titre que le rêve auquel ils sont étroitement associés en 534c. La catégorie des *eidola* s'élargit ainsi au point d'englober toutes les réalités qui se donnent pour ce qu'elles ne sont pas : les fausses vertus[69], les fausses sciences[70], les fausses *technai* comme la rhétorique qui n'est qu'un « fantôme *(eidolon)* de la politique »[71] ou les faux plaisirs comme ceux du tyran[72]. Par opposition à ce qui est premier et mérite seul le nom d'être au sens plein du terme, les *eidola* comprennent aussi toutes les réalités dérivées et secondes. Ainsi dans la *République*[73], la justice dans la cité, qui ne concerne que l'activité extérieure, n'est qu'un « fantôme *(eidolon)*

64. Cf. *Plato and Greek Painting*, p. 59-87.
65. Cf. P. Friedländer, *Plato. An Introduction*, New York, 1958, p. 5-31.
66. Cf. *République*, VII, 533d ; *Sophiste*, 254a.
67. Cf. *Banquet*, 219a ; *République*, VII, 519b. Sur cette transposition du vocabulaire de la vision, voir C. J. Classen, *Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens*, « Zetemata », 22, 1959, p. 43-71.
68. Sur le couple *eidos/eidolon* chez Platon, voir E. Cassirer, *Eidos und Eidolon* (*Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923, p. 1-27), p. 4-5.
69. Cf. *Banquet*, 212a ; *République*, X, 599d, 600e.
70. Cf. *Théétète*, 150b, c, e ; 151c.
71. Cf. *Gorgias*, 463d, e.
72. Cf. *République*, VIII, 568b, 587c,d.
73. Cf. IV, 443c.

de la vraie justice qui règle l'activité intérieure de l'âme ». *Eidolon* apparaît enfin toutes les fois que Platon veut souligner la dégradation qui accompagne le passage de l'intelligible au sensible ou d'un degré du sensible à un autre. Ainsi dans le *Théétète*[74], le langage, qui manifeste la pensée grâce à la réalité sensible de la voix est « comme un fantôme *(eidolon)* de l'idée ». Mais dans le *Phèdre*[75] c'est le discours écrit qui hérite du nom infâmant d'*eidolon* par opposition à un discours oral dont on souligne, par comparaison, le caractère vivant et animé. Le déplacement est significatif. Il montre que l'*eidolon* est devenu une notion relative : tout dépend du point de vue que l'on adopte et du terme que l'on considère comme premier.

La philosophie de Plotin tire toutes les conséquences de la redéfinition platonicienne de l'*eidolon*. Dans ce système hiérarchisé à l'extrême, toutes les réalités, à l'exception de l'Un intelligible procèdent les unes des autres et peuvent être considérées comme autant d'*eidola* (reflets) si on se place du point de vue du modèle et si on les envisage à partir de lui. C'est d'abord vrai du *Nous* (Intelligence). Ce fils de l'Un, différent et semblable, en est en effet le « reflet » *(eidolon)*[76]. A son tour la *psukhè* (l'âme) qui est engendrée par le *Nous* et ne peut être qu'inférieure à son géniteur, est un « reflet « *(eidolon)* du *Nous*[77]. L'âme enfin produit, en l'informant, un corps qui n'est jamais que son propre reflet[78] ou, comme le dit ailleurs Plotin, « le reflet de l'homme véritable »[79] (c'est-à-dire de l'âme puisque, pour Plotin comme pour son maître Platon, « l'homme n'est rien d'autre que son âme »). Si toutes ces hypostases méritent, quand on les confronte avec leur archétype, le nom de « reflet » *(eidolon)*, c'est qu'elles sont toujours, pour reprendre les termes mêmes de Plotin, du côté du « non-vrai »[80], du « non-être »[81] et du « non-un »[82] ou, plus concrètement, du côté du « flou » *(amudros)*[83], de « l'obscur » *(skoteinos)*[84] et du « débile » *(asthenes)*[85]. Tous ces adjectifs pourraient s'appliquer aux *eidola* archaïques. Mais pour mesurer tout le chemin parcouru d'Homère à Plotin, il suffit de lire la description que ce philosophe a faite en III, 6 de la matière *(hulè)*. Car cette réalité qui se situe au dernier degré de la hiérarchie est,

74. 206d, 208c.
75. 276a.
76. Cf. *Ennéades*, V, 4, 2, 26.
77. Cf. *Ennéades*, V, 1, 6, 46 et 7, 36 ; 3, 8, 9.
78. Cf. *Ennéades*, V, 2, 1, 18, 20 ; VI, 4, 16, 40, 41, 42, 44.
79. Cf. *Ennéades*, VI, 7, 5, 14.
80. Cf. *Ennéades*, III, 6, 13, etc.
81. Cf. *Ennéades*, III, 9, 3, 10-11, etc.
82. Cf. *Ennéades*, I, 1, 8, 15-18, etc.
83. Cf. *Ennéades*, III, 8, 4, 27-29 ; VI, 7, 5, 14-21, 30.
84. Cf. *Ennéades*, III, 9, 3, 10-13.
85. Cf. *Ennéades*, II, 5, 5, 22 ; III, 6, 7, 30, 40.

en un sens, l'*eidolon* par excellence, c'est-à-dire l'être le moins existant qui soit, mais aussi — et c'est là toute la différence — l'être le moins visible qui soit, comme le texte le souligne avec insistance : « elle est en elle-même invisible, elle échappe à qui veut la voir, elle advient quand on ne la voit pas. Elle n'est pas vue par qui fixe les yeux sur elle » (7). Elle n'a en effet ni corps ni forme (ἀσώματον καὶ ἄμορφον) et ne peut en recevoir. Elle ne participe même pas du « volume » *(onkos)*. Elle n'en est que le « reflet » *(eidolon)* et « l'apparence » *(phantasma)* (7).

