



HAL
open science

**Pour une approche de la sphère de production de
l'image dans le cadre antique, du VIII^e siècle avant
notre ère jusqu'au tout début de notre ère**

Nicolas Cabus

► **To cite this version:**

Nicolas Cabus. Pour une approche de la sphère de production de l'image dans le cadre antique, du VIII^e siècle avant notre ère jusqu'au tout début de notre ère. Philosophie. 2013. dumas-01147083

HAL Id: dumas-01147083

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01147083>

Submitted on 29 Apr 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Nicolas CABUS

Pour une approche de la sphère de production de l'image

dans le cadre antique du VIII^e siècle avant notre ère

jusqu'au tout début de notre ère

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie

Spécialité : Histoire de la philosophie et philosophies du langage

Parcours : Recherche

sous la direction de M. Michel FATTAL

Année universitaire 2012-2013

Nicolas CABUS

Pour une approche de la sphère de production de l'image

dans le cadre antique du VIII^e siècle avant notre ère

jusqu'au tout début de notre ère

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie

Spécialité : Histoire de la philosophie et philosophies du langage

Parcours : Recherche

Sous la direction de M. Michel FATTAL

Année universitaire 2012-2013

A toutes celles et ceux qui ont porté avec moi ces premiers travaux

Avertissement

Le sous-titre donné à cet ensemble qui constitue nos premiers travaux est à entendre en deux temps. Il pose le cadre de la période que l'on envisage d'approcher à partir des axes que nous nous apprêtons à mettre en place. Il constitue en cela une première ère de nos travaux. Le choix de la faire figurer en titre est, dans un second temps, l'expression de notre souci de commencer à situer notre propos tout en lui laissant la part d'élaboration à laquelle il peut seulement prétendre.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de mémoire, Michel Fattal qui a accueilli favorablement ce projet de recherche. Je tiens aussi à remercier toutes les personnes qui m'ont entouré au cours de cette première année de recherche et qui ont par leurs réflexions et leurs suggestions, fait beaucoup pour l'avancée de l'élaboration de cette exploration.

-

Introduction

Chapitre 1 – Pour une ouverture à nos travaux

Nous chercherons dans les pages qui suivront à envisager l'approche du « système de production de l'image » dans le cadre grec du VIII^e siècle avant notre ère jusqu'au début de notre ère. En l'état, ce qui situe ainsi notre enquête est principalement notre corpus, que nous nommerons florilège, ainsi qu'un outil autant qu'une part de notre travail, à savoir un lexique critique et ordonné de l'image comprise dans ce « système de production ». Ce qui est ainsi la « nourriture » de ce lexique est l'expression de ce « système » non pas uniquement de ses membres pour eux mêmes mais bien d'une représentation « complète » du système dans un même contexte.

La définition même de ce système est l'objet de notre enquête, aussi renvoyons nous à l'ensemble de notre propos pour y trouver une définition plus approfondie que celle que nous donnerons maintenant. Nous parlons de « système » au sens de faisceau de relations entre des membres qui le constituent et qui y sont, en cela, situés. Les « relations » elles mêmes, sont à entendre de deux types : interdépendantes, c'est-à-dire qu'un élément constituant le système ne saurait en être soustrait sans remettre, selon nous, tout le système en question, et également inter constitutives. C'est-à-dire que chacun des éléments du système participe pleinement et à la situation et à la définition de chacun des autres membres de ce système. Voilà pour la « structure ». Les membres eux-mêmes que l'on y fait intervenir sont les suivants : l'image, que l'on entendra comme « prolongement » de l'acte de production lui-même, et l'agent. Pour ceux qui seront abordés en trois temps comme les trois champs fondamentaux de notre enquête. On ajoute à ce système le « référent », que l'on définira pour le moment de manière très superficielle comme l'élément auquel se mesure l'image produite, comme ce qui oriente l'acte de production, et enfin ce qui constitue un objet d'expérience pour l'agent. Vient enfin un dernier membre à ce système, le « support ». « Support » au sens de ce qui *porte* l'image d'abord, et qui est donc au cœur de la définition de l'image elle-même comme de l'acte de production de celle-ci. Il se trouve également en relation avec l'agent dans la mesure où, comme on pourra l'aborder, le support est un des éléments qui définit

la portée de la définition de l'agent au sein du système de production. Nous n'avons pas fait le choix de traiter en eux mêmes le référent et le support, préférant les aborder de façon interne à chacun des trois points principaux. Nous expliquons cela du fait du statut que l'on accorde à ces deux éléments, à savoir un point de vue privilégié pour l'exploration de la portée de chacun des trois autres éléments d'une part, et d'autre part en considérant chacun d'eux comme intervenant de manière trop « interne » pour chacun des trois autres éléments qui ne sauraient en être trop séparés au sein de notre cheminement.

Dans quel milieu l'image est elle produite ? Sur quel ressort cette « production » repose-t-elle ? Telle pourrait être notre question de départ. C'est à travers elle qu'il nous semble possible d'aborder ce qui nous interroge profondément, à savoir la « nature », l'organisation, et surtout « l'investissement » de cette organisation de la « production » de l'image. « Organisation » résume assez bien ce que l'on entend par système : à la fois ce qui définit en relation et qui « ordonne », dans un certain sens, ces relations. Le terme même de « production » est à interroger, quelle valeur a-t-il ? Est-ce le plus approprié pour désigner l'acte d'un « agent » qui se présente, ou qui est présenté, en rapport avec le fait de « mettre sous les yeux une image » ? On le voit ici déjà, il n'est pas aisé de s'arrêter sur les termes qui doivent construire notre propos, tant le choix de chacun est lui-même l'objet d'une interrogation profonde sur le sens, la valeur qu'on lui accorde.

Aussi, comme nous l'avons déjà évoqué un peu plus haut, la « matière » que nous comptons interroger est constituée des « mots » qui expriment chacun des éléments que nous avons cités comme faisant partie et définissant notre représentation du « système de production de l'image ». Si nous nous interrogeons ainsi sur les mots, c'est pour nous rapprocher au plus près de ce qui nous semble être le fondement même du système et de ce que nous disions tout à l'heure en parlant d'« investissement ». Au sein de notre réflexion, ce terme est celui qui désigne le sens dont on charge un élément, a en cela à voir avec *l'usage* de l'élément, de sa situation et avec sa définition au sein d'un système où il se trouve en relation avec d'autres. Relations qui participent donc à la « production » de son sens.

Nous profitons de ce temps introductif, pour préciser ce que l'on entend au sein de notre exploration par « situer, situation » et « définir, définition ». « Situer »

s'applique à la position donnée à l'élément au sein du système, à la place qui lui est assignée. « Définir » ne touche pas tant à la « situation » de l'élément qu'à l'explicitation de sa nature. En cela il s'approche de notre entente de « l'investissement », mais s'en dégage dans la mesure où l'investissement s'entendrait plutôt pour le sens qui est donné à l'élément compris en relation avec d'autres, et découlerait de la considération de ces relations. « Définition » est ce qui concerne la nature seule de l'élément. Elle complète la situation en exprimant par exemple l'ensemble des relations que peut conduire l'élément en question.

Nous fondons ainsi notre enquête sur le constat d'une inscription de l'image dans un système de relations. Inscription au sens où, selon nous, celle-ci devrait être considérée comme à aborder nécessairement à partir de « ce qui l'amène à être ». Expression qui désigne ici, autant sa définition en vue d'être produite, ouvrant ainsi à cette « production », que la définition de l'acte lui-même. Ce qui est à la base de ce constat est une lecture, même superficielle, des termes qui expriment « l'image ». Au-delà de ceux à retenir et désignant une relation de « ressemblance »¹ que nous traiterons, il y a aussi les expressions relatives à l'acte technique² voire même au support³ de l'image.

Nous envisageons notre cheminement par l'exploration de trois champs, comme nous avons pu l'annoncer. Celui de l'image comprise comme le prolongement de l'acte de production, celui de l'acte de production lui-même et enfin celui du « producteur de l'image » que nous appellerons au sein de notre réflexion, l'agent. Il nous faut d'abord rendre raison du choix que nous faisons, en présentant notre cheminement dans cet ordre. Cette question sera par la suite reprise à l'ouverture de

¹ Que l'on pense aux termes qui ont conduit à d'importants travaux tels que l'eikôn. Voir Michel Fattal, *Image, Mythe et Raison*, Paris, l'Harmattan, 2009 et aussi Maris Laurence Desclos, « Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon », in *Revue de Métaphysique et de morale*, n°3, 2000, p. 301-327.

² Nous évoquons ici brièvement ce qui sera l'objet de notre développement. Il faut compter parmi ces termes, comme nous le verrons dans le détail, des termes qui évoquent différemment le rapport à l'image et au support que l'on synthétisera, en renvoyant au développement, la « production » de l'image, la « création » de l'image et la « révélation » de l'image. Soit, la définition d'une intervention sur le support amenant à l'image ou une définition du support comme « portant » en lui l'image.

³ Nous retenons surtout dans ce champ l'agalma, comme support d'une définition de l'image et *πίνακα* dans un registre plus tourné vers le support en tant que matériaux.

chacun de ces trois champs de manière plus approfondie, en prenant le temps de voir comment, au fur et à mesure de l'avancée de cette élaboration, il nous paraît nécessaire de présenter ces champs dans cet ordre.

Nous souhaitons ouvrir notre réflexion par l'approche du champ de l'image elle-même de part la représentation que nous nous faisons du « système de production de l'image ». Si nous parlons de système, c'est que nous envisageons que cet objet qu'est l'image ne saurait « voir le jour » qu'au sein d'un ensemble de relations entre certains éléments. Pour continuer sur la situation que nous octroyons à l'image dans notre réflexion, il faut rendre raison de cette « place d'ouverture ».

L'image, recouvre pour nous deux dimensions : celle de l'image produite et celle de l'image que l'on cherche à produire. En cela sa définition pourrait être perçue comme ce qui « fonde » l'élan qui amène à sa « production ». L'image définie en ces termes nous pousse à éclaircir un point important : cette position d'ouverture ne fait pas de celle-ci une « primauté » de l'image, au sens où il faudrait comprendre l'image comme seule fondatrice du système de production. Cette position situe et ne fait que situer l'ouverture que nous choisissons. Nous débutons notre exploration par la définition de l'image pour deux raisons : d'abord pour prendre le temps de mettre à plat le sens que nous donnons à l'image au sein de notre réflexion et ensuite parce que sa définition une fois posée permet d'avancer dans l'exploration des autres éléments du système de production.

La double dimension de l'image telle que nous nous la représentons est en elle-même une préparation à l'exploration des autres membres du système. L'image définie comme but recouvre la définition de la portée de l'acte de « production », appelle à la définition précise de ce qu'est cette « production ». Avec cette définition de l'acte vient également la situation de l'agent. Référent comme ce qui donne une orientation à l'acte de production, image produite qui actualise la définition de la visée et fait ainsi de l'image le cadre d'une expérience de la « production » pour l'agent. Elle est en cela le point d'une tension, l'expression d'un élan vers le référent actualisé dans l'image produite. Actualisé au sens de ce qui « fait acte » : qui définit l'acte et qui devient acte. Qui en cela en définit l'orientation et la portée.

C'est ainsi que nous souhaitons aborder le champ de l'acte de « production » dans un deuxième temps. A travers l'acte, c'est la définition de la portée de

l'actualisation de l'image que nous souhaitons aborder. Actualisation au sens où c'est avec l'acte que l'on choisit de commencer à explorer l'investissement effectif de la production de l'image. L'image présentée comme son « prolongement » tendait en cela à amorcer cette définition. Nous situons l'acte non pas comme un seul média qui amène à un « résultat » qui lui est extérieur. Si l'image oriente l'acte, l'acte participe à l'expression de l'image dans sa part dynamique, au sens de puissance, voire d'emprise, orientée vers un but déterminé - la définition de l'image - et en rapport avec le support. Nous souhaitons explorer l'acte de « production » également dans le but d'éclaircir l'emploi de ce terme même de « production ». Ce qui revient à situer l'acte par rapport à l'image. L'enjeu étant de se demander si l'acte « produit » l'image, s'il la « crée » ou encore s'il la « révèle ». Chacun de ces points engageant spécifiquement la position de l'acte par rapport à l'image. Ils travaillent également le positionnement de l'acte par rapport au référent au sein de l'avènement de l'image et l'emprise de l'acte, sa portée, dans sa relation avec le support. L'exploration de l'acte est ainsi un deuxième point de vue qu'il nous paraît nécessaire d'adopter afin de préciser notre représentation du système.

L'agent est le dernier champ que nous souhaitons aborder. Nous développerons plus largement ce positionnement au moment de l'élaboration de ce dernier moment de la projection de notre exploration. Pour le moment, afin de le présenter, nous dirons que comme l'acte et comme l'image il est un point de vue nécessaire à la représentation du système de production de l'image. Le positionnement de l'agent est ce qui achève selon nous la représentation de ce système. Tout du moins dans les termes que nous entendons au sein de notre exploration. Ce dernier élément du système est fondamental pour le positionnement de l'acte par rapport à l'image, de l'image par rapport au référent, de la portée et de l'emprise de l'agent sur le support. Il achève notre représentation du système de production de l'image en proposant le point de vue de ce qui rend effectif l'acte, comme l'acte est ce qui rend effectif l'image définie au sein du système.

Il ouvre également à un champ que l'on n'abordera que très peu pour l'instant. Celui de l'expérience que peut représenter, pour l'agent, la production de l'image. Autrement dit ce qui est engagé pour l'agent dans sa relation avec la définition de l'image, le référent, l'acte et enfin le support. Nous avons présenté les grandes lignes

de notre définition du système de production de l'image en le présentant comme un faisceau de relations inter constitutives. C'est-à-dire que chacun des éléments est considéré comme constitutif pour les autres éléments du système. En cela, la part d'expérience de l'agent est ce qui nous occupera lorsque que nous aurons éprouvé notre exploration en la confrontant aux faits que nous avons récoltés et à partir desquels nous avons organisé notre exploration.