La polémique philosophique permet de comprendre pourquoi les *eidola* ont pu devenir des idoles. Platon avait déjà choisi d'utiliser ce mot pour dévaloriser les productions des arts plastiques et il en avait fortement accentué le caractère négatif. Il ne restait plus aux juifs d'abord, puis aux chrétiens, qu'à dépouiller de leurs derniers prestiges ces *eidola* qu'étaient à leurs yeux les statues païennes et à les confondre avec le non-être et le faux dieu auquel elles renvoient. Coupée ainsi de toute référence à un modèle véritable, l'idole perd sa qualité d'image et se réduit à ce qu'elle est : un assemblage de matériaux plus ou moins précieux offerts aux convoitises des tyrans et des voleurs, un simple produit fabriqué par des artistes prestigieux ou des artisans plus ou moins recommandables, bref, dans tous les cas, une matière privée de vie *(apsukhon)* et de sensibilité *(anaistheton)* qu'on peut outrager impunément[86]. On aura reconnu là nombre d'arguments employés par les païens eux-mêmes quand ils critiquaient les représentations anthropomorphes de la divinité[87]. Comme le savent bien les byzantinistes, ils seront repris par les iconoclastes au moment de la querelle des images. Mais j'aurais scrupule à m'aventurer plus longtemps dans un domaine qui n'est à aucun degré le mien. Je préfère renvoyer sur ces points à l'étude déjà ancienne de C. Clerc[88] et à l'ouvrage plus récent de V. Fazzo[89] (il serait trop long d'énumérer les travaux consacrés à l'iconoclasme) et aborder la deuxième partie de mon étude en revenant à Homère et en me tournant vers le champ sémantique d'*eikon*.

2. *Des* eikones *homériques à l'icône du Christ.*

Les textes homériques ne permettent pas seulement de comprendre

86. Cf. N. Baynes, « Idolatry and the Early Church », dans *Byzantine Studies and other Essays*, London, 1955, p. 116-143 et L. W. Barnard, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden, 1974, p. 80-103.

87. Voir par exemple Lucien, *Jup. Trag.*, 7-8, 25 ; *Jup. Conf.*, 8 ; *Gallus*, 24 ; *De Sacrif.*, 11 ; *Philops.*, 20.

88. *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Paris, 1915.

89. *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo*, Napoli, 1977.

d'où sont venus la condamnation platonicienne de l'*eidolon* et le rejet chrétien des idoles. Ils éclairent aussi les origines lointaines de l'icône. Dans un article remarquable[90], A. Grabar avait fait remonter au IIIe siècle et à Plotin « les origines de l'esthétique médiévale » et d'un art qui ne demande plus à l'image d'être « une imitation de la Nature matérielle... mais un point de départ pour une expérience métaphysique, un moyen de créer ce contact ineffable avec le *Nous* qu'elle était censée refléter »[91]. Mais cette nouvelle perception de l'image n'a pas surgi du néant. Elle s'inscrit dans le droit fil des emplois des verbes et des adjectifs formés sur le thème *weik-* et attestés dès Homère (le nom *eikon* n'apparaît, lui, qu'au Ve siècle).

Pour confronter précisément l'image/*eikon* et l'image/*eidolon*, je partirai des passages où les dieux sont comparés ou assimilés à des oiseaux par des mots de la famille d'*eikon*[92] mais aussi, une fois, par le participe *eidomenos*[93] qui s'apparente à *eidolon*. Ces passages ont été abondamment discutés par les historiens des religions qui se sont demandé où passait la frontière entre l'image et la métamorphose[94]. Mais ils méritent aussi de retenir l'attention de ceux qui s'intéressent à la notion d'image.

On ne peut en effet mettre sur le même plan tous les passages qui rapprochent un dieu d'un oiseau et poser *a priori* qu'il s'agit partout de métamorphose. Dans les trois cas où l'on trouve un adverbe de comparaison[95], il va de soi qu'il s'agit simplement d'une image.

Il est tout aussi clair, quoi qu'on en ait dit[96], qu'il y a bien métamorphose au chant III de l'*Odyssée*, lorsque Athéna quitte Pylos « semblable à une orfraie » (v. 371). C'est ce que montre assez l'étonnement qui saisit Nestor « au spectacle qu'il a vu de ses yeux » (ὅπως ἴδεν ὀφθαλμοῖσι, v. 373)[97]. Or ce passage est précisément le seul où l'on emploie le participe *eidomenos* pour assimiler la divinité à un oiseau. Ce terme exprime donc bien une ressemblance d'ordre visuel. C'est d'ailleurs ce que confirme le seul passage où un participe de la

90. Paru dans les *Cahiers archéologiques*, 1, 1945, p. 16-34.

91. Voir p. 24.

92. Cf. *Il.*, 5, 778 ; 7, 59 ; 15, 237 ; 19, 350 ; *Od.*, 5, 51, 337, 353 : *eoikos* ; *Od.*, 5, 54 : *ikelos* ; *Od.*, 22, 240 : *eikelos*.

93. Cf. *Od.*, 3, 371.

94. On trouvera un historique de la discussion jusqu'en 1966 dans l'étude de F. Dirlmeier, « Die Vogelgestalt homerischer Götter », *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1, fasc. 2, 1967, p. 5-13. Pour la suite, voir H. Bannert, « Zur Vogelgestalt der Götter bei Homer » (*Wiener Studien*, 12, 1978, p. 29-42), p. 29, n. 2 et A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros et masques*, Paris, 1981, p. 185-190.

95. Cf. *Il.*, 18, 616 ; 21, 293 ; *Od.*, 1, 320.

96. Cf. F. Dirlmeier, « Die Vogelgestalt... », *passim*.

97. On pourrait aussi citer à l'appui de cette interprétation le vers 372 si l'on admet la leçon *idontes*, donnée par certains manuscrits, comme le fait H. Bannert, « Zur Vogelgestalt... », p. 30.

même famille *eisamenos* est utilisé dans un contexte identique. Quand on dit de Borée, au chant XXI de l'*Iliade*, qu'il a couvert des pouliches dont il s'était épris « en s'étant rendu semblable à un étalon aux crins d'azur » (v. 224), il est évident qu'il s'agit d'une métamorphose.

En va-t-il de même dans les passages où les dieux sont assimilés à des oiseaux par *eoikos*, *eikelos* ou *ikelos* ? On peut d'abord remarquer qu'*eoikos* et *ikelos* sont employés quatre fois dans les mêmes conditions à propos d'êtres humains[98]. Or, pour ne citer qu'un seul exemple, quand on assimile Patrocle qui se rue hors des lignes à un « milan rapide »[99], il ne peut s'agit que d'une image destinée à mettre en évidence la rapidité du guerrier. Dans ce cas, la ressemblance entre l'image et son modèle ne se situe pas au niveau de l'apparence, mais elle est liée à la présence d'une même qualité dans l'image et dans le modèle. Patrocle n'a pas l'aspect d'un milan, mais il possède, au moins au moment où il s'élance, une caractéristique que cet oiseau présente d'une manière permanente[100]. Il en va sans doute pour les dieux-oiseaux comme pour les hommes-oiseaux, au moins dans les cas où le contexte évoque un déplacement divin[101]. Si Athéna, au chant XIX de l'*Iliade*, est « semblable *(eikuia)* à un faucon aux ailes déployées, à la voix sonore » (v. 350), c'est qu'elle « s'élance du haut du ciel à travers l'éther » (v. 351) comme le fait d'ordinaire cet oiseau.

Reste le passage du chant VII de l'*Iliade* où Athéna et Apollon, qui sont assimilés par *eoikos* à des vautours[102], sont immobiles. Il serait tentant de parler ici de métamorphoses et on l'a souvent fait[103]. Mais je crois — et je ne suis pas la seule[104] — qu'il faut ici résister à la tentation, car, à la différence de la scène de Pylos, aucun commentaire ne vient souligner le caractère merveilleux du spectacle ainsi offert. L'assimilation d'un dieu à un oiseau par *eoikos* n'indique donc jamais une métamorphose. Il n'est qu'un moyen de rendre sensible une attitude ou l'allure d'un déplacement. En un mot, il le symbolise.

98. Cf. *Il.*, 16, 582 ; 21, 254 ; *Od.*, 12, 418 ; 14, 308.

99. Cf. *Il.*, 16, 582.

100. Cf. G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, 1966, p. 185.

101. Cf. *Il.*, 15, 237-238 ; 19, 350-351 ; *Od.*, 1, 319-320 ; 5, 51-54, 352-353. Le cas d'*Od.*, 22, 240 où Athéna est comparée à une hirondelle est plus douteux. Certes, le verbe principal *(hezomai)* « elle était installée » ne suggère aucun mouvement, mais le participe apposé au sujet « s'étant élancée » suppose un déplacement. Or il précède immédiatement l'expression « semblable à une hirondelle ». Tout dépend donc de la ponctuation adoptée par l'éditeur.

102. V. 59.

103. Voir par exemple, A. Schnapp-Gourbeillon, *Héros...*, p. 185-186.

104. Voir sur ce point le commentaire de F. Dirlmeier, « Die Vogelgestalt... », p. 30-32.

On voit ainsi se dessiner une opposition entre deux définitions de l'image : l'*eidolon*, qui est un simulacre, et l'*eikon*, qui est un symbole. Cette opposition se retrouve quand on confronte les passages où des dieux sont assimilés à des hommes et ceux où des hommes sont comparés à des dieux. Dans le premier cas en effet cette assimilation est toujours exprimée par des mots de la famille d'*eidolon*. Dire qu'un dieu est à l'image d'un homme, c'est dire qu'il en est le double. Dans le second cas, la ressemblance qui est toujours exprimée par *eoikos*[105] (ou ses équivalents *homoios* ou *enalinkios*) se situe à un autre niveau. Si un être humain est à l'image du dieu[106], ce n'est pas parce qu'il reproduit l'apparence physique de telle ou telle divinité particulière, mais parce qu'il possède, à un degré exceptionnel, sur un plan soit physique soit moral, une qualité que les dieux possèdent à un degré suprême. Cette « image », comme l'avait fort bien vu Lucien dans le traité qu'il a consacré aux *Eikones*, est un moyen de grandir celui à qui elle s'applique en le rapprochant d'un « terme de référence plus sublime » (ὑψηλοτέρῳ ... τῷ παραδείγματι, 19). Il arrive même que, pour rendre l'image encore plus frappante, le poète procède à une sorte de montage. Pour dire la beauté extraordinaire d'Agamemnon, il assimile le roi à Zeus pour la tête, à Arès pour la ceinture et à Poséidon pour la poitrine[107]. Mais le caractère composite de l'image ne doit pas masquer ici l'essentiel, à savoir sa valeur de symbole, sa valeur générique. Ici encore « l'*eikon* rapporte chaque objet à son type... à l'image exemplaire de sa nature propre », comme le dit A. Rivier[108].