Pour expliciter un peu mieux ces propos, avant de présenter les outils que nous nous sommes constitués et la manière dont nous avons procédé, nous devons revenir sur la périodisation de nos travaux. Même si celle-ci sera reprise dans l'exposition de nos outils. Nous situons une première épreuve de notre exploration au sein d'une période s'étendant du VIIIe siècle avant notre ère jusqu'au début de notre ère. Cela, nous l'avons évoqué en ouverture de nos travaux. Mais comme l'ensemble de notre démarche, cette définition périodique s'inscrit dans une progression. Nous avons dans l'idée en effet de procéder à l'exploration successive de deux autres périodes : une s'étendant du début de notre ère jusqu'au IVe siècle et une autre du VIIe siècle au IXe siècle de notre ère. Ces deux autres périodes nous feront arriver à l'objet qui nous occupe implicitement. Cet objet est l'investissement de l'ordre « rituel » de la production de l'image dans le cadre byzantin post iconoclaste. La définition précise de cette entente de la production de l'image n'est pas notre objet. Celle-ci ne peut être précisément établie qu'à l'aune des conclusions que nous aurons pu tirer de ce premier moment de nos travaux. Nous basons cette progression sur plusieurs signes qui nous assurent dans notre pensée d'un phénomène fondamental à chacune des périodes citées : un phénomène de *relecture*⁴. Nous aurons l'occasion, en ouverture au sein de notre conclusion, de revenir sur la définition de ce phénomène de relecture, que pour l'instant nous caractériserons comme une démarche de réappropriation d'usages philosophiques et culturels au fil du temps. Réappropriation passant par la langue qui exprime ces usages qui en est l'éclatant témoin.

Notre exploration, telle qu'elle se présente actuellement doit voir sa forme éprouvée par une approche approfondie de la matière qui l'interroge et qu'elle interroge. Cet échange vaudra donc dans un premier temps pour la première période

⁴ Comme nous aurons l'occasion de le citer à nouveau plus tard, voir sur ce point l'ouvrage de Anca Vasiliu *Eikon, l'image chez les trois Cappadociens*, Paris Presses Universitaires de France, 2010.

de nos travaux portant sur l'ère du VIII^e siècle avant notre ère jusqu'au début de celle-ci. Nous ne nions pas le fait qu'elle puisse, en cela, connaître des fluctuations. C'est fort de cette épreuve que l'on envisagera l'exploration des autres ères.

Chapitre 2 – Présentation des outils

Il nous faut à présent dire quelques mots des outils que nous nous sommes constitués, qui sont de vrais outils pour nous, à savoir un prolongement de notre pensée qui fait avancer notre exploration, jusqu'à en fonder la projection. Il s'agit d'un florilège de textes ainsi que d'un lexique critique de l'image au sein du système de production tel que nous avons commencé à le définir, nous appuyant sur les constats qu'une première lecture nous a permis. Lorsque nous disons que nous nous sommes constitués des outils, cela ne veut pas dire que la forme qu'ils présentent à ce point de nos travaux soit achevée. Les limites en sont, nous l'espérons bien balisées. Le contenu, s'il est déjà assez étendu, sera amené au fil de notre exploration, à évoluer, à être enrichi, toujours vigilant que nous serons à y faire figurer ce qui peut les compléter.

Le florilège

Il nous faut présenter notre florilège. Celui-ci est d'abord le résultat d'une première collecte de matériaux à interroger au sujet de l'image comprise dans son système de production. Son ensemble est l'expression de notre élan. Mais en cela, il n'en demeure pas moins qu'un premier élan. C'est à la lecture de ces textes que nous avons commencé à récolter ce qui devra devenir notre lexique critique de l'image dans son système de production. Le florilège est ainsi à considérer comme le fondement du lexique. Sans prétendre être exhaustif, ce florilège continue d'être alimenté de manière plus structurée à partir de l'approche du lexique lui-même. Cette approche se fait à ce stade à partir d'outils lexicaux, lexiques des auteurs abordés afin de compléter l'approche de leur œuvre et ainsi de leur usage des termes concernés, et d'outils lexicaux plus généraux tel que le *Thesaurus Linguae Graecae* ou des florilèges

existants comme le recueil Milliet⁵ ou celui de Marion Muller Dufeu⁶. Ainsi, sans prétendre à être jamais exhaustif, cherchons nous à tendre vers la proposition d'une vue d'ensemble la plus complète possible. En l'état, notre propos ne saurait être qu'un premier travail qu'il faudrait observer plus pour améliorer sa méthode que comme une démarche achevée.

Nous avons vu donc comment notre florilège commençait à être structuré. Interviennent deux autres structures principales quant à l'orientation de nos recherches. Les « limites » si l'on peut dire, relevant plus de l'orientation du regard qu'à la constitution d'un ensemble arrêté. Ce qui n'empêche pas la réflexion de s'enclencher pour autant.

La première structure que nous tenons à présenter a déjà été plus ou moins évoquée, il s'agit du, ou plutôt, des champs chronologiques qui nous occupent. Notre représentation, à ce point, peut se voir en deux étapes. Nous avons commencé par considérer deux grandes périodes chronologiques. Une première courant du Ve siècle avant notre ère jusqu'au IVe siècle de notre ère et une seconde recouvrant la période iconoclaste et post iconoclaste byzantine soit, VIIe - IXe siècle. Dans ce cadre, s'il faut reconnaître l'importance de la rencontre entre une puissante culture hellénistique et une culture chrétienne en expansion aux premiers siècles de notre ère, il faut s'assurer la base de cette rencontre. C'est pourquoi, d'une première période de travaux couvrant cette large ère chronologique, avons-nous par la suite préféré concentrer nos efforts dans le remodelage de notre analyse, en cadrant en deux périodes mises en perspective cette première très grande ère. Toute distinction n'est pour nous que purement pratique, pour mieux servir l'étendue de nos travaux. C'est en ayant conscience de cette très grande étendue que nous procédons par ces « paliers » de travaux. Aussi, par cette distinction, ne doit-on pas conclure à une rupture de la perspective que nous considérons entre ces deux ères.

⁵ Adolphe Reinach, Salomon Reinach, Recueil Milliet Tome 1, Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne, Paris, Klincksieck, 1921 (réédition Paris, Macula, 1985).

⁶ Marion MULLER DUFEU, *La sculpture grecque, sources littéraires et épigraphique*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, 2002.

Le deuxième axe de structure de notre florilège est le cadre d'approche du lexique de l'image. Ce cadre se caractérise par une orientation de l'attention de l'image « comprise dans un système de production ». Dans un premier temps, un tel cadre exclue l'approche de l'image « en elle-même » dans son cadre d'usage, même si la définition de l'image est abordée. Si elle demeure abordée, cette définition s'inscrit au sein de l'acte de production lui-même, étant donné que notre objet premier, rappelons-le, est l'investissement de l'acte de production de l'image et de l'expérience ou du positionnement qu'il peut « représenter » pour le « producteur d'images. Cette entente présuppose que l'on ne se situe pas dans une approche de l'image seule, mais que son évocation et sa définition se trouvent explicitement au sein d'un tel rapport avec un acte de production. L'un et l'autre se trouvant alors évoqués au sein d'un même contexte. *Production* recouvre ici plusieurs champs. Le premier est celui de la définition même de l'image comme visée de l'acte. C'est-à-dire que notre attention doit se porter, non sur l'image en générale, mais sur l'image comprise dans les circonstances de son élaboration.

Cette seconde structure est aussi la part « en puissance » de la constitution d'un deuxième outil très important pour la suite de notre exploration qui est le lexique critique de l'image. « Critique » en ce qu'il se proposera d'aborder les différents éléments compris dans ce que l'on nomme « le système de production de l'image ». Ce lexique constitué à partir du florilège participe en cela à la situation des éléments au sein du système, et à la définition des relations qui s'y jouent. Sa structure en cela ne sera pas qu'alphabétique, mais tentera d'exprimer du moins en partie, les relations que l'on pourra déceler entre les termes.

Notre corpus, et le lexique qui l'accompagne, sont en cela à définir comme le récolement des contextes qui convoquent et définissent les termes composant le système de production de l'image tel que nous aurons à le détailler plus tard. Nous n'en oublions pas pour autant notre objet premier, à savoir ce type de structure de production de l'image particulière dans la mesure où c'est de l'image du divin qu'il s'agit. La progression par étape de notre cheminement s'explique par le souci que nous avons de bien saisir ce qui spécifie cette image du divin. Or il nous semble nécessaire dans ce cas de commencer par observer ce qu'il en est de l'image, sans pour autant qu'elle soit spécifiquement comprise dans un rapport au divin. Ce

rapport semble cependant latent, présent, même s'il n'est pas spécifiquement énoncé. C'est en cela que, pour s'en faire une représentation qui aurait la prétention d'être la plus proche de la complétude, il nous faut passer par ces étapes successives.

La constitution de notre corpus est en cela à voir comme un mouvement, la direction de notre recherche est donnée par la définition de l'objet que nous tendons à observer. Notre attention n'est donc pas portée sur un groupe d'auteurs strictement choisis. La première entrée est celle du lexique, de ce qu'ils évoquent. Nous cherchons en cela à nous représenter une vue d'ensemble du statut, de la définition construite à une époque donnée, de l'image comprise dans le système qui la produit. C'est donc en cela la constitution de notre lexique critique au sujet de l'image dans ce cadre de la production qui fonde, dirige, notre regard et notre exploration. Notre point de départ étant de voir comment la définition de l'image après l'iconoclasme est riche du statut qu'on lui confère depuis qu'elle participe en Grèce au rapport au divin. C'est afin d'éviter de plaquer ou de mal comprendre ce qui anime le débat au VIII^e et IX^e siècle, que nous pensons qu'il est nécessaire de remonter si loin. Si loin, pour se représenter une partie de l'origine d'un questionnement à propos de l'image qui n'est pas uniquement le fruit d'un fait historique mais qui n'en est pour nous que l'expression extrême d'un débat constant.

Nous définissons cet ensemble comme « florilège » en entendant ce terme comme, non seulement un ensemble fruit d'un choix orienté, en cela, nous renvoyons aux axes que nous définissons comme la direction donnée à notre exploration, mais aussi, dans notre cas qui se tourne vers les mots, le choix de la présentation du contexte d'usage de ces termes. Nous avons en cela transcrit abondamment le texte portant les termes que nous abordons. Cela dans le seul but de mettre à disposition au mieux ce qui porte et permet notre exploration. En cela, le florilège, comme on l'a déjà énoncé à plusieurs reprises, est autant la définition du milieu de notre enquête que la construction d'un de nos plus importants outils.

Le lexique

Passons maintenant à la présentation de notre second outil, le lexique. Il nous semble nécessaire de recourir à l'étude précise du lexique qui exprime l'ensemble de ce que nous souhaitons aborder. Cette étude lexicale est nécessaire dans la mesure où elle replace la matière de notre exploration dans le sens de l'expression du système de production de l'image. Elle nous permet également de mieux percevoir le bagage qui accompagne cette étude. La langue, et par là l'approche du grec « ancien » est l'entrée par laquelle nous serons le mieux à même de saisir la structure du système.

Ce lexique sera autant un outil qu'une banque de données qui appelle à être complétée au fur et à mesure de notre recherche. Il sera l'ouverture à l'étude des textes que nous approcherons par la suite d'une part, et sera d'autre part une sorte d'embryon de rassemblement de ce lexique de l'image et du domaine de sa production. Car la constitution de ses entrées se donnera pour tâche de mettre en évidence ce qui, pour le sens des termes, relève de leur valeur propre, mais également ce qui relève de leur emplois. C'est-à-dire que l'on sera, à propos d'un terme, doublement attentif : d'abord sur son sens propre, puis au sens délivré par son emploi dans le contexte de son extraction et à sa définition dans ce même contexte.

Notre lexique ne se veut pas suffisant à lui-même, il est un point de départ nécessaire pour nous pour amener à l'étude de notre corpus de textes. Il n'est pas qu'une somme de ce que l'on trouverait dans un ensemble de dictionnaires de langues anciennes, puisqu'il sera enrichi, au fil de l'avancée de notre travail sur les textes, des précisions que ceux-ci comportent sur leur emploi. Ce lexique est surtout pour nous, le moyen de tenter de bâtir une sorte de panorama du champ lexical qui concerne l'image dans son système de production. En ce sens, il sera pour nous, autant qu'une entrée, une sorte de carte sur laquelle nous pourrons nous repérer, tant dans un ensemble de textes d'un auteur, où justement l'approche du sens par le contexte sera importante, que dans l'évolution de l'usage du terme d'un auteur à l'autre.

La particularité de notre lexique sera de comporter non seulement des verbes et des substantifs, mais également des expressions se rapportant à l'image. De sorte que l'ensemble du lexique nous permettra un repérage aisé de l'usage de tel mot ou

expression ayant trait à cette production. Cette ouverture à l'expression en plus de termes seuls nous permettra également de nous faire une idée des constructions de sens dans ce champ de l'image.

Le but de notre lexique n'est pas seulement de fournir un recueil de traduction des termes grecs, ni le seul rassemblement du lexique grec à propos de l'image. Comme notre étude sur l'image, et surtout son usage dans le discours de l'antiquité grecque et chrétienne, notre lexique a pour seule ambition l'ouverture au fond de notre questionnement : l'usage de l'image au sein du processus de production. Quelle est la part de définition de cet usage qui revient au terme seul et quelle est la part qui revient à l'usage de ce terme, à son contexte ? Telles seront les questions qui participeront à l'élaboration de ce lexique critique. Nous précisons critique dans la mesure où, pour certains termes, nous serons amenés à justifier particulièrement leur présence dans notre lexique.

Il nous faut ajouter une dernière chose. Ce lexique n'est pas non plus uniquement tourné vers l'approche de l'évolution du sens des termes. Pour cela, le Chantraine est la référence. Il s'agit pour nous de commencer à interroger le système de l'image. Cette interrogation, au sein du lexique se situant au sein même de l'expression des éléments du système. Expression ici ne saurait être entendue que comme la mise en présence d'une idée à travers un mot. Comme elle ne saurait l'être d'ailleurs. L'expression recouvre aussi en cela la conception de chacun des éléments et des relations qu'ils entretiennent. Nous n'avons pas la prétention de proposer un système unique et homogène, bien trop respectueux des spécificités des expressions entrant en jeu. Nous souhaitons amorcer l'approche de ce qui nous semble être un phénomène qui bien au contraire « change de formes ». Ce sont ces changements qu'il nous intéresse de mettre en évidence.

Nous ne ferons pas que recouper les références que nous récoltons. Nous tenterons de les considérer comme ce qui fonde notre raisonnement. En l'état actuel de nos travaux, l'élaboration de notre exploration est le résultat du récolement lui-même, ayant été l'objet d'une première série de constats. Ce sont ces constats que nous avons mis en questions afin d'enclencher nos travaux. Nous reviendrons en fin de présentation de cette élaboration sur l'étendue de la nécessité d'approfondir

l'approche et la construction de ce lexique, non seulement pour lui-même mais aussi pour nos travaux.

Pour situer la constitution de ce lexique par rapport à notre objectif premier, il faut bien convenir que notre objet est constitué d'un ensemble d'*objets*. C'est-à-dire que chacune des étapes de notre réflexion sont en relation. Nos choix sont guidés par cette entente : rien n'est appréhendé uniquement pour lui-même mais en relation avec d'autres éléments. Ce lexique est aussi à entendre comme en relation avec notre interrogation sur l'usage des termes. De cette première approche, nous ouvrirons à l'approche de textes, placés en référence dans l'étude du terme, à la manière d'un dictionnaire. La spécificité de notre démarche devra donc résider dans le fait que nous ne nous arrêtons pas à ce lexique, mais que nous travaillons les textes. Nous serons par la suite amenés à revenir à ce lexique, pour le compléter ou y faire référence, à la manière d'un répertoire. Son importance dépasse pour nous celui d'un glossaire en fin de rédaction. Il n'est pas un complément, mais une réelle entrée. Nous ajouterons enfin ceci : ce lexique nous permettra par la suite d'une part de nous permettre d'accéder directement à un terme qui renvoie à l'image dans un texte lorsqu'on le consultera, mais également de mieux voir, à partir des références des textes qu'il présentera, de pouvoir faire apparaître les différents champs lexicaux de la production de l'image.

Chapitre 3 – Historiographie

Il nous faut voir quelle structure a pu prendre le traitement de la question que nous faisons notre. Une interrogation sur la structure ouvrant pour nous à la fois à la posture prise face à la matière que nous voulons explorer, et en cela les choix relatifs à la constitution et à l'interrogation du corpus. Ce temps de notre ouverture à notre analyse est doublement important, car il nous permettra de voir comment nous définir nous même par rapport à l'élaboration de notre propre réflexion. Dans la construction de la recherche et du choix d'éléments historiographiques, nous nous retrouvons face à deux types de discours qui nous sont également utiles. Le premier type de discours se construit autour d'une monographie à but exhaustive ou non, sur le statut de l'image elle-même ou, en prolongement, de l'eikon, notamment dans le cadre byzantin. Ce type de monographie se retrouve particulièrement développé en histoire ou en histoire de l'art. Le traitement même de ces monographies, pour une grande part peut se résumer soit à l'entente de l'objet en tant que représentant d'une économie, soit d'un rapport à l'image elle-même, mais dans une considération foncièrement matérielle. Dans ce type de cas, on se retrouve le plus souvent face à des études concernant la période de l'iconoclasme ou du post iconoclasme. Certaines études remontent parfois au VI^e siècle. Cette dernière période étant celle à laquelle remonte, dans le cas de monographie historiques ou artistiques, la plus part des témoignages matériels.

Une nuance est à apporter quant à la définition de l'icône, dans le cas d'études à des époques plus tardives que les premières qui nous occuperont. Il s'agit pour les auteurs de considérer comme « icône » non pas seulement les peintures sur bois, comme on pourrait l'entendre aujourd'hui, mais bien l'ensemble de la production figurative relative à la figuration de personnages ou d'événements relatifs au divin, sans distinction de techniques⁷. En cela, c'est à travers ce type d'étude que se resserre

⁷ Voir sur ce point, Robin Cormack, *Icone et société à Byzance*, Paris, éd. Gérard Monfort p. 15.

plus particulièrement notre attention sur la figuration du divin dans l'approche de notre second objet, le processus.⁸

Pour la période plus ancienne, dans le temps de notre présentation historiographique on évoquera des travaux plus proches du second type de discours qu'il nous faut exposer, à savoir, une monographie centrée non plus sur une période et ainsi un ensemble de phénomènes et d'auteurs mais un auteur unique ou un groupe d'auteurs.

Le manuel de Basile Tatakis, relatif à la philosophie dite byzantine⁹ est un exemple certes ancien, mais étendu d'une telle étude. Sa forme de manuel permettant l'ouverture à un corpus restreint pour chaque période traitée, mais avec un découpage suffisamment précis pour offrir une grande variété d'auteurs. Ce manuel reste pour nous un premier outil de découverte des auteurs byzantins, qui certes ne suffit pas en lui-même mais nous permet d'avoir accès en un seul volume à une sélection assez complète d'auteurs susceptibles de nous éclairer dans notre enquête. Ici l'enquête demeure une démarche purement monographique, au vue du but de l'ensemble des textes réunis sous la forme d'un manuel. On ne s'arrêtera peut être pas autant sur l'ensemble du commentaire des textes que sur le précieux récolement auquel se livre l'auteur dans cet ouvrage.

La thèse de Charly Clerc a le mérite, pour la période qu'elle couvre, de présenter une grande variété de sources textuelles. Il est à observer en effet que la période choisie, elle-même, est intéressante, dans la mesure où elle se trouve à l'un

⁸ A ce sujet, si nous avons pu dire que notre étude du processus pouvait commencer avec la période du VIII^e et IX^e siècle et la période particulière de l'Iconoclasme, ce n'est pas sans omettre que des « formes » de processus peuvent remonter plus avant et faire partie de la réappropriation d'un ensemble d'éléments culturels à cette même période. Nous garderons en cela une attention particulière aux éléments antérieurs et à la manière dont ils ont été « relus », pour reprendre le raisonnement de Anca Vasiliu dans son ouvrage sur L'eikon chez les trois Cappadociens. Démarche que l'on peut, en se référant notamment à l'article de Cyril Mango dans *Byzance et les images*, Paris, édition du Louvre, 1994, p. 95 - 120).

⁹ Basile Tatakis, *La philosophie Byzantine*, supplément à l'histoire de la Philosophie dirigée par Emile Bréhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

des points d'achoppement entre la « pensée gréco romaine » et une culture chrétienne qui se développe.

Au delà de considérations propres à la forme de cet ouvrage, il nous faut garder à l'esprit ce que propose la démarche même de Charly Clerc. Celle-ci ne se situe pas dans notre propre démarche, axée sur une interrogation des textes mêmes porteurs de l'objet de Clerc. Là où nous nous inscrivons humblement dans un prolongement de cette thèse, c'est que nous nous fixons comme objectif de constituer et d'interroger un corpus relatif au statut de l'image comme prolongement d'un acte dynamique de production. La thèse de Charly Clerc ne comprend en cela pas tout à fait ce même champ d'étude du statut de l'acte technique. Son objet reste plutôt l'image déjà inscrite dans un usage. C'est-à-dire qu'elle n'est alors pas mise en rapport avec sa production. Si le rapport au divin est abordé, c'est à travers l'image elle-même et son investissement de/par la présence divine. On reconnaît ainsi l'importance de cette étude qui nous permet de mieux circonscrire notre propre objet.

Dans le premier chapitre de son ouvrage sur l'iconoclasme byzantin¹⁰, André Grabar aborde la question du statut de l'image en s'appuyant sur un ensemble de textes qui traitent tant dans la culture grecque antichrétienne qu'au tout début du christianisme. Nous aborderons cet appel à un corpus de textes en deux points : le premier étant un état des autres études auxquelles renvoie l'auteur et au sein desquelles il situe sa propre étude, et nous essaierons également dans un second temps de voir la visée que Grabar donne à ce corpus de textes. Il est à noter que l'auteur commence par situer deux faits qu'il faut que nous gardions en tête : la constitution et la consultation de sources qui peuvent se retrouver chez plusieurs autres auteurs portant leur attention au début de la période de l'icône, et leur « interprétation » qui, elle, peut différer quelque peu d'un auteur à l'autre. Ces deux faits seront importants pour nous, dans la mesure où c'est à travers une attention particulière à la constitution de corpus antérieurs et de la visée que leurs auteurs leur ont donné que nous serons mieux à même de construire un regard plus général sur le traitement de la question qui nous préoccupe.

¹⁰ André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, édition consultée réédition Paris Champs Flammarion 2011.

L'objet d'André Grabar dans l'ensemble de l'essai n'est pas le premier temps de rapport à l'image du divin dans le culte chrétien. Son objet est le phénomène de forte remise en question amenant jusqu'à l'interdiction de rapport avec ce type d'images, phénomène que l'on peut dater approximativement à partir de deux faits : le concile d'Hiérédia et le rétablissement officiel du rapport à l'image dans le culte.

Une référence sur laquelle nous aurons à traiter par la suite et qui semble être définie par Grabar comme incontournable, est la thèse de Charly Clerc traitant des théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle après J.C¹¹. Pour n'en demeurer qu'à des considérations très générales, on peut dire à propos de cette thèse, qu'elle tire sa position de référence du fait d'ouvrir à l'approche d'un corpus de textes sur deux siècles particulièrement éclairants au sujet du rapport à l'image dans les balbutiements du christianisme.

Le corpus lui-même est amené dans le corps du texte à partir d'une série de remarques relatives au rapport à l'image. Remarques relatives à la situation du phénomène proprement chrétien dans la dimension plus étendue du débat au sujet de l'image du divin. En cela on peut déjà voir que le corpus présentera sans doute des témoignages tirés de la culture chrétienne, mais également de la culture anté-chrétienne également. La plupart des informations citées renvoyant à la thèse de Charly Clerc. Le corpus en lui-même se compose d'une petite série de textes rangés en deux catégories : les auteurs chrétiens et les auteurs païens. Une sous catégorie intervient dans le cadre des textes d'auteurs païens qui distinguent les textes hostiles aux images et les textes « apologétiques » ou qui défendent le rapport aux images.

On peut retenir de cette première démarche un souci de remplacement du débat dans son contexte, et de montrer des échantillons d'une argumentation qui se retrouve autant dans une culture chrétienne qui se met en place que la réaction d'une tradition déjà en place. Pour ce qui est de la « périodisation » du champ abordé dans ce chapitre on peut se baser sur les références elles mêmes et à travers elles voir que

¹¹ Charly Clerc *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle après J.C* thèse soutenue à Paris en 1915.

le champ court du Concile d'Elvire daté de 300¹² de notre ère au Ve¹³ voir VIe¹⁴ siècle. Si donc on a une distinction ici entre chrétiens et « païens » c'est bien que la période de base est le début du christianisme lui-même.

Il faut replacer cette démarche dans son propre environnement. La visée de ce chapitre de l'ouvrage sur l'iconoclasme byzantin est moins de proposer une vision exhaustive et complète - ce qui est clairement annoncé par l'auteur en début d'exposé, renvoyant plutôt à des études, elles, plus poussées - que de chercher à proposer une représentation de la question à une époque donnée. Cette étude est définie comme étant l'assise de la réflexion de l'auteur sur l'iconoclasme, un temps nécessaire pris pour présenter un des fondements du phénomène. Une telle démarche est, en ce cas, à voir également comme une conscience de la transversalité de la question soulevée par l'usage ou le non usage de l'image dans le rapport au divin. Question donc qui ne concerne pas seulement la période byzantine du VIIIe siècle mais bien de façon plus ou moins latente l'ensemble de l'histoire de la pensée.

Cette démarche est importante pour notre propre réflexion dans la mesure où l'on envisage notre étude en deux temps principaux : celui de l'étude du statut de l'image elle-même, puis particulièrement de l'image du divin, et par la suite du processus de production de ces images elles-mêmes. Nous considérons plus particulièrement l'étude du statut de l'image en deux temps : un premier temps d'approche de ce statut entre une exposition de la question avant le christianisme jusqu'à sa relecture de ces considérations, et les « relectures » lors de la prise d'importance d'un rapport à l'aniconisme au VIIIe siècle. Notre réflexion est une progression par étapes.

Dans son ouvrage *Décrire et peindre, essai sur le portrait iconique*¹⁵, Gilbert Dagron choisie, parmi les axes de son exploration, les termes d'*ekphrasis* et

¹² André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, édition consultée réédition Paris Champs Flammarion, 2011, p. 27.

¹³ André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, édition consultée réédition Paris Champs Flammarion 2011, p. 38.

¹⁴ L'auteur fait ici référence non plus à des textes mais à des exemples d'artefacts, d'objets datés comme autant de matériaux susceptibles de servir à la délimitation du champ.

d'*eikonismos*. L'idée en soit est à retenir dans la mesure où elle propose ainsi d'aborder l'image dans deux dimensions mises en valeur dans le système même de l'enquête : la dimension « écrite » d'un portrait, d'un discours descriptif en mots, et le positionnement de la dimension de l'image picturale. L'approche de l'auteur est ainsi double : elle se fonde sur une interrogation du lexique lui-même renvoyant à différentes pratiques de l'image qui font alors l'objet d'une distinction rigoureuse, et également l'interrogation d'objets d'art, qui ne sont pas présents dans son ouvrage uniquement en guise d'illustration.

Le discours est ainsi à retenir, autant pour la démarche elle-même que pour la forme qu'elle prend, bien que l'interrogation de productions artistiques ne soit pas encore l'objet de notre analyse. Ici ce que l'on aura soin de bien relever c'est la démarche d'interrogation du lexique au cœur et peut être même au fondement de l'interrogation des productions elles-mêmes. Une telle démarche ouvre également à une double dimension des discours relatifs à l'image relevés, à savoir une démarche de l'ordre du discours en mots et une autre relative du discours à l'image figurative, plastique. En cela, le discours de Dagron attire justement l'attention, de par son interrogation du vocabulaire, à ce rapport fondamental dans l'approche du statut de l'image de cette relation entre deux formes d'expression, le discours écrit et le discours en images.

L'article de Marie Laurens Desclos sous le titre « Images idoles et phantasme chez Platon »¹⁶ est éclairant dans la mesure où il propose une bonne idée d'une exploration systématique d'un corpus délimité. La délimitation ici est celle du corpus platonicien exclusivement. La matière exploitée est, comme le titre l'indique, le lexique relatif à l'image dans les dialogues platoniciens. L'approche lexicale est complète dans le sens où elle fait intervenir à la fois le terme lui-même dans sa forme et la définition particulière du terme dans un second temps.

¹⁵ Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre, essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2011.

¹⁶ Marie Laurence DESCLOS, « Idoles, icônes et phantasme dans les dialogues de Platon », in *Revue de métaphysique et de morale*, n°3 2000, p.301-327.

Nous citons cet article au titre d'exemple d'une part d'une sorte de monographie sur un thème, opérée par une méthode systématique du lexique et de la langue grecque. Dans cet article, l'objet même de la réflexion, son fondement, est l'étude de la langue grecque est de l'importance fondamentale de son approche dans l'étude des auteurs de cette langue que la période soit comme ici antique, ou, comme on peut par nous même l'entendre, à la période médiévale. Voilà un article construit avec, en son cœur, la volonté de montrer que l'on ne saurait lire Platon sans faire appel à sa langue, et combien la traduction même du grec, sa compréhension est en soit un enjeu philosophique fondamental. Il ne s'agit pas ici pour l'auteur de se livrer à un seul commentaire du système de l'image chez Platon, mais bien d'analyser dans le détail les fondements linguistiques de sa structure, qui échapperait à la perception si l'on ne prenait garde qu'à la définition seule, par exemple.