Précisément parce qu'elle se définit en termes de rapport et de proportion et qu'elle joue ainsi sur deux plans, l'*eikon* peut représenter le visible aussi bien que l'invisible, la blancheur[109] aussi bien que le courage[110], à la différence de l'*eidolon*, toujours unidimensionnelle et toujours condamnée à rester sur le même plan que l'apparence sensible dont elle est le fac-similé. Et elle peut le faire de bien des manières. Les *eikones* sont en effet tout aussi nombreuses que les *eidola*. Mais leur multiplicité a une justification objective. Plusieurs réalités peuvent en effet posséder à un degré

105. Cf. *Il.*, 3, 158 ; 4, 394 ; 8, 305 ; 11, 638 ; 19, 282, 286 ; 24, 253-254, 630, 699 ; *Od.*, 4, 122 ; 6, 243 ; 7, 291 ; 16, 200 ; 17, 37 ; 19, 54.

106. On mentionne parfois une divinité précise (*Il.*, 19, 282 ; 24, 699 ; *Od.*, 4, 122 ; 17, 37 ; 19, 54), mais le plus souvent on renvoie, de manière vague, à la catégorie du divin en général (*Il.*, 3, 158 ; 4, 394 ; 8, 305 ; 11, 638 ; 17, 51 ; 19, 250, 286 ; 24, 253-254, 630 ; *Od.*, 1, 271 ; 2, 5 (= 4, 310) ; 3, 468 ; 6, 16, 243 ; 7, 5, 291 ; 8, 14, 174 ; 9, 4 ; 13, 89 ; 16, 200 ; 19, 267, 23, 163 ; 24, 371).

107. Cf. *Il.*, 2, 478-479.

108. Cf. « Sur les fragments... », p. 48, n. 1.

109. Cf. *Il.*, 10, 437 ; 14, 185 ; *Od.*, 18, 196.

110. Pour s'en tenir à un exemple, on rappellera que les guerriers courageux sont assimilés à des sangliers (*Il.*, 4, 253 ; 17, 281).

exemplaire une certaine qualité, ce qui les rend également aptes à la représenter. Ainsi la rapidité du mouvement des dieux peut être rendue non seulement par une assimilation à plusieurs espèces d'oiseaux[111], mais aussi par l'image du souffle des vents[112], du plomb qui s'enfonce dans l'eau[113] ou de l'étoile filante[114]. Toutes ces images sont synonymes et renvoient à un même signifié.

Toutes ces oppositions entre *eikon* et *eidolon* ne sont que la conséquence d'un antagonisme plus profond. L'image/*eidolon* s'adresse au regard et à lui seul. « C'est lui qu'elle retient, qu'elle fascine et qu'elle comble »[115], au point de lui faire oublier un modèle auquel elle se substitue totalement. Au contraire l'image/*eikon* repose toujours sur une comparaison. Dès Aristophane[116], *eikon* est attestée au sens technique d' « image rhétorique ». A partir d'Aristote qui fait de l'*eikon* une forme particulière de *metaphora*[117], le mot figurera régulièrement, aux côtés de *parabolè* et de *paradeigma*, dans la liste des figures que dresseront les rhéteurs[118]. Comme l'écrira un rhéteur du IIIe siècle ap. J.-C., Minoucianus, « l'*eikon* rend plus clair *(enargesteron)* le propos »[119]. De fait, elle s'adresse essentiellement à l'intelligence. Elle a en effet besoin d'elle pour être perçue comme telle. S'il suffit d'avoir des yeux pour se laisser séduire par un *eidolon* qui reproduit l'apparence de son modèle, il faut être capable de raisonner pour isoler le caractère générique présent dans l'*eikon* et dans son modèle et reconnaître l'image comme telle. *Eikon* garde des traces de cette valeur première jusque dans ses emplois les plus techniques. Dans les inscriptions, par opposition à *agalma* qui désigne la statue divine, ce mot s'applique régulièrement aux images des empereurs[120], peut-être parce que ces effigies cherchaient d'abord à faire apparaître, au-delà de l'individu et de ses traits singuliers, le « véritable » empereur, avec les caractéristiques essentielles de sa fonction[121].

111. Cf. *Il.*, 15, 237 : milan ; 19, 350 : faucon ; *Od.*, 5, 51 : mouette ; 5, 353 pétrel.
112. Cf. *Od.*, 6, 22.
113. Cf. *Il.*, 24, 80-82.
114. Cf. *Il.*, 4, 74-78.
115. Cf. J. L. Marion, « Fragments... », p. 435.
116. Cf. *Nuées*, v. 559.
117. Cf. *Rhétorique*, III, 4, 1406b20-1407a19 ; 10, 1410b15-21. Sur l'*eikon* selon Aristote, voir M. Mac Call, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge Mass., 1969, p. 24-56 ; J. Bompaire, « Questions de rhétorique, I : Image, métaphore, imagination dans la théorie littéraire grecque », *BAGB*, 1977, p. 355-359 et I. Tamba-Mecz, P. Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *REG*, 92, 1979, p. 77-98.
118. Sur *eikon* chez les rhéteurs grecs, voir M. Mac Call *(op. cit. supra)*, p. 130-160 et 237-256 et J. Bompaire *(op. cit. supra)*.
119. Cf. Spengel, *Rhetores Graeci*, I, p. 419.
120. Cf. L. Robert, « Recherches épigraphiques », *REA*, 62, 1960, p. 316-324.
121. Voir A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, en particulier le chapitre III : « Le portrait ».