Au sein de la réunion d'articles consacrée au statut du corps divin sous l'égide de Charles Malamoud et Jean Pierre Vernant, nous citerons particulièrement celui de Françoise Frontisi Ducroux, « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos »¹⁷. La teneur de l'article, ou en tout cas son titre peut paraître déjà un cran plus resserré que la teneur globale de la section première de notre étude. Ce serait alors perdre de vue le fait que, si nous commençons par explorer le statut de l'image « en soi », c'est-à-dire non encore dans un rapport à l'image relative au divin, cette étude générale nous amènera à rencontrer une dimension sacrée de l'image sans la chercher encore particulièrement. Ce sera également perdre de vue que si notre première approche se veut attentive au statut «étendu » de l'image, elle n'en demeure pas moins construite en vue de l'approche de ce même statut relatif au divin.

Cet article qui se situe ainsi dans une démarche d'étude de deux cas particuliers peut être vu comme axé sur le questionnement de deux matières principales. Non seulement les textes qui renseignent sur l'usage et la définition d'objets et de motifs, mais également d'un exemple de ces même motifs.

¹⁷ Françoise FRONTISI DUCROUX, « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos », in Charles MALAMOUD, Jean Pierre VERNANT, *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 259 - 286.

Nous avons voulu, à travers une sélection d'ouvrages présents dans le fondement de notre propre questionnement, en offrir des « limites » extérieures. Il ne faudrait pas nous imputer la prétention à l'exhaustivité de cet horizon de la question. Cela n'est pas notre propos. Nous demeurons à ce stade au niveau de l'ouverture à la réflexion, nous renvoyons à ce qui appuiera par la suite notre propos, notamment la construction de notre lexique, pour une vision plus étendue de l'approche de la question du statut de l'image.

Partie 1

-

**L'image comme prolongement de « l'acte dynamique
de production »**

Chapitre 4 – Le prolongement de l’acte dynamique de production

Nous nous attachons ici à une difficile question. Tout le fondement de notre démarche se retrouve comme « synthétisé » par la question de la définition de ce que l’on entend dans notre cas par « image ». Pour commencer, nous préciserons qu’il s’agit pour nous de nous pencher sur l’ « image investie comme le prolongement d’un acte dynamique de production ». Cette formulation, que nous éclaircirons au fil de la définition et qui n’aura de cesse d’être précisée tout au long de notre étude, contient l’essentiel de la structure de notre définition de l’image. Elle apparaît ici entre guillemets pour la placer, non pas encore dans notre discours comme quelque chose de précisément défini, mais comme appelant à une définition précise ultérieure.

Construire une définition de l’image comme « prolongement d’un acte » nous engage tout d’abord à préciser que nous ne nous attachons pas à une définition de l’image en elle et pour elle-même. Donner ce cadre à notre réflexion, « prolongement d’un acte », requiert en effet de concevoir l’image dans un système de relations ; que nous arriverons à la suite de notre développement, à présenter comme système d’*interrelations*¹⁸. Cela, dans la mesure où nous situerons l’image dans un cadre d’échanges autant quant à sa production effective qu’à celle de sa définition. Si nous parlons ainsi de relations, il nous faut maintenant en expliciter les autres pôles.

Mais avant cela, il nous faut répondre à une possible objection. Il pourrait nous être reproché de prétendre proposer une définition de l’image en s’appuyant sur autre chose qu’elle-même et de ce fait de perdre de vue l’objet de notre définition. Ce à quoi nous répondons qu’il ne nous est pas possible de concevoir l’image autrement que comme l’expression d’une variété de formes de relations¹⁹. Formes dont la dimension de ressemblance n’est qu’un exemple d’expression que l’on reconnaît au

¹⁸ Que l’on pense en cela au système défini par Platon dans le *Sophiste* (notamment 234 b - 236 c, se reporter aux extraits présents au sein du florilège) par exemple : où la « valeur » de l’*eikon* tient à la définition de la présence dans sa production du paradeigma. Définition qui touche par la suite la dénomination de celui qui produit l’image. C’est d’un système de ce type que nous rapprochons notre définition de la production de l’image.

¹⁹ Voir à ce sujet Jean Pierre Vernant *Figure Idole Masque* Paris Julliard, 1990, p. 19-20 notamment la définition du symbole.

sein de l'image²⁰. En cela, une définition de l'image au sein de notre étude ne saurait être pour nous autre chose que la recherche de l'explicitation de cette dimension constitutive qu'est la structure d'un système de relations. Jusqu'où nous est-il possible de considérer l'image en ces termes? Pour nous, cette seule question constitue l'un des moments de notre exploration de l'image au sein de l'acte de production. Ainsi, notre première définition de l'image est elle celle-ci : celle de l'expression de formes particulières de relations entre plusieurs éléments. Éléments qu'il nous faut maintenant détailler.

Le premier terme que l'on définira en relation avec l'image en tant que prolongement est précisément l'acte dynamique de production lui-même. Que l'on ne s'y trompe pas, c'est la relation avec cet acte, au sein de la production de l'image qui est constitutif de la définition de l'image et pas, en tout cas dans ce premier temps, l'acte dynamique lui-même. Si nous choisissons de parler de l'image comme d'un *prolongement* et non, comme d'un résultat, c'est que nous considérons que l'image ne se réduit pas à la fin en soit de la définition de l'acte. C'est-à-dire que si l'acte est orienté par la définition de l'image, il est lui-même constitutif de celle-ci et demeure intrinsèquement lié à celle-ci. De plus, on verra que la définition de l'image demeure investie d'un lien indéfectible avec l'acte de production.²¹ Ce que l'on retiendra pour l'instant c'est l'importance d'un lien d'interdépendance entre acte et image, qui nous poussent à nous représenter l'image comme un prolongement de l'acte sous une autre forme.

On ne saurait ainsi, se représenter ce système comme ascendant ou descendant. C'est-à-dire que nous ne considérons pas les membres du système comme hiérarchiquement répartis en son sein. Il ne faudrait pas entendre une définition de l'image qui a elle seule suffirait à bâtir tout le système. Si effectivement on lui accorde la position d'orientation du système de production de l'image, cette définition est elle-même en relation avec les autres membres du système. Même au

²⁰ En cela, nous voulons dire que si nous reconnaissons dans notre entente de l'image la dimension de « ressemblance » qu'on lui accorde communément, ne serait-ce qu'en se référant à n'importe qu'elle étude de ce concept chez Platon, ou chez les pères de l'Eglise, nous ne comptons pas limiter l'image à cette seule relation.

²¹ C'est un élément que l'on retrouve chez Platon par exemple. L'eikon, dans le Sophiste est le résultat d'une détermination précise de l'acte de production lui-même (234 b 236 c).

sein de la définition de l'image elle-même, on ne saurait reconnaître de « hiérarchie ». Nous préférons parler de distinction d' « investissement » de l'image. C'est-à-dire que la distinction porte sur la place que l'on accorde à l'image, notamment dans sa relation de ressemblance avec le référent. Une distinction de « variétés » d'images²² nous semble poindre non pas dans sa définition même en tant que production, mais bien plutôt dans l'investissement de celle-ci dans une dimension autre que celle de la production. Nous aurons l'occasion de mieux expliciter cela plus loin. Cette distinction vient du fait de notre représentation de l'ensemble du système dans lequel se définit l'image, la sphère de sa production, corrélée à celle de son « usage ». Toutes deux, siègent d'un « investissement » de sens.

Se pose alors concrètement de ce point de vue l'interrogation de la période que l'on fait nôtre. On l'a déjà dit, notre questionnement ne se plaque pas à notre *corpus*, mais au contraire est le « résultat » d'une première lecture de celui-ci. Nous avons dit que notre objet était l'image comprise comme définie au sein de son système de production et exprimant un faisceau de relations. Nous distinguons au sein de ce système de relations où est inscrite l'image, deux sphères. Celle de la production de l'image et celle de l'usage de l'image. Au sein de la sphère de la production, nous détaillons trois éléments définis en relation avec l'image, le « modèle », ou référent, l'acte de production et l'agent producteur. Précisons d'abord que nous préférons au terme de « modèle » celui de « référent » ce dernier exprimant mieux, selon nous, la double relation qui se joue au sein d'une dimension de ressemblance de l'image, ressemblance *et* dissemblance²³. Si l'on peut reconnaître une relation de tension entre l'image et un « référent » il faut aussi reconnaître la part de distance, de dissemblance présente, elle aussi au cœur du système. C'est en cela que le terme de référent, s'il évoque la relation, en propose une version plus large que de ressemblance seule.

²² Pour l'explicitation en nuance de ce propos, nous renvoyons notamment aux ouvrages et article de Marie Laurence DESCLOS « Idoles icône et phantasme dans les dialogues de Platon » in, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, 2000, p. 301-327. Voir aussi Michel FATTAL, *Image, mythe et logos* chez Platon, Paris, l'Harmattan, 2009.

²³ Pour une idée assez complète de l'approche du phénomène de la distance entre le référent et l'image, voir l'article de Françoise Frontisi-Ducroux à propos de la représentation d'Hermès et de Dionysos dans, Françoise FRONTISI-DUCROUX, « Les limites de l'anthropomorphisme, Hermès et Dionysos », in Charles MALAMOUD et Jean Pierre VERNANT *Corps des Dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 259 - 286.

A ces trois éléments, il convient d'ajouter, selon nous, deux autres membres en relation. Nous commencerons à les présenter comme des dimensions fondamentales de chacun de ces éléments. On ajoute ainsi la relation de « co-constitutivité » c'est-à-dire d'une interdépendance des définitions des éléments. Avec cette relation co-constitutive vient le second membre que nous ajoutons au système, « l'investissement »²⁴. Par investissement nous entendons cette part de la définition qui concerne tout à la fois ce qui situe l'élément dans le système, prolongement, référent, acte, agent, et qui implique le fondement des relations tissées entre ces éléments. Cette définition de l'investissement est à entendre comme le « siège » de la dimension co-constitutive de chacun des éléments. Notre *corpus* est ainsi à définir comme le milieu d'évolution de l'épreuve de cette définition. En construisant et en parcourant cet ensemble de textes nous cherchons à nous représenter les limites de cette définition.

Comment peut-on passer du constat de la présence des éléments lus en rapport les uns avec les autres, - et en cela de la définition de l'image comme l'expression - à la définition d'un système de relations? C'est cette forme interrogative que nous donnons à la direction de notre propos qui serait pour nous une première justification apportée à notre définition. Dans le même temps, cette définition représente pour nous notre propre positionnement par rapport à la « matière » que nous cherchons à interroger.

Ce premier temps s'appuie sur un relevé du lexique concernant l'image et à la constitution d'un lexique critique ayant pour but de se représenter clairement la variété des relations qu'implique l'image. C'est par une première lecture de ce lexique, auquel nous renvoyons pour plus de précisions²⁵, que l'on peut dégager en

²⁴ Sur la question du rapport à l'image à travers son statut et le rapport que l'on entretient avec elle, voir notamment le premier chapitre de l'ouvrage d'André GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*. Même si notre démarche se situe finalement d'un point de vue plus proche du texte, le premier chapitre nous a permis de mieux nous représenter, pour ce qui est du statut de l'image, ce qui relevait, dans de grandes lignes « d'elle-même » et surtout du rapport que l'on entretient avec elle.

²⁵ Nous invitons à consulter le premier « classement », tout du moins la première organisation que nous avons donné à notre lexique. Pour le moment il s'agit surtout d'un classement dû aux termes eux-mêmes, il nous faudra par la suite en approcher les notices, mais nous reviendrons plus amplement sur la méthodologie.

plus de la relation de ressemblance et de dissemblance²⁶ à une relation à l'acte de production lui-même ainsi qu'à l'investissement du support de l'image. Nous examinerons tous ces éléments en détail au fil de notre exploration.

En cela, la convocation à travers le récolement du lexique, d'un ensemble important du *corpus* de textes situés entre le VIII^e avant notre ère et le début de notre ère nous permet de nous représenter l'évolution et la construction des questions qui se jouent au sein de ce champ. Questions qui reposent sur la définition de l'objet lui-même. Quelles relations observe-t-on au cœur de la définition de l'image ? Comment ces relations se situent-elles au sein de l'acte dynamique de production de l'image ? En un mot, comment se définit cette représentation de l'image comme un système de relations avec l'acte de production avec ce qu'il engage pour le rapport à un référent, et à l'agent producteur ?

La « primauté », que nous accordons à l'image en tant que prolongement dans l'exploration de la structure de l'acte dynamique de production s'explique, selon nous, par le pôle de tension que celle-ci occupe dans sa relation avec l'acte dynamique lui-même. L'image est en cela constitutive de l'acte, et doit donc être explicitée avant lui dans la mesure où celle-ci est considérée comme la direction visée par l'acte. Ce qui revient à parler d'un second aspect de cette relation entre acte et prolongement. On ne saurait d'ailleurs voir en l'image *que* la variété à expliciter d'un ensemble de relations à l'acte et aux autres pôles qu'il nous faut encore expliciter, l'élément pris comme référent et l'acteur lui-même. De par son statut de prolongement d'un acte, l'image est exprimée dans ce contexte à travers un lexique très éloigné de celui de la ressemblance et pourtant qui se trouve utilisé pour l'évoquer. D'autres champs, que l'on dira « indirects » par simple commodité, conservant pour plus tard l'explicitation de chacun, définissent l'image. On présentera cette définition en deux dimensions. D'une part, comme intrinsèquement rattachée à un acte dynamique²⁷ de production.

²⁶ Relation de ressemblance que l'on rencontre le plus souvent et qui a été traitée de nombreuses fois, que ce soit au sein du corpus d'un auteur particulier ou d'une culture particulière voir notamment Marie Laurence DESCLOS « Idoles icône et phantasme dans les dialogues de Platon » in, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, 2000, p. 301-327.
et Lidia PALUMBO, *μίμησις, Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Naples, Loffredo, 2008.

²⁷ « Dynamique », comme on le définira plus loin, au sens de définition de la portée de l'acte de production et de son emprise sur le support. Dans le champ de l'acte, la définition de l'image est constitutive, de même que la

La définition même de cet acte comme dynamique viendra plus précisément plus tard, lorsque nous l'aborderons. Pour expliciter quelque peu notre propos, nous dirons que ce qualificatif est dû au fait que nous considérons l'acte ainsi que la définition comme une étendue de production de l'image de même que la définition d'une empreinte sur un support. Nous renvoyons à la partie concernant l'acte de production lui-même pour plus de détail. La définition de l'image comme prolongement se définit, selon nous, d'autre part, dans un cadre « d'investissement » dans lequel on distinguerait la dimension de l'image au sein du champ de sa production et la dimension de l'image dans un usage autre que sa production, dans un espace « postérieur » à celle-ci. Espace où la relation avec l'acte demeure toujours.²⁸

Si l'on reprenait plus clairement les axes compris dans notre définition de l'image, nous commencerions par évoquer celui qui en fait l'expression de formes variées de relations. Par là, que ces relations sont établies, au niveau du système dont nous avons évoqué les pôles qui nous paraissent fondamentaux, le référent, l'acte et l'agent ; auxquels s'ajoutent la relation co-constitutive et l'investissement. Le deuxième axe est celui qui place l'image dans la position d'un élément faisant l'objet d'un « investissement » déterminé, qui, comme l'axe des relations, lui est constitutif. Si l'on avait à distinguer relation et investissement, on dirait que la relation s'applique à la distance, à l'espace défini entre les éléments du système, quand l'investissement s'applique à l'ensemble des éléments du système, relations comprises.

L'interrogation du lexique fournira, pour chacun des points abordés le fondement de la « périodisation » de notre propos²⁹. Nous profiterons en effet de chacun des points pour explorer le corpus de la première tranche de travaux que nous envisageons. Jusqu'à présent en effet, notre propos a souvent présenté en parallèle la construction et l'appel au lexique et la constitution de notre exploration.

posture qu'occupe « l'imitateur » du Sophiste (235 d 236 a). C'est en tendant vers un suivi du paradigme qu'il voit sa dénomination déterminée.

²⁸ Ici se trouve l'expression de l'une des difficultés qui se présentent à nous : nous partons du principe que nous souhaitons aborder la question de la production de l'image « en générale ». Or ici, le fait de considérer image et acte comme toujours liés, même lorsque l'image est passée de la sphère de production à la sphère d'usage, désigne un des investissements possibles de l'image dans une telle relation. Nous présentons ici une vue générale du système de production telle qu'il nous apparaît et opérerons plus loin les nuances qui s'imposent.

²⁹ Lorsque nous parlons ici de périodisation, nous voulons évoquer la succession de notre propre propos, en même temps que la définition « chronologique » de notre approche du phénomène de l'image comprise dans son système de production

Mais la construction du lexique intervient bel et bien dans cette constitution et celui-ci demeure lui-même à situer. Nous avons déjà évoqué comme première grande exploration de notre étude la période Ve avant notre ère et début de notre ère. Il est temps, avant de poursuivre, de mieux ancrer cette périodisation dans notre propos. Car si nous organisons notre questionnement en faisant de notre cheminement un outil à lui seul qui puisse nous resservir tout au long de notre exploration, c'est-à-dire d'une période à une autre, cela ne doit pas nous faire oublier l'impératif d'éprouver dans chaque période notre cheminement. C'est-à-dire, qu'au fil même de notre exploration, qui elle est définie au sein d'une période précise, nous nous servons d'une « grille de lecture » déduite de l'approche de cette période à travers l'approche du lexique. Cette grille n'en demeure pas moins artificielle tant qu'elle n'a pas subi l'avancée au sein de la période elle-même³⁰.

Nous avons envisagé **l'approche de l'image comme prolongement** de l'acte de production en trois champs. Cette organisation de notre exploration repose sur la définition que nous donnions tout à l'heure de l'image. Les trois champs à parcourir lors de l'exploration de ce champ du système, sont ceux qui nous semblent être les principaux types de relations que l'image - entendue comme prolongement de l'acte dynamique de sa production - exprime. Il s'agit de la relation de ressemblance, de l'expression de l'acte dynamique au cœur même de ce qui est produit et enfin de l'investissement du support de l'image. Ces trois types de relations tendent, pour nous, à définir comme en rapport constant l'image et l'acte dynamique de production, non seulement au sein de la sphère de la production de l'image mais encore au sein de la sphère de son usage. L'acte dynamique étant à considérer au cœur de la sphère de production de l'image. Ils en détaillent dans le même temps la diversité des formes. En cela, ce premier temps est à observer sous deux angles, l'exploration de l'image elle-même et de sa situation au sein de la sphère de sa production d'une part et ce qui nous permet de la définir comme le prolongement de l'acte dynamique de production d'autre part. Définition qui se poursuivra tout au long de notre étude. Nous présentons ces trois champs dans un ordre déterminé : d'abord la relation de

³⁰ A ce point nous renvoyons aux outils que nous avons utilisés au sein d'une première approche de notre corpus, cités en bibliographie comme « Outils de travail ».

ressemblance et de dissemblance, ensuite celle avec l'acte dynamique de production et enfin l'investissement du support de l'image.

Aborder dans un premier temps la relation de ressemblance-dissemblance, nous permet en fait de soulever une question importante au sein de la définition de l'image, à savoir l'expression de la relation au référent. C'est en cela que nous renforcerons notre considération de ce caractère de l'image comme une relation parmi d'autres. Dans la mesure où, à travers cette première considération il nous faut présupposer non seulement la situation d'un référent, mais encore, la considération d'une double approche, ressemblance *et* dissemblance.

Vient ensuite l'exploration de la relation avec l'acte de production. De même que nous avons choisi de traiter, dans l'ensemble de notre étude du prolongement de l'acte, puis de l'acte lui-même, pour voir non seulement comment la définition du prolongement était constitutive de l'acte mais en plus comment la définition et l'investissement sont eux aussi constitutifs de son prolongement, nous commençons à amorcer cette approche au sein du prolongement lui-même. Voilà pour la situation du questionnement. Ce qui le soulève, en revanche, n'est pas un parallélisme de notre réflexion. C'est en fait le constat, comme on a pu déjà l'évoquer et comme nous le verrons dans le détail au fil de notre approche, d'une expression de l'image produite à travers un lexique évoquant la production elle-même en tant qu'acte³¹. C'est-à-dire qu'au sein de l'image comme prolongement de l'acte, au sein de son expression, on relève un lexique relatif à l'acte dynamique de production. En cela, il nous apparaît qu'il faille considérer dans toute sa conséquence un tel constat et de voir comment cette expression participe à la définition de l'image et de l'image comme prolongement de l'acte dynamique.

Enfin, nous aborderons l'expression de l'investissement du support lui-même. Ce dernier moment est assez délicat, dans la mesure où il engage autant l'expression

³¹ Nous renvoyons au lexique et notamment à la partie consacrée à l'expression « technique » de l'image. On comprend au sein de cet ensemble les termes renvoyant à une technique spécifique, *ζωγράφος* par exemple, les termes relatifs à l'évocation à une intervention sur le support et renvoyant par suite à une image particulière, *ξόανον*, et enfin ceux relatifs à l'évocation du support ou à la définition d'un rapport particulier au sein de l'image, comme *πίνακα*. Nous renvoyons au lexique pour les références d'usage de nos exemples.

de l'image elle-même au sein de sa production de par son emploi³², que la position de « support » que peut être l'image. Nous verrons plus en détail, lorsque nous l'aborderons, ce qui nous dispose à constater le lexique que nous avons récolté.

³² C'est-à-dire selon le contexte où le terme est employé. Ici intervient donc autant le terme lui-même et le sens qu'il exprime que le sens émanant de l'emploi du terme lui-même.

Chapitre 5 – L'image comme relation de ressemblance

α Nous envisageons l'exploration de la dimension relative à une « **relation de ressemblance** » en trois temps. Dans un premier temps, nous nous attacherons à déterminer la nature de cette « relation de ressemblance » en examinant de plus près la relation qui est définie au sein du prolongement avec le référent. Dans ce premier temps donc, nous nous trouvons au niveau seul de cette double relation ressemblance-dissemblance. La relation au référent interviendrait pour ainsi dire « d'elle même », comme déjà contenue dans l'évocation même de telles relations. Que l'on n'aille pas en conclure pour autant que nous réduisons ce qui se joue entre le prolongement et le référent à ces seules relations. Nous aurons à réinterroger cette espace entre ces deux éléments à chacun des niveaux de notre raisonnement. Nous préférons en effet une approche progressive de la relation au référent, selon chacun des éléments explorés - ainsi lorsque l'on en viendra à la définition de l'acte dynamique de production et à l'agent producteur d'images -, dans la mesure où il nous semble, qu'ainsi, on présente mieux l'omniprésence de ce terme au sein de chacun des espaces du système de production de l'image.

Avant d'aborder ce qui nous permet de distinguer différentes « relations de ressemblance », il nous semble nécessaire de commencer par observer le « support » de cette « ressemblance ». Sur quoi fait-on porter la ressemblance dans le milieu du prolongement de l'acte dynamique de production ? Nous ne parlons pas ici du support en tant que ce qui porte l'image, nous parlons ici du support de « relation de ressemblance ». Pour le dire autrement, il s'agira pour nous d'explorer ce que l'on entend par relation de ressemblance pour elle-même et par rapport à la dissemblance.

Nous ne nous engagerons pas encore sur la nature constitutive du référent lui-même, que nous développerons après avoir exploré les différentes formes de « relations de ressemblance ». **1°) Nous explorerons à ce point de notre cheminement ce qui est investi comme ressemblant et ce qui semble s'étendre sous cette définition.** Cette distinction et l'ordre de succession des champs que nous explorons, sont toujours guidés par le même souci de tenter de rester dans une

progression de traitement des différents éléments qui composent l'ensemble du système de l'image en tant que prolongement de l'acte dynamique. Nous avons bien conscience qu'un tel découpage puisse être artificiel, pour sa défense, nous dirons que si nous l'opérons, ce n'est que formellement, pour être mieux à même de mettre en lumière le système de relations complexe qui compose l'ensemble.

Nous verrons donc tout d'abord a) *comment est exprimée cette ressemblance. Comment est-il rendu possible d'identifier l'image dans un tel rapport ?* Notre matière sera constituée de l'ensemble des termes qui désignent l'image sous une relation de ressemblance. Comme on le constate au sein de notre lexique, cette expression est très variée. Dans ce premier temps on se contentera de ne relever que ce qui concerne l'expression de cette ressemblance sans chercher un autre classement que celui de l'ordre chronologique d'apparition des termes et de la variété des composés sur une même racine. Si cette première lecture pourra paraître très descriptive dans un premier temps, elle n'en demeure pas moins une réelle interrogation. On peut d'ores et déjà préciser que le gros de notre démarche repose sur des considérations de l'ordre, non seulement de la conceptualisation du système de l'image, mais aussi d'une « histoire du lexique » en quelque sorte. La périodisation de nos travaux, que nous évoquions déjà plus tôt, prend ici tout son sens. L'ensemble de notre cheminement, tel que nous avons commencé à le livrer, doit sa structure à un premier parcours au sein du lexique de la première période Ve avant notre ère/IVe siècle de notre ère.

b) Avec l'expression de cette ressemblance vient aussi celle de *la distance et de la dissemblance*. Ici le contexte sera l'objet d'une attention toute particulière et nous nous concentrerons d'une part sur l'expression même de cette distance et d'autre part sur le contexte même d'élaboration de cette distance.

c) *comment cette expression de relation de ressemblance ouvre-t-elle en elle-même à la présence du référent ?* Nous ne traitons pas tout de suite du référent lui-même, mais bien de ce qui en définit la présence au sein de l'expression de la ressemblance. Comment celle-ci est elle rendue présente au-delà du seul constat que s'il y a relation de ressemblance, cela repose sur le nécessaire engagement d'un élément référent ? Nous faisons ici référence à la détermination du choix d'un terme pour exprimer l'image dans un cadre défini en relation particulière avec le référent.

2°) Le deuxième temps portera sur la définition **de la présence du référent au cœur même de ce qui exprime la « relation de ressemblance »**. Pourquoi avance-t-on ainsi ? La question qui s'impose à nous au cœur de cette relation de ressemblance se construirait, selon nous, sur l'expression d'une ressemblance qui elle-même renvoie à un élément en relation avec lequel elle était construite et caractériserait le prolongement lui-même. Nous distinguons en cela comme constitutif du prolongement en tant que relation de ressemblance, l'expression variée de cette même relation et la définition du modèle auquel ce prolongement se réfère. Non que nous considérons comme strictement séparés ces deux éléments, mais il nous semble demeurer nécessaire de les aborder l'un après l'autre pour bien saisir ce qui constitue leur relation entre eux d'une part, et au sein de la constitution de la définition du prolongement lui-même, d'autre part. Il nous semblait alors qu'il était plus aisé de commencer par observer ce qui exprimait la relation de ressemblance elle-même, au sein de la nature du prolongement, pour observer dans un deuxième temps - intrinsèquement corrélé au premier - comment la définition du modèle au sein de cette relation est elle-même un élément constitutif de la définition du prolongement.

3°) Le dernier temps de l'exploration de cette dimension de « ressemblance » relèvera de la construction d'une vue d'ensemble de **degrés distincts** de « ressemblance ». En cela, nous serons amenés à voir si c'est bien la variété de termes relatifs à l'expression d'une relation de ressemblance qui, à elle seule, détermine un ensemble de différentes « relations de ressemblance » et jusqu'où c'est aussi la définition dans un contexte précis des termes qui participent à cette distinction de « relations de ressemblance ». Cette étape de notre exploration nous amènera dans un second temps à nous interroger sur ce qui peut nous amener à distinguer non seulement des relations de ressemblance distinctes mais qui s'organisent en degrés. Sur quoi nous est-il possible de comprendre une sorte de hiérarchisation des relations de ressemblance ?

Chapitre 6 – Expression et première définition de l'acte de production au sein de l'image

β Nous avons défini l'image comme le prolongement de l'acte de production dans une dimension de « relation de ressemblance ». En cela, nous avons commencé à explorer ce qui en faisait non pas un élément indépendant de l'acte dynamique qui le produit, mais un « prolongement » de celui-ci. Un élément qui demeure en relation avec l'acte qui tend à le « produire ». Au sein de ce deuxième temps de notre exploration de l'image, nous nous attacherons à dégager ce qui exprime, au niveau de ce prolongement, une relation constitutive de l'acte lui-même, autrement dit, **comment trouve-on au sein du prolongement une définition de l'acte dynamique de production.**

Considérer en ce sens la question, voilà qui peut prêter à objection, ce que l'on prendrait comme un élément constitutif de l'acte dynamique au sein de son prolongement ne serait-il pas plutôt une sorte de « trace » de cet acte au sein de ce même prolongement ? Sur quoi faire reposer la portée constitutive de la définition du prolongement au sein de la définition de l'acte dynamique ? La réponse que nous sommes, à ce point, capables d'apporter à cette objection est que nous reconnaissons une interdépendance des définitions du prolongement et de l'acte. En cela, l'une et l'autre sont « inter-constitutives ».