Dans les papyri, *eikon* désigne précisément le « signalement », c'est-à-dire le ou les éléments physiques, en particulier les cicatrices, qui permettent d'identifier à coup sûr un individu[122]. L'*eikon* ne se substitue donc pas à son original, mais elle renvoie à lui et permet de mieux l'appréhender grâce à certains traits caractéristiques dans le signalement ou le portrait, grâce au rapport qui l'unit à un autre terme mieux connu dans la comparaison.

Ce caractère intellectuel de l'*eikon* explique son statut privilégié dans le platonisme à toute une série de niveaux.

Au degré le plus bas, les *eikones* sont des *eidola* un peu moins menteurs que les autres. Dans le *Sophiste*[123], Platon distingue en effet deux catégories à l'intérieur de ce qu'il appelle tantôt « l'art de fabriquer des *eidola* » *(eidolopoiikè)* tantôt « l'art de l'imitation » *(mimetikè)*. Par opposition à la *phantastikè* qui sacrifie les proportions réelles des objets aux proportions optiques, il valorise l'*eikastikè*, l'art de fabriquer des *eikones*, car cet art a le mérite de produire des copies de l'apparence qui conservent, au moins sur un point, la vérité du modèle : elles en respectent les proportions réelles.

Il existe aussi des *eikones* philosophiques dont Platon n'hésite pas à reconnaître la paternité[124]. Ce sont les images qui rendent sensibles l'essence d'un individu ou d'une réalité et constituent, au même titre que les mythes, des instruments de connaissance. Il existe ainsi des « icônes » de Socrate. C'est le mot même qu'emploie Alcibiade dans le *Banquet*[125] quand il assimile successivement le philosophe au physique grotesque et à la parole envoûtante aux boîtes en forme de Silènes qui contenaient des statues divines ou au satyre Marsyas qui charmait les hommes par sa flûte. On pourrait aussi rappeler les images (toujours appelées *eikones*)[126] qui permettent au philosophe de figurer l'invisible. Ainsi dans la *République*, pour se borner à un seul dialogue, Platon donne à voir le naturel des gardiens, le traitement que l'État inflige aux philosophes, la nature de l'homme en ce qui concerne son éducation ou son manque d'éducation, le destin de ceux qui se livrent à la dialectique dans la société actuelle et la nature complexe de l'âme humaine par une série d'*eikones* : le chien de race, le bateau ivre, la

122. Cf. G. Misener, « Iconistic Portraits », *Classical Philology*, 19, 1924, p. 97-123.
123. Cf. 235b-236c.
124. Cf. *Lois*, X, 898b.
125. 215a.
126. Cf. V. Goldschmidt, *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Paris, 1947, p. 110, n. 13 : « le terme *eikon* s'applique fréquemment dans les dialogues aux comparaisons socratiques ». On trouvera dans H. Willms, *Eikon*, p. 2-8, une étude rapide de ce type d'emplois.

caverne, etc.[127]. Comme leurs homologues homériques, ces images sont autant de moyens de faire comprendre. Mais elles sont plus complexes. Car Platon ne se contente pas de puiser dans la nature ou le panthéon divin. Il emprunte à des réalités diverses et hétérogènes et se livre à un savant travail de montage, travail qu'il rapproche lui-même des œuvres des peintres fantastiques, avec leurs chimères et leurs monstres moitié boucs, moitié cerfs[128]. A l'*eidolon*, piège de l'apparence auquel se prennent les ignorants s'oppose donc l'*eikon* qui, tel un paradigme, « mène du visible à l'invisible et reproduit, trait pour trait, la structure de la forme », pour reprendre la définition de V. Goldschmidt[129].

Les *eikones* ne sont pas seulement des moyens de faire accéder à la connaissance des êtres incarnés. Elles constituent le tissu même de la réalité sensible. Dans le *Timée*[130], le *kosmos* est en effet une « icône » fabriquée par un Démiurge qui a les yeux fixés sur la forme comme sur un modèle *(paradeigma)*[131]. Mais son imitation n'est pas une copie. Il ne reproduit pas l'apparence sensible de la forme qui, par définition, n'en a pas, mais il transpose dans le sensible le rapport qui la constitue dans l'intelligible.

A l'artisan divin, créateur de l'icône parfaite, qu'est le *kosmos*, répond, dans l'ordre humain, le véritable politique qui, tel un peintre « dessine la cité à partir d'un modèle divin, c'est-à-dire à partir de l'essence de la justice, de la beauté, de la tempérance et autres qualités semblables »[132] et constitue finalement, par un mélange approprié d'institutions, l'image de l'homme *(andreikelon)*[133], tout comme le peintre crée la couleur chair (qui se dit aussi en grec *andreikelon*) par un mélange approprié de pigments. Cette assimilation du politique au peintre, qui se retrouve d'ailleurs dans les *Lois*[134], apparaît là où on l'attendrait le moins, au centre même