Nous ne nous situons pas au niveau de l'acte dynamique de production lui-même mais bien à celui de sa présence au sein de l'expression du prolongement. On pourrait se demander, à bon droit, ce qui distingue le premier temps relatif à la « relation de ressemblance » et ce deuxième temps relatif à la dimension dynamique. La ressemblance, telle que l'on projette de l'explorer, n'est-elle pas, elle aussi, « dynamique » au sens où elle est une forme de production de l'image ? Nous ne nions pas en cela la part dynamique de la ressemblance, mais nous chercherons à mettre en lumière ici une autre forme de production.

Ce que l'on entend par « expression de l'acte technique », au sein du prolongement de l'acte, est l'expression de ce même prolongement à travers un lexique relatif au champ technique. Nous disons « champ technique » en entendant

comme tel celui qui regroupe les termes relatifs à un acte de production ou d'intervention sur un support. Nous définissons en cela l'« acte » comme un agir en vue de produire un certain effet sur un support. Le support étant ici à entendre comme ce qui est défini « passivement » comme « recevant » l'image. Ce qui alimentera notre lexique est ainsi, dans ce cas, un ensemble de substantifs. Les formes verbales prenant place selon, non pas à ce point de l'expression du prolongement et de sa dimension d'expression de l'acte dynamique, mais de l'expression de l'acte en lui-même. On distingue ainsi à ce point, l'expression de l'acte dynamique de production au sein de son prolongement, de l'expression de l'acte dynamique de production en lui-même, en tant qu'action.

1°) Ainsi doit-on selon nous, commencer par s'interroger sur **la motivation de l'usage d'une telle évocation**. Autrement dit, que peut-on dégager comme informations sur le choix d'une expression du prolongement de l'acte dynamique par un lexique directement relié à l'évocation d'une action, d'une intervention sur un support ? Nous commencerons par nous interroger sur *(a) ce que l'on considère comme tel dans ce champ de la motivation*. Sur quoi s'arrête notre attention, comment se présente l'objet que l'on doit observer. On a parlé du relevé du lexique et de l'attention particulière aux substantifs, laissant de côté les formes verbales pour l'analyse ultérieure de l'acte dynamique de production lui-même.

Nous poursuivrons en nous demandant *(b) pour quelle raison l'on considère comme une évocation de l'image un ensemble de termes qui ne l'évoquerait que secondairement ?* En cela nous expliquons un choix important de notre démarche de ne pas seulement prendre en compte les termes qui évoquent une ressemblance, mais aussi le produit de l'acte. Non pas n'importe quel produit. Nous nous situons toujours dans l'optique d'une exploration de l'expression de la production d'un élément figuratif, mais nous prenons aussi garde aux expressions secondaires de la production de l'image.

Nous projetons d'achever l'exploration de ce qui nous semble motiver l'usage d'une évocation relative à la technique et à la production de l'image au niveau du prolongement de l'acte de production de l'image, en cela, au niveau de l'image elle-même, par un rapprochement des termes relevés en ce sens avec le contexte de leur

usage. (c) *Qu'est-ce qui caractérise le contexte d'emploi des termes et qui en cela en motive l'emploi ?* En cela, que nous apprend le contexte sur l'emploi de tel ou tel terme ? Comment le sens du terme se trouve défini également par le choix de son emploi dans un contexte déterminé ? Cette question restera pour le moment ouverte et ne constituera qu'un point sur l'avancement d'une première lecture, la constitution d'un noyau dur de compréhension du poids constitutif du contexte d'emploi du terme, notre démarche ne se prétendant pas pour le moment qu'au niveau d'une ouverture à l'exploration.

2°) Comment peut se justifier l'emploi d'un terme plutôt qu'un autre ? Qu'est-ce qui nous permettrait de nous représenter le fondement de l'emploi de cette variété de termes évoquant, au sein du prolongement, l'acte de production lui-même ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par explorer a) le contexte d'usage des termes. Quelles informations celui-ci peut-il nous livrer sur le choix de l'emploi d'un terme particulièrement par rapport à un autre, et surtout, comment ce choix joue-t-il sur le sens du mot ?

Nous poursuivrons en interrogeant l'ensemble de termes lui-même, compris bien évidemment dans son contexte, en donnant comme visée à notre interrogation de tenter de déterminer b) ce que l'on trouve défini par ces termes. A travers cela, c'est la relation au support qu'il nous intéressera d'explorer. Comment passe-t-on d'un agir sur le support à la définition d'une technique au sein du prolongement de l'acte ? Par cette question, nous entendons voir en quoi le passage d'un terme évoquant un acte seul en rapport avec un support, à l'évocation d'une technique déterminée est-il constitutif de la relation au support et détermine ainsi l'emploi d'un terme plutôt qu'un autre.

Enfin, nous nous interrogerons sur la position qu'occupe ce geste déterminé au sein du prolongement de l'acte c) comment est alors positionné le geste au sein du prolongement ? La désignation du prolongement dans un champ de la technique exprime-t-il ce qui est causé par l'acte dynamique ou l'acte lui-même ? Autrement dit, qu'est-ce qui est alors désigné au niveau du prolongement ? Un prolongement particulier, ou une de ses dimensions, ou bien alors l'acte lui-même à travers son prolongement ?

3°) Enfin, il nous faudra interroger dans un troisième temps l'aspect constitutif de l'évocation de la « puissance » de l'acte dynamique au cœur du prolongement. Nous commencerons par tenter de voir a) jusqu'où il nous est possible de déterminer des signes du statut constitutif du prolongement de l'acte pour la définition de l'acte lui-même ? Nous interrogerons par là deux aspects qui nous semblent recouvrir l'essentiel du rapport entre l'acte technique et le support : a') la technique comme définissant un sens au sein du support en « l'ordonnant ». C'est-à-dire en agissant sur le support comme on modèlerait un pot sur le tour. Définition que nous distinguons de celle b') d'une forme imposée à la manière d'une empreinte dans le support : le sens de l'image est alors celui que l'on distingue par l'approche de l'acte lui-même, plus qu'au modèle ; c'est à ce qui détermine l'acte que renvoie l'image.

Considérer ainsi le rapport au support et la détermination d'un sens à partir d'une emprise sur le support signifie d'ores et déjà que nous distinguons de cette dimension technique la dimension de définition du support comme à lui seul, sans être le support de la technique portant une forme. C'est-à-dire que l'on distingue de la définition du support en rapport avec la technique, celle du support d'une inscription de la présence du divin, au sein du support sur lequel la technique n'intervient pas. Nous situons ainsi notre distinction entre un support sur lequel on intervient et où l'intervention technique est constitutive de la définition de l'image au sein du support et un support sur lequel on n'intervient pas, dont la définition de la nature seule, comme portant une forme, suffit à l'expression de cette forme. Nous avons dit alors de l'intervention de la technique qu'elle était « constitutive ». Nous ajouterons que nous ne disons pas, par là, qu'elle suffit. C'est-à-dire que l'on ne statue pas ici sur le fait que la technique peut accompagner une définition de la forme préexistante au sein du support qu'elle révélerait. Ce n'est qu'en distinguant ces champs que l'on sera à même de mieux les approcher dans toute leur complexité et leur richesse.

C'est en cela qu'il nous faudra, tout de suite après, nous interroger sur b) les éléments, au niveau du prolongement, susceptibles de porter sur l'étendue de la capacité d'agir sur le support de l'acte technique exprimé. Autrement dit, ce qui relève de la définition de l'image par l'acte technique et son intervention sur le support, et ce qui relève de la définition d'une « image » préexistante au sein du support qui est « mise sous les yeux » par l'intervention de la technique. Ce qui accorde des statuts tout à fait

distincts de l'intervention technique et par là, de son expression au sein du prolongement.

Chapitre 7 La relation entre l'expression de l'image et celle du support

γ Il nous restera à nous interroger sur *l'investissement du support au sein du prolongement de l'acte dynamique de production de l'image*. Cette dernière question se trouve en droite ligne des deux premières : nous aurons vu comment le prolongement se définirait comme tel et comment cette continuité prenait la forme d'une relation de ressemblance. Nous aurons vu également comment ce prolongement exprimerait en lui-même, l'acte dynamique de production et la part constitutive qui lui revenait. À travers cette dimension constitutive, nous aurons pu constater que l'expression de l'acte technique avait une emprise sur le support. Il nous restera alors, selon nous, à interroger cette définition du support au cœur de ce prolongement.

Tout comme les deux premiers éléments, nous appuyons cette étape sur un relevé du lexique³³. Dans ce cas il est peu présent. Ou en tout cas, il ne définit pas directement le prolongement de l'acte mais peut se retrouver dans ses qualificatifs. Notre attention ne se portera pas seulement sur « les éléments de lexiques restant » qui seront observés, mais également accompagnés d'une considération général du lexique relatif à l'expression de l'acte dynamique de production au sein du prolongement de l'acte. Nous avons considéré le point de vue de l'acte lui-même à ce stade, en observant l'emprise qu'on lui accordait sur le support. Il nous semble en cela nécessaire d'aborder dans suite de notre lecture ce qu'il en est du support lui-même. Comment cet élément est défini au niveau du prolongement de l'acte de production. L'investissement du support au sein du prolongement requiert ainsi une attention toute particulière. Cette attention, comme on a commencé à le dire, émane de la double dimension de cet investissement explicite, à travers des termes ou des qualificatifs et implicite, au sein des définitions et des contextes d'usage des termes.

³³ Nous le rappelons ici, lorsque nous faisons appel au « lexique », que nous en signalons l'emploi, il faut l'entendre à ce point de notre avancement de deux façons. Dans la construction même de notre itinéraire, il s'agit d'une première lecture, s'appuyant sur ce que les termes eux-mêmes nous laissent constater. Cela, en prenant garde de nuancer autant que possible notre propos, bien conscient qu'une épreuve par l'approche du contexte d'emploi des termes est nécessaire pour parler réellement de démarche assurée.

Nous en arrivons ainsi à revenir sur l'entente première du support comme « recevant passivement la forme » ou étant l'objet d'une « réorganisation par l'acte dynamique ». C'est là que commence aussi à apparaître la nécessité de distinguer les différents « types » d'investissements de l'image, à savoir un rapport à l'humain ou un rapport au divin³⁴.

On entend alors *support* au sens large, autant « support » comme ce qui « porte » ou « présente » l'image, comme « support de l'investissement », l'un n'allant pas sans l'autre. Nous considérons ainsi dans le champ de l'investissement du support une première entrée du domaine du sacré. Nous justifions ce choix sur le fait que c'est en relevant cette présence du sacré dans la production de l'image que l'on est amené à reconsidérer le support même de l'image et le rapport que celui-ci entretient avec elle.

1°) Nous devons dans un premier temps rendre raison de cette expression du support au sein de l'image. Nous verrons ainsi comment ce terme, dans le cadre de son expression au sein du prolongement peut tenir deux positions qui ne se rejettent en rien : la première, celle du support en tant que matériaux et ainsi du rapport entre le prolongement et le matériaux, et support au sens d'objet d'un investissement particulier. En ce sens, ce qui exprime le prolongement est un type particulier d'investissement, de rapport au prolongement. Concrètement, il nous faudra récolter la matière que nous interrogeons à ce stade, le lexique où le support est exprimé au sein de l'expression du prolongement.

2°) C'est à partir de ce relevé que l'on sera dans un deuxième temps à même d'approcher la situation du support au sein de la définition de l'image. Du seul constat, nécessaire cependant, de son expression, de sa présence au sein de l'expression du prolongement, il nous faut avancer, et tenter de déterminer le statut, la place qu'occupe cette expression du support au sein du prolongement. Comment cette expression serait-elle à même de compléter notre représentation de l'investissement du prolongement ? Comment cette expression intervient-elle dans la

³⁴ Pour une distinction générale au sein des pratiques religieuses de Grèce classique voir J. RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*, Paris, Picard, 1992. Nous citons ainsi notre propos dans la première ère de nos travaux, concernant le système de production de l'image entre le VIIIe siècle avant notre ère et le début de celle-ci.

définition du prolongement ? En cela, nous nous interrogeons ainsi sur un dernier point de vue sur le prolongement, qui nous permet de compléter ce que nous en disions au moment de sa première définition comme un faisceau de relations.

3°) Cette situation ouvre elle-même à la considération des relations se jouant entre image et support au sein de l'expression de l'image elle-même ? Si nous prenons la peine d'aborder successivement « situation », au sens de description de la place occupée par le support au sein de l'expression du prolongement et, seulement dans un second temps les rapports eux même, c'est toujours dans le même souci de mettre à plat l'ensemble des dimensions qui, à notre sens doivent être prises en compte. Cela ne doit rien enlever au fait que nous nous représentons l'ensemble de cette exploration comme une avancée, progressive, au sein de chacun des champs abordés comme un tout. Notre démarche en cela, doit trouver un compromis entre la simultanéité de l'interdépendance de chacun des membres du système de production de l'image et la succession d'un discours qui ne saurait faire autrement pour être, au mieux, intelligible.

Conclusion

Ce premier temps de l'élaboration de notre exploration du système de la production de l'image nous a permis de commencer à en faire entrevoir les autres éléments, hormis notre premier objet, l'image définie comme prolongement de l'acte dynamique de production. Nous ne reviendrons pas sur les raisons que nous avons exposées en introduction, quant à l'exploration première de l'image elle-même. Nous reviendrons cependant sur le rapport entre succession et simultanéité au sein de notre raisonnement. Si la forme que nous donnons à notre exploration se doit d'être celle d'une succession de points, pour mieux en présenter les différentes étapes et mettre en évidence au mieux l'ensemble des éléments, elle ne fait pas perdre le caractère simultané des relations que nous voulons relever. Comme nous serons amené à le redire pour chacun des points que nous aborderons, les éléments qui se trouvent au cœur de notre réflexion, l'image comme prolongement, l'acte et l'agent, sont autant de points de vue que nous envisageons comme à adopter nécessairement afin de se représenter au mieux l'ensemble du système de production de l'image.

Aussi, ce temps consacré à l'image comme prolongement de l'acte dynamique de production est-il celui où nous avons cherché à envisager, précisément, les relations se jouant entre cet élément en particulier et les autres. Qu'il s'agisse des deux éléments principaux, qui seront abordés de façon approfondie, à savoir l'acte et l'agent, ou d'autres qui ne le seront pas sous cette forme mais au contraire intrinsèquement au cours de l'exploration de ceux-ci, à savoir le référent et le support.

Nous avons ainsi pu dégager au moins trois expressions de l'image produite en tant que prolongement de l'acte. Une expression au sens mimétique, une expression liée à l'expression d'une intervention de l'ordre technique et enfin une expression liée à l'investissement du support au sein du prolongement. Nous avons ainsi pu voir comment, au cœur de chacun de ces trois expressions, le prolongement pouvait être vu comme un point de départ de l'approche de l'ensemble du système, dans la mesure où il est défini comme « son orientation », son but à atteindre. Comment au sein de

chacune de ces expressions, le référent, ce qui définit une tension entre l'agent, l'acte vers le prolongement. Comment le support se situe dans chacune de ces expressions.

Nous avons vu surtout que l'investissement semble être la clef de l'inflexion d'un terme à l'autre. Investissement qui semblerait ainsi agir à plusieurs niveaux : celui de la définition de l'image, celui de la situation de l'image produite avec le référent, celui de l'investissement du support. Il nous faudra ainsi approfondir cette question de l'investissement et du choix d'un, plutôt qu'un autre. Comment l'expression du prolongement est simultanément l'expression d'une définition et l'expression d'une démarche dynamique de production de l'image.

A travers cette élaboration de l'approche de la définition de l'image comme prolongement au sein du système de production, nous avons pu constater combien il était nécessaire de considérer chacun des éléments en relation les uns avec les autres. Combien chacun est un point de vue sur la situation des autres éléments dans le système et combien, enfin, il est nécessaire de recourir à ces points de vue multiples afin de se représenter le système dans la multiplicité de ses dimensions.

Partie 2

-

L'acte dynamique de production de l'image

Chapitre 8 – La dimension dynamique de l’acte de « production »

Après avoir approché l’investissement de l’image comme prolongement, de l’acte de production, nous approcherons dans ce deuxième temps l’investissement de l’acte de production lui-même. Rappelons qu’il nous paraissait nécessaire de commencer par le prolongement dans la mesure où il nous a semblé que la définition de celui-ci était constitutive de celle de l’acte. On explique ce caractère constitutif à l’aune du positionnement de l’image par rapport à l’acte que l’on peut observer. La définition de l’image « en elle-même » au sein de sa production est ce qui donne sa direction à l’acte de production³⁵. Ou tout du moins, si l’on pose celle-ci en amont de l’exploration de l’acte, c’est d’une part, qu’on la considère comme intrinsèquement liée à celui-ci et d’autre part, que l’on situe les éléments dans cet ordre afin d’explorer l’ensemble du champ borné de l’image « produite » à l’agent³⁶, comme nous envisageons de le faire.

L’ordre de notre exploration de cette question s’approche toujours du même passage d’une première vision globale du problème, rendant compte de nombreux éléments en relation, ainsi que des choix qui accompagnent la construction de l’ordre d’exploration successive de chacune de ces parties. Exploration qui n’a d’autre visée que de mieux comprendre comment chacun de ces éléments est défini en relation avec les autres.

³⁵ Nous renvoyons par exemple à la démarche de Platon au sein du sophiste lorsqu’il évoque le peintre : ce qui est au fondement de l’énonciation de « l’acte » est l’énonciation de son résultat et de son identification ; de même que l’acte, une fois identifié renvoie à « l’agent ». PLATON, *Sophiste*, 234 b - 236 c.

³⁶ La définition de l’agent au sein de notre étude est par la suite rapprochée de celle de l’agent compris dans l’appareil linguistique. « Agent » comme « acte » sont des termes qui sont pour nous l’occasion d’esquisser le système de relation qu’est la « production de l’image ». En soit, chacun de ces termes est par la suite abordé au sein de nos travaux à travers une exploration lexicale de son expression qui vise à en définir plus nettement la nature. Exploration qu’il nous faudra rapprocher des travaux de Jean Pierre VERNANT dans, « catégories de l’agent et de l’action en Grèce ancienne » in J. KRISTEVA, J.-C. MILNER, N. RUWET, *Langues, Discours, société, pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975.

Dans notre propos il est à entendre comme celui qui actualise la définition de l’acte comme l’acte actualise la définition de l’image. C’est-à-dire qu’il est ce qui rend effectif, ce qui est défini comme portée de l’acte et comme emprise sur le support de l’image. Pour ces questions nous renvoyons à la suite de notre développement.

Cette approche se base toujours sur un questionnement du lexique. C'est en effet le récolement et l'analyse du lexique qui permettent de construire et de nourrir notre cheminement. Cette approche du lexique nous permet de relever une grande variété de termes exprimant « l'acte de production » de l'image. Comment terme et définition s'articulent-ils dans la production du sens global de l'expression de la relation constitutive de l'acte dynamique de production ? On définit ici « acte dynamique de production » non pas comme un seul agir qui ne ferait que sous entendre la définition de l'intention en son sein, mais comme l'expression d'une puissance, d'une capacité d'agir.³⁷ L'agir serait alors à comprendre selon nous en deux temps : la capacité à produire une image et ainsi la définition de « l'acte de production » et sa possible distinction avec la « création » et la capacité à appliquer ce « quelque chose » qu'est l'image à un support. Nous évoquons ici deux dimensions du problème qui se pose à nous. D'où le choix de faire figurer en titre ce caractère « dynamique » de « l'acte de production ».

Au sein de notre réflexion, l'acte est donc défini comme le membre d'un système de relations. On situe cet « acte de production » en deçà de l'usage dans lequel l'image est prise et qui participe au sens qu'elle acquiert³⁸. Comment définit-on « acte de production » au sein de notre réflexion ? Sachant bien que cette définition est un premier pas vers la constitution précise de l'ensemble des termes que nous explorons au sein de notre lexique. L'acte de production semblerait, pour nous, être défini à travers la mise en évidence d'une série d'« engagements », au sens de tissu de relations d'éléments. Ce tissu participerait, en cela, à la situation et à la structure de l'acte de production de l'image, au sein de la sphère de cette même production. Ainsi, acte comme image sont définis au sein de notre étude comme partageant une même nature de définition et d'expression d'un réseau de relations. Nous ne réduisons pas pour autant un élément à l'autre. Ce qui est nécessaire à ce moment de notre avancement est donc de déterminer ce qui spécifie cet acte dynamique en lui-même.

³⁷ On fait ici référence à la définition de l'expression « en acte », soit, qui est rendu effectif.

³⁸ Nous pensons ici à ce que Jean Pierre Vernant dit de l'usage de l'image comme « actualisation » de celle-ci. Voir, Jean Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs, études de psychologie historique*, Paris, La découverte, 1996 p. 325-338 (première éd. 1965). Dans le passage cité, l'exemple pris est celui du colossos, à situer comme une des « images » grecques.

Ici, on ne situe pas l'acte dans le champ de l'usage de l'image mais dans sa production au sens presque technique du terme

Nous repartirons pour cela des considérations que nous avons posées à propos de sa présence au sein du prolongement. Partons de deux axes transversaux sur lesquels nous reviendrons. Si l'acte dynamique de production engage un rapport avec le référent, le point de vue n'est pas le même. Il n'est plus celui de « ce qui est produit et qui prolonge l'acte » il est « ce qui produit » et doit ouvrir à son prolongement. L'acte, en ce sens, engage deux champs : celui de la puissance, de la possibilité de « produire » et un rapport particulier au support, redéfini au sein de l'acte de production de l'image. Le deuxième axe que nous présenterons avant d'aller plus loin est celui concernant le positionnement du support lui-même. Nous avons déjà donné une première définition du « support » en introduction de nos travaux. Si le support est déterminé au sein du prolongement de l'acte qu'est ici l'image par rapport à la posture qu'il campe en la recevant, il sera l'objet au sein de l'acte d'une redéfinition quant à ce qui en fait un support de l'image. Comment, autrement dit, un support, au sein de l'acte de production de l'image devient-il le support de l'image ? Pour le dire autrement, on trouvera au sein de l'acte dynamique à s'interroger sur la posture de la définition de la nature du support.

L'approche des formes d'expressions de l'acte dynamique de production de l'image soulève la question de la matière à interroger dans ce but. Comment considère-t-on, comme tels, les membres de ce « corpus » ? On pourrait spécifier ceux qui, par une seule distinction entre les termes, évoqueraient une relation de ressemblance de part la racine sur laquelle ils sont construits, de ceux, amenés par une interrogation de ce premier groupe, à savoir la définition. Autrement dit, l'autre groupe distingué serait celui composé des termes qui n'évoquent pas directement l'acte dynamique de production strict de l'image, mais qui sont dans le système de production de l'image, définis comme tels. Ce qui entre ainsi dans la constitution du corpus est autant le terme que son contexte d'usage engage au sein du système de production de l'image et en cela de la définition, que l'expression de l'acte dynamique propre à l'image, construit sur une « racine commune ». Cela va donc plus loin que la seule présence ou absence d'expression d'une relation de ressemblance au sein du terme choisi pour exprimer la production de l'image.

Pour préciser les limites de ce corpus relatif à l'acte dynamique de production, nous dirons que, pareillement à celui concernant le prolongement, il ne s'agit pas,

pour nous, de traiter de l'acte de production « en général ». Nous définirons notre objet comme une intervention prenant diverses formes - formes qui feront l'objet d'une précision par une étude du lexique -, déterminée dans et par un contexte de production d'une image. C'est en cela que nous répétons que c'est du contexte de la production d'une image que nous tirerons le milieu de notre exploration. Et c'est en cela que nous rappelons que ce milieu ne se limitera donc pas à la seule démarche de ressemblance qui évoque à elle seule la production de l'image, mais s'étendra également aux actes évoquant une technique. Cette évocation pouvant être définie à ce stade comme une intervention, présupposant une emprise déterminée sur un support.

Comment définit-on au sein de notre champ ce qui relève de l'expression de l'acte dynamique ? S'entend, non plus comme au sein du prolongement, à travers l'expression de l'image mais « pour lui-même ». En cela, quelles relations peut-on entrevoir entre l'acte dynamique et les autres éléments déjà cités, le prolongement et le référent, comment ces trois éléments s'articulent-ils ensemble et comme un tout ?

Le lexique que l'on a alors à interroger est celui de « l'acte ». Cette interrogation donnant lieu alors à la mise en évidence de l'investissement de sens de l'acte « dynamique » de production. Le point de vue en cela change. D'une première exploration de l'acte dynamique qui nous semblait nécessaire pour permettre l'exploration de la dimension constitutive de la définition du prolongement, nous passons maintenant au travail de l'acte lui-même. Ce temps consacré à l'acte dynamique et à sa définition, non plus à sa seule évocation indirecte au cœur de son prolongement, offre un point de vue qui nous permettra d'explorer la dimension constitutive de l'acte dynamique pour son prolongement.

Qu'est-ce qui spécifie l'expression de l'acte dynamique en lui-même ? Pour répondre à cette question, nous ne devons pas oublier ce que nous avons observé au cœur du prolongement de l'acte. Ce premier temps est celui de la constitution du champ que nous avons à explorer. En cela, il est celui où nous avons à expliciter la matière que nous avons à interroger et la direction que prend cette interrogation. Si nous avons vu que, pour ce qui est du prolongement, il ne pouvait être, à notre sens, constituée une vue générale de sa définition en restant au niveau de la seule relation

de ressemblance que peut introduire l'image, nous chercherons dans cette exploration à construire une vision analogue.

On reconnaîtra au sein de la définition de l'acte dynamique de production deux axes qui nous accompagneront tout au long de son approche. Le premier axe concerne la première dimension qui explicite à notre sens une première partie du caractère « dynamique » de l'acte : la définition de « l'étendue » de cet acte. C'est-à-dire, comment l'acte de production est-il défini comme capable, et jusqu'où s'étend cette capacité, de production de l'image ? Il s'agit ici de situer la définition de l'acte en droite ligne de celle du prolongement de l'image, et ainsi de vérifier jusqu'où le rapport de « prolongement » entre acte et image peut tenir. Cette considération de l'étendue de l'acte de production est aussi l'expression du souci de revenir sur la désignation de cet acte. Jusque là, nous utilisons le terme de « production » en lui attachant le sens de l'acte duquel l'image « provient », dont elle est le prolongement. C'est que nous ne trouvons pas mieux pour le moment pour désigner cet acte sans directement orienter la nature de celui-ci. Un rapide coup d'œil au lexique montre que le terme de « production » pour parler de cet acte ne va pas de soi. Qu'en lui-même il ne peut échapper à un examen systématique et livre une riche variété d'actes qui ne se rapportent pas qu'à la production au sens « artisanal » du terme. Nous concevons l'exploration de ce premier pôle de la définition de l'acte comme dynamique en deux temps. Un premier où l'on a à s'interroger sur ce qui fait la spécificité des termes qui désigneraient cet acte « production », « création » et « révélation ». Ces trois termes relevant chacun d'une part, d'un investissement particulier de l'acte lui-même et d'autre part d'une définition du rapport au support, déterminée à travers cet investissement de l'acte. C'est à partir de la motivation de la distinction de ces trois termes que l'on peut produire, dans un second temps, une première idée de « l'étendue » définie de l'acte, au sein de ces trois termes.

C'est à partir de là que nous serons mieux à même de comprendre comment « acte » et « étendue de l'acte » s'articulent dans la définition de la « production » de l'image. Et en cela deux interrogations s'imposent à nous. Une première interrogation portant sur la dimension constitutive de la définition de l'étendue de l'acte sur l'expression de l'acte lui-même. Cette première interrogation revient à s'intéresser à la situation d'une définition de l'étendue de l'acte au sein de son expression. Elle

ouvre d'une part à cette définition et propose d'autre part de rendre raison en s'appuyant sur l'expression elle-même de la considération de l'acte comme objet de la définition d'une étendue limitée. La seconde interrogation qui se pose à ce niveau de notre exploration porte sur l'investissement de l'acte qu'il faut ainsi dégager : autrement dit, comment l'étendue de l'acte participe-t-elle de l'investissement de l'acte de production de l'image ? C'est-à-dire, d'une part importante de son orientation. Nous retrouverons l'ensemble de ces interrogations au cœur de notre parcours au sein du lexique lors de notre développement.

Le second axe qui suivra l'ensemble de notre analyse concerne la définition de « l'emprise » de l'acte sur le support de l'image. Il ne suffit pas, à notre sens, que l'acte soit défini comme « capable » de produire l'image telle qu'elle est définie. Une assise déterminée en rapport avec le support est à distinguer au sein de l'acte. « Distinguer » ne veut pas dire pour autant que nous ne considérons pas ces deux axes comme corrélés dans la définition de l'acte et de son caractère dynamique. Il s'agit d'un point méthodologique, visant à proposer une représentation claire des rouages qui constituent l'ensemble de la définition de l'acte comme « dynamique ». Nous entendons en cela « l'emprise » comme une actualisation, au sein du support situé dans le système, de la définition de la portée de l'acte dynamique. Cette considération pourrait répondre à cette question : comment s'applique l'étendue définie de l'acte de production de l'image sur le support ? Cette interrogation s'accompagnant de la demande d'une redéfinition du support au sein de l'acte. Mais avant cela, comment la présence du support au niveau de l'acte de production est-elle perceptible, et jusqu'où celui-ci est-il rendu présent ? C'est de cette présence que nous pourrions dans un second temps nous interroger sur le passage que le sens construit de l'expression d'un acte en rapport à un support, à l'expression d'une technique particulière et déterminée dans la production d'une image.