127. Cf. II, 375d ; VI, 487e, 489a ; VII, 514a-517d, 538c ; IX, 588b-e.
128. Cf. *République*, VI, 488a ; IX, 588c.
129. Dans *Le paradigme...*, p. 112 (il parle ici du paradigme).
130. 37d, 92c. Le *kosmos* est aussi appelé *agalma* (37c).
131. 28a, 37c, 38b-c, 48e. Voir V. Goldschmidt, « Le paradigme dans la théorie platonicienne de l'action » (dans *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, p. 79-102), p. 98-99 sur l'imitation du paradigme par l'artisan divin dans le *Timée*.
132. Cf. *République*, VI, 501b.
133. Voir sur *andreikelon*, l'excellent commentaire de V. Goldschmidt : « Les citoyens de la République idéale sont les images les plus fidèles de l'homme en soi, de l'homme par excellence », dans « Le paradigme dans la théorie... », p. 84, n. 31 et, sur l'ensemble du passage, les pages 82-85.
134. VI, 769a-769c. Sur l'importance de cette métaphore dans les *Lois*, où elle définit le travail du législateur et de ses successeurs tout comme celui des magistrats et des juges qui sont chargés, en quelque sorte, du finissage du tableau, voir V. Goldschmidt, *op. cit. supra*, p. 85-88. Ce passage est également commenté par E. Panofsky (*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. de H. Joly à partir de la deuxième éd. (1959), Paris, 1983,

de la *République*[135], c'est-à-dire de l'œuvre qui, pour les besoins de la démonstration philosophique, présente sous un jour parfaitement négatif l'ensemble des activités mimétiques au livre III comme au livre X. Elle est incompréhensible si l'on ne distingue pas entre l'*eikon* et l'*eidolon*. Mais, cette distinction une fois admise, on comprend fort bien que Platon puisse, d'un même mouvement, condamner une peinture qui reproduit l'apparence et s'asservit à elle et prendre pour modèle un art qui réaliserait des transpositions sensibles de l'essence.

La différence entre les deux types d'images se comprend fort bien à partir du passage du livre X de la *République* (596e-598b) qui fonde, « au sens métaphysique, c'est-à-dire du point de vue de la connaissance »[136], la condamnation de la *mimesis* artistique éloignée de deux degrés de la réalité. Platon y distingue en effet la « forme » *(idea)*[137] du lit, qui est unique et produite par Dieu, la multiplicité des lits concrets que fabriquent les artisans et que nous utilisons et les lits faits par des peintres ou par quiconque est capable de tenir un miroir. Comme l'a dit D. Babut[138], ce dernier lit est conçu « comme une simple *copie* de l'objet à imiter (c'est-à-dire le lit du menuisier) et, qui plus est, comme la *copie* d'un objet qui n'est lui-même que la *copie* de l'objet véritable, puisque les objets du monde sensible ne sont que le reflet ou l'image des réalités intelligibles ». Mais on ne saurait trop souligner que les deux *copies* sont de nature différente. La copie du peintre, qui peut être assimilée à un reflet dans le miroir, est « une représentation de l'apparence et non dc la réalité » (598b) qui s'adresse aux sens et à eux seuls et se fait passer pour une réalité aux yeux des enfants et des ignorants qu'elle trompe. Bref, elle possède toutes les caractéristiques de l'*eidolon*, même si elle n'est jamais appelée ainsi[139]. La copie du menuisier mériterait, elle, le nom d'*eikon*, car l'artisan qui fabrique le lit « en ayant les yeux fixés sur la forme *(idea)* » (596b), « réalise dans la matière la norme de structure du lit »[140] en créant un objet qui obéit aux exigences imposées par l'usage qu'on veut en faire.

p. 17-18) ; et E. Keuls (*Plato and Greek Painting*, p. 115-117) qui insiste sur le caractère technique du vocabulaire employé ici par Platon.

135. Elle s'y trouve même deux fois, en VI, 484c et 500d-501c.

136. Cf. D. Babut, « Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique » (*REG*, 98, 1985, p. 72-92), p. 84.

137. Ou « ce qui est vraiment le lit » (597a), « le lit essentiel » (597b), « le lit qui existe réellement » (597b).

138. Cf. « Sur la notion d'imitation... », p. 82.

139. Quand le mot *eidolon* apparaît en 598b, il ne désigne pas l'image produite par le peintre, mais son modèle, c'est-à-dire l'apparence de l'objet qu'il représente.

140. Cf. V. Goldschmidt, « Le paradigme dans la théorie... », p. 95. On retrouve

La réflexion de Plotin s'inscrit dans le droit fil de la tradition platonicienne et de sa valorisation de l'icône aux dépens de l'idole. Car Plotin n'a que mépris pour les *eidola*. Il n'aurait pas voulu qu'on fît de lui un portrait qui n'aurait été qu'une reproduction de son apparence sensible et « comme le reflet d'un reflet ». Cette anecdote, rapportée par son biographe Porphyre[141], n'est peut-être pas vraie. Mais elle est, à coup sûr, vraisemblable. Car Plotin lui-même, dans la sixième *Ennéade*[142], a fortement marqué la distance qui sépare le Socrate visible et, à plus forte raison, le portrait de Socrate, du Socrate véritable. Les deux allusions de Plotin au mythe du Narcisse, brillamment analysées par P. Hadot[143], montrent même un Plotin très conscient de la fascination exercée par l'*eidolon* et de ses dangers. Car « l'image visible » détourne de l'être et entraîne « dans des profondeurs ténébreuses et hostiles à l'Intellect »[144] celui qui s'adonne à sa contemplation, sans savoir qu'elle n'est qu'un reflet dont il est lui-même la cause[145]. Au contraire, l'*eikon* met l'homme sur la voie de la connaissance en l'orientant vers le « modèle » *(paradeigma)* et l'archétype[146]. Au risque de simplifier, je dirais volontiers que, dans la philosophie de Plotin, l'*eikon* et l'*eidolon* forment un couple et constituent les deux aspects, positif et négatif, d'une même réalité. Les choses apparaissent comme des « *eidola* obscurs »[147] quand on les regarde à partir de la lumineuse splendeur du Bien. Elles deviennent de « belles icônes »[148] quand elles servent à élever l'homme vers l'Être grâce aux ressemblances qu'elles présentent avec lui[149]. Leur contemplation constitue en effet le point de départ de « l'anamnèse » et de la « remontée » vers l'Un[150].

Cette valorisation de l'*eikon* entraîne une valorisation philosophique de la production artistique. Et c'est là l'innovation majeure de Plotin. Du livre X de la *République* aux *Ennéades*, l'artiste, si l'on peut dire, gagne une place : il vient désormais en second « par rapport au roi et à la vérité »[151] et se trouve sur le même rang que

ici la définition que donne G. Deleuze (*Logique du sens*, Paris, 1969, App. I : « Simulacre et philosophie antique », p. 296) de l'icône ou « bonne image » : « une image douée d'une ressemblance qui ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur. Elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une idée ».

141. Cf. *Vie de Plotin*, 1, 4-9.
142. Cf. VI, 3, 15, 30-37.
143. Cf. « Le mythe de Narcisse » (*Nouvelle Revue de psychanalyse*, 13, 1976, p. 82-108), p. 98-108.
144. I, 6, 8, 8-16.
145. V. 8, 2, 34-35.
146. Cf. VI, 9, 11, 44-45.
147. Voir *supra*, n. 83 et 84.
148. Cf. II, 9, 8, 19 ; II, 9, 4, 26 ; III, 5, 9, 33 ; V, 8, 12, 14.
149. Voir par exemple, V, 8, 12, 9-11.
150. Cf. III, 5, 1, 34-36 (anamnèse) et V, 8, 1, 34-36 (remontée).
151. Cf. Platon, *République*, X, 597e.

l'artisan platonicien. Car il n'est plus un peintre esclave de l'apparence, mais un sculpteur qui « exerce sa maîtrise » *(kratein)* sur la matière et l'informe en y introduisant l'*eidos* qui est dans son esprit[152].

En même temps que l'artiste, c'est la conception même de l'art qui se transforme. Une esthétique spiritualiste et symbolique s'affirme aussi bien à propos de la création que de la réception des œuvres d'art. Ainsi dans la deuxième *Ennéade*, Plotin oppose, en face d'un même tableau, deux types de spectateurs. Les uns le regardent uniquement « avec leurs yeux » et ne voient en lui qu'un *eidolon* ; les autres « reconnaissent, dans le tableau, la représentation dans le sensible d'un être situé dans le monde intelligible » (9, 16), c'est-à-dire qu'ils l'interprètent comme une *eikon*. Parallèlement, Plotin soutient, contre ceux qui méprisent les arts, que les artistes ne se contentent pas de représenter le visible, mais qu' « ils remontent *(anatrekhein)* aux raisons d'où est issu l'objet naturel »[153]. D'où la réinterprétation de Phidias qui continue de représenter l'artiste par excellence : il n'est plus le maître du trompe-l'œil qui sacrifie les proportions réelles aux proportions optiques, mais un génie qui mérite les louanges pour avoir réalisé une statue de Zeus qui n'était pas copiée sur le sensible mais qui était une transposition visible de l'essence divine : il avait su appréhender intellectuellement la nature de Zeus et l'avait représenté « tel qu'il serait s'il consentait à apparaître à nos yeux »[154]. Mais cette réévaluation de l'art classique ne doit pas masquer l'essentiel. Les meilleures illustrations de cette esthétique néo-platonicienne nous sont fournies par l'art paléochrétien, et ses « images — signes qui s'adressent avant tout à l'intelligence et suggèrent plus qu'elles ne montrent effectivement »[155].

Le contenu de la notion d'*eikon* explique enfin le rôle que ce mot a joué dans la *Septante* et dans la tradition chrétienne. Le célèbre passage de la Genèse, 1, 26, qui montre Dieu créant l'homme « selon son image et sa ressemblance » (κατ'εἰκόνα θεοῦ καὶ καθ' ὁμοίωσιν)[156] fait de l'homme une icône et, qui plus est, une icône fidèle. Si les traducteurs ont ici écarté *eidolon*, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'ils avaient réservé ce mot aux connotations fortement négatives aux faux dieux et à leurs statues. C'est sans doute aussi parce qu'il aurait fait de la créature un double visible de son créateur. Or le divin n'appartient pas à la sphère du sensible et la ressem-

152. Cf. V, 8, 1, 5-22.
153. Cf. V, 8, 1, 32-38.
154. Cf. V, 8, 1, 38-40.
155. Cf. A. Grabar, *Les voies de la création...*, p. 12.
156. Voir *La Bible d'Alexandrie LXX. 1. La Genèse* avec introduction et notes de M. Harl, Paris, 1986, p. 95-96.

blance que l'homme peut avoir avec lui ne se situe pas au niveau de l'apparence et du corps, mais elle concerne l'essence et l'âme. C'est en tout cas ce que souligneront dans leurs commentaires du passage de la Genèse aussi bien le juif Philon que le chrétien Clément, quand ils feront de « l'intellect humain » (ἀνθρώπινος νοῦς) une « image » ou une « empreinte » de « l'image divine » (εἰκὼν εἰκόνος ou τῆς εἰκόνος ἐκμαγεῖον)[157].