Ce n'est qu'après ce premier et fondamental moment accordé à la définition de notre champ que nous pourrions en venir à une exploration plus précise des formes adoptées par l'acte dynamique de production de l'image. En nous basant sur le lexique que nous avons constitué, on peut proposer une première vue d'ensemble de ces formes qui comporteraient trois plans. Ce lexique, rappelons-le, recouvre pour la plupart des cas de l'expression de l'acte, les *verbes* correspondant à la production de

l'image. Bien souvent, comme on pourra le constater au fil de l'élaboration de ce champ, l'expression de l'acte est construite en lien directe avec l'image et vis et versa. Nous restons pour le moment dans le constat descriptif de ce qui s'offre à nous au cœur de notre enquête et attirons l'attention sur l'importance de cette description qui, si elle peut paraître inutile, est en réalité nécessaire si l'on veut fonder une exploration effective sur des bases solides.

Sur quoi repose la distinction de ces trois « formes d'acte » et comment les définit-on comme des « actes de production de l'image » ? Nous avons parlé des racines des termes eux-mêmes. Cela est surtout flagrant pour deux groupes qui, à ce niveau là, n'ont pour ainsi dire rien à voir. Il s'agit du champ lexical relatif à l'acte en tant qu'acte orienté vers l'expression d'une ressemblance et celui concernant l'acte « technique » ou relatif à une « action donnant lieu à l'avènement de l'image ». Le second groupe est plus problématique dans la mesure où il appelle à une vigilance plus grande quant au sens que pourrait présenter le mot et celui que le contexte lui accorde. Nous restons donc sur ce point prudent, en l'état de notre avancée.

Chapitre 9 – L’acte orienté vers la « ressemblance »

α Le premier champ que l’on distinguera est un partage entre l’image produite et « l’acte de production ». Pour le dire autrement, on retrouve dans les deux champs cette même expression. Il s’agit de l’expression d’un acte se situant dans une démarche de « ressemblance », qui amènerait à re-questionner la définition de la dimension constitutive, non plus seulement du prolongement pour l’acte dynamique de production, mais aussi de l’acte dynamique lui-même pour le prolongement. Nous parlons de « ressemblance » entre guillemets, préférant ce terme plus générique à notre sens que celui de « mimétique ». L’un et l’autre sont d’ailleurs, au sein du lexique que nous avons pu récolter, strictement distingués. En ce sens, une chose, dans la définition comme au sein de l’expression, est la démarche de « *μίμησις* » une autre chose est l’image construite par exemple « *ἀπεικάζειν* ».

On a déjà évoqué au niveau du prolongement de l’acte dynamique la question de la « ressemblance ». Nous avons alors proposé de le définir comme une des relations présentes au cœur du système de relations qu’est l’image. Ce prochain temps est celui d’une exploration dans le détail de ce qui structure, selon nous, cette relation, dans le champ de l’acte dynamique lui-même. La question qui nous occupera maintenant est la suivante : jusqu’où (et sous quelles formes) peut on se représenter la motivation du choix des termes exprimant cette relation de ressemblance ? Autrement dit, comment le choix des termes est-il une expression de la conception de l’acte de « production de l’image », de sa définition ? En cela, sur quoi nous appuyer pour parvenir à cette représentation ? Ces formes admises, que peuvent-elles nous apprendre sur la structure même de la relation instaurée dans ce champ de la ressemblance ? Si l’on envisage notre exploration en ces termes, c’est pour la situer directement dans une interrogation du lexique relatif à cette relation de ressemblance.

On commencera ainsi par déterminer 1°) le fondement de la diversité de ces formes. C’est par là que nous souhaitons traiter de la question d’ordre à la fois étymologique et philosophique, puisque la construction des termes et leur choix sont une expression éclatante de la conception du système lui-même. On fonderait cette

interrogation sur le constat de l'emploi d'une grande variété de termes construits sur une même racine³⁹. Qu'est-ce qui motive en cela l'emploi d'un terme plutôt qu'un autre ? Que représente l'inflexion en faveur d'un terme pour la conception d'un acte de production spécifique de l'image ?

Nous verrons en cela a) ce qui revient à la terminologie elle-même et ce qui revient à la définition à travers le contexte d'énonciation du terme. Comme le lexique d'expression de l'acte de production de l'image lui-même, il faut porter, à notre sens, une grande attention au lexique de chacun des champs que l'on peut distinguer. Car si on peut constater une variété d'expressions de l'acte de production, au sein de chacune de ces variations, il ne faut pas les réduire les unes aux autres mais bien accorder à chacune l'attention attachée à sa spécificité en tant qu'expression. L'objet de l'exploration à ce niveau est de tenter de préciser cette diversité en approchant ce qui motive le choix d'un terme plutôt qu'un autre. C'est en cela que le relevé du lexique participe d'une première partie de la compréhension de cette variété. Les éléments de réponse à cette question seront, en grande part, à tirer de ce qu'aura pu nous amener à constater la composition du lexique lui-même : prenons une notice « type ». Nous avons, pour le terme qui en définit l'entrée, relevé les références d'emplois de ce terme au sein du corpus de la période que nous traitons⁴⁰. Le tout, ici, n'étant pas de convenir du sens à accorder au terme en s'appuyant sur la régularité de son emploi. Ce qui nous questionne c'est la diversité non pas tant des contextes d'emploi d'un même terme, que l'emploi de termes distincts au sein d'un contexte quasi commun. Ici l'expression de l'acte de production de l'image. Si en introduction de cette partie de notre enquête nous avons défini le champ à explorer, ce premier point nous permet d'exposer concrètement la matière que nous aurons à interroger par la confrontation au contexte d'usage. Nous commençons en cela à l'interroger, en observant, au sein du terme même, ce qui peut constituer une première conception de l'acte de production de l'image.

³⁹ Voir à ce sujet les termes construits sur *ἔοικα*. Pour une étude sur les composés de ce terme voir notamment Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* achevé par J. TAILLARDAT, O. MASSON, J.-L. PERPILLOU, avec, en supplément, les *Chroniques d'étymologie grecques* (1-10) rassemblées par A. BLANC, CH. de LAMBERETERIE, et J.-L. PERPILLOU, Paris, Klincksieck, 2009. p. 338-339.

⁴⁰ Voir le lexique que nous avons récolté jusqu'à présent, concernant l'acte de production de l'image. Nous avons choisi d'y faire figurer les références comprises dans la première ère de nos travaux, à savoir, entre le VIII^e siècle avant notre ère et le début de notre ère.

b) L'approche systématique du contexte complètera le constat de la variété des expressions de l'acte de production et offrira une représentation plus précise de cette variété. C'est à partir de cette étude du contexte que l'on verra que cette démarche de « ressemblance » au sein de l'acte n'est peut être pas tant à rechercher au sein d'un acte seul, s'entend, d'un verbe en lui-même, mais bien de la qualification de ce verbe, de son investissement par une démarche de production d'une ressemblance. Ce qui posera la question de ce qui est au centre de l'attention : le caractère de ressemblance lui-même, ou l'acte de production de l'image situé dans cette démarche. C'est en cela que s'ouvre le champ de l'investissement en tant que « ressemblance » de l'acte de production.

En ayant ainsi commencé à nous représenter ce qui constituerait une idée de la structure du domaine de la ressemblance, au sein de l'acte dynamique de production et à travers cela, le « substrat » de l'investissement de l'acte lui-même, il nous semblera possible de passer à ce qui nous semble accompagner, dans sa structure, l'idée de ressemblance, à savoir celle de 2°) dissemblance. Il est à noter que ce qui tend à exprimer la distinction entre une entente de la « ressemblance » comme ce qui prétendrait produire une image « identique » à son référent et une image qui renverrait à son référent nous paraît reposer sur le rapport entre image et référent. L'image ressemblante comme renvoyant au référent ne prétend pas lui être identique.

Ainsi l'étude de l'acte dynamique de production de l'image, approchée à partir d'une démarche de « ressemblance », sera-t-elle pour nous l'objet d'un complément à la définition constante du rapport au référent au sein de la sphère de production de l'image. Nous travaillerons l'entente de cette idée de dissemblance, au sein du système, en la considérant comme l'instauration d'une distance⁴¹ nécessaire entre les termes. Distance qui, en cela, rendrait possible la définition de relations d'échanges⁴². Ce qui, de fait, sous entend que l'on considèrera qu'une dimension d'identification, à

⁴¹ Voir à ce sujet Jean Pierre Vernant, à propos du *kolossos*, Jean Pierre VERNANT, *Figure, idole, masque*, Paris, Juillard, 1990, p. 25 - 30.

⁴² Pour le développement de cette idée dans le champ de l'image relative au sacré voir Françoise FRONTISI-DUCROUX, « Les limites de l'anthropomorphisme », in Charles Malamoud, Jean Pierre Vernant, (dir.), *Corps des Dieux*, Paris, 1986. Cet article montre bien combien la distance que l'on cherche à instaurer et conserver au sein de la définition de l'image ou de sa « production », participe à la définition de l'image elle-même. Par la suite, cette distance est également constitutive des relations entretenues avec l'image.

savoir, de partage de l'ensemble des caractéristiques entre les éléments en relation⁴³, ici, surtout, prolongement-image et référent, ne saurait rendre possible une relation d'échange. Nous appuierons notre propos sur une approche du lexique de cette ressemblance qui ne manque pas de rappeler constamment cette nécessité. En cela, nous serons a) amenés à nous expliquer plus en détail sur cette considération. Sur quoi peut-on baser l'expression de cette « distance » au sein de la démarche de ressemblance ? Comment s'exprime en cela l'idée d'une dissemblance au sein d'un système qui précisément cherche à exprimer un partage de caractéristiques ? Cela tient au fait que la relation de ressemblance en elle-même, engage une profonde réflexion sur la « prétention » de cette ressemblance. Et par là, de l'acte posé « en vue de tendre vers cette ressemblance ». Au sein de l'acte de production de l'image dans une expression de « ressemblance », prétend-on égaler le référent, ou prétend-on y renvoyer ? Le sens de la présence de cette dissemblance dans l'expression de l'acte dynamique de production de l'image est donc à rechercher autant au sein de sa propre expression que dans la visée que lui confère le contexte de cette expression. b) Ce qui nous permettra de poursuivre l'éclaircissement de notre représentation de ce système. C'est en cela que se pose en effet la dimension constitutive de la considération du référent au sein de l'investissement de l'acte. Comment la définition de la « ressemblance » à travers son expression et le contexte de cette expression participe-t-elle à l'orientation de la définition du rapport au référent ? Comment ce premier rapport agit-il sur la définition du prolongement lui-même ? Et à l'inverse, comment la définition du prolongement oriente-t-elle la définition du rapport au référent au sein de l'investissement de l'acte dynamique ? Au sein de cet acte orienté vers la production d'une image « ressemblante », on ne saurait prétendre vouloir aborder cette question sans en venir à la place accordée au référent. Car si l'on parle d'une relation de « ressemblance » il y a à définir une image qui « ressemble » à un élément auquel elle se « réfère » dans sa production. La position du référent est en cela constitutive, elle définit la portée qu'accorde l'acte qui conduit à la ressemblance.

⁴³ C'est en ces termes que nous entendons dans un premier temps le terme « identique » en resserrant l'attention toute fois sur la dimension de « prétention à l'identité », c'est-à-dire l'investissement comme parfaitement égaux l'un et l'autre élément. C'est en cela que l'on est amené à se pencher sur la notion de « double », comme la présente notamment Jean Pierre Vernant en parlant de l'eidôlon, « Eidôlon, du double à l'image » in Jean Pierre VERNANT, *Figure, idole, masque*, Paris, Julliard, 1990, p. 34 - 40. voir aussi du même auteur, « figure de l'invisible et catégorie psychologique du double » in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte, 1996 (première édition 1965) p. 325 - 338.

En cela, le référent, et donc, sa situation au sein du système de production de l'image dans le cadre de la ressemblance, est le point de vue qui nous permet de comprendre jusqu'où s'exprime la distance que l'on pouvait constater au sein de l'acte de production.

Chacun de ces points, l'expression de la ressemblance et celle de la dissemblance, en cela, le positionnement au sein du système du référent, est ce qui participe à la définition de la portée de l'acte de production. Tout du moins, pouvons-nous pousser la définition de cette première étape de notre enquête à ce sujet, en considérant l'expression de l'acte de production dans une démarche de ressemblance comme une « relation » avec l'image produite. Cette relation dans ce cas, nous nous la représentons comme reposant sur la place définie du référent. Au sein de la conception de l'acte dynamique que nous avons pu récolter, nous avons vu jusqu'où la place du référent était importante pour la portée de l'acte de production⁴⁴. Nous évoquons bien la portée de l'acte à travers l'approche de la définition du référent, dans la mesure où nous avons défini notre représentation comme reposant sur les relations définies entre chacun des membres du système de production de l'image.

⁴⁴ Que l'on se reporte, en place d'évocation de ce trait, du statut du *παραδείγμα* dans le *Sophiste* (235 d) ou le *Timée* (28 a, c ; 29 b).

Chapitre 10 – L’acte comme expression d’une « production »

β Après avoir exploré la dimension de « ressemblance » de l’acte dynamique de production de l’image, nous aborderons un deuxième plan où l’acte dynamique de production se situe dans l’expression de la « production » elle-même. Pour le dire autrement, l’expression de l’acte ici se rapporte à l’évocation d’une action technique, d’un « agir sur le support ». Nous nous demandons alors jusqu’où il nous est possible de déceler une définition de la puissance de cet agir, de sa capacité à produire une image, et de son « emprise » sur le support. C’est au sein de cette part du lexique que se pose la question de la distinction entre « production », « création » et « révélation ». L’image est-elle « produite » par l’acte ? Est-elle l’objet d’une « création » ? Ou bien l’acte de production de l’image « révèle-t-il » la dite image définie comme « déjà présente » au sein du support ?

Il s’agit de la part la plus riche de notre lexique. Nous serions tentés d’y voir un premier grand jalon de notre étude, tant l’expression de l’acte dans ce champ ouvre à des perceptives vertigineuses. Nous avons été tentés de proposer une ordonnance de notre lexique à ce niveau également. Mais une telle ordonnance aurait été trop artificielle tant, dans ce champ, le sens des termes revient autant aux termes eux