Pour les mêmes raisons, *eikon* s'imposera à saint Paul quand il dira du Christ, dans l'*Épître aux Colossiens*, qu'il est « l'image du Dieu invisible » (εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου, 1, 15). Car le Fils, même s'il s'est fait chair, donc visible, ne saurait être l'*eidolon* du Père invisible et lui ressembler « selon les caractéristiques de la chair ni selon quoi que ce soit de la forme corporelle »[158]. Il lui ressemble « par le vouloir », puisqu'il est « l'image *(eikon)* de sa bonté »[159]. Et on ne peut vraiment le « voir » que « dans l'éblouissement de l'Esprit »[160].

On comprend pourquoi les premiers Pères de l'Église n'ont pas véritablement posé le problème de la représentation figurée du Christ et de la légitimité d'une *Icône du Christ*[161] sinon, comme Eusèbe[162], pour la rejeter explicitement. Mais la question sera longuement débattue au moment de la querelle des images. Il n'est évidemment pas question, dans le cadre de cette communication — et j'en serais d'ailleurs bien incapable — de retracer « le cours ténébreux et difficile de la crise iconoclaste »[163]. Je voudrais seulement, en guise de conclusion, indiquer en quoi la défense des images permet de mieux cerner la spécificité de l'*eikon* et de mieux marquer tout ce qui l'oppose à l'*eidolon*.

— L'idole veut se faire passer pour son modèle et cherche à se

157. Cf. Philon, *De opificio mundi*, 69 et *Quis rerum divinarum heres sit*, 230-233 (et les textes rassemblés par H. Willms, *Eikon*, p. 56-74) ; Clément d'Alexandrie, *Protreptique* (IV, 59, 2 et X, 98, 4) et *Stromates* (II, 102, 6 et V, 94, 4-5). Sur les commentaires de Genèse, 1, 26 par les Pères de l'Église et leur utilisation (déformée) par les iconophiles, voir G. Ladner, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclast Controversy » (*Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, p. 3-34), p. 10-16 et E. Kitzinger, « The Cult of Images before the Iconoclasm » (*Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 85-150), p. 140-141.

158. Cf. Cyrille d'Alexandrie, *in Joa*, 6, 27 (*PG*, 73c, 484a-b).

159. Cf. Grégoire de Nysse, *Contre Eunome*, II, 215. La même expression se retrouve dans la lettre 38 de Basile de Césarée à son frère Grégoire (8, 5-6). Cette lettre doit en fait être attribuée à Grégoire de Nysse, comme l'a établi R. Hübner (« Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basilius », dans les *Mélanges J. Daniélou*, Paris, 1972, p. 463-490).

160. Cf. Basile de Césarée, *Sur le Saint-Esprit*, XXVI, 64, 185b.

161. C'est le titre du livre de C. Schönborn (3e éd., Paris, 1986) sur les fondements dogmatiques de l'icône et la crise de l'iconoclasme. Sur le rôle de cet argument dans la défense des images, voir aussi E. Kitzinger, « The Cult of Images... », p. 141-147.

162. Cf. *Lettre à Constantia*, *PG*, 20, col. 1545-1549.

163. Cf. M. J. Baudinet, « Économie et idolâtrie... », p. 181.

confondre avec lui. L'icône se reconnaît distincte de celui-ci et ne revendique qu'une identité relative. C'est ce qu'affirment pareillement Nicéphore de Constantinople : « L'image *(eikon)* a une relation *(skhesis)* au modèle... Il faut donc dire qu'elle appartient aux choses relatives »[164] et Théodore Studite : « Dans l'icône, la nature de la chair représentée n'est nullement présente, mais seulement la relation *(skhesis)* »[165].

— L'idole fait du visible, qui est tout son être, une fin en soi. Elle arrête le regard qui s'abîme en elle et lui interdit d'aller plus loin. L'icône au contraire porte en elle son propre dépassement. Elle ne fait que convoquer le « souvenir » de Dieu et n'est jamais qu'un moyen de lui témoigner l'affection qu'on lui porte[166]. Les hommages des fidèles s'arrêtent à l'idole. Ils traversent l'icône pour atteindre le divin. Car, selon une formule du deuxième concile de Nicée qui reprend en la modifiant une phrase souvent citée de saint Basile[167] : « Celui qui vénère l'icône vénère en elle l'hypostase de celui qui s'y trouve peint. » Elle est naturellement allusive : « Toute icône est révélation et indication du caché » a dit Jean Damascène[168]. Elle est une porte ouverte sur l'Au-Delà[169], alors que l'idole emprisonne l'homme dans l'apparence et l'Ici-Bas.

***

M^me^ de Romilly ainsi que MM. Jean Irigoin, Pierre Amandry, Antoine Guillaumont, Paul Lemerle, Pierre Grimal, Paul-Marie Duval, André Chastel interviennent après cette communication.

---

164. Cf. *Antirrhétique*, I, 30 (*PG*, 100, col. 277d).
165. Cf. *Antirrhétique*, I, 12 (*PG*, 99, col. 344b).
166. Cf. Pseud. Athanase, *Quaestiones ad Antiochum Ducem*, 39 (*PG*, 28, col. 621b).
167. Cf. *Sur le Saint-Esprit*, 18, 45, 149c : « l'honneur rendu à l'image passe au prototype ».
168. Cf. *De Imaginibus* III, 17 (*PG*, 94, col. 1338b).
169. Cf. Étienne le Diacre, *Vit. Steph.* (*PG*, 100, col. 1113a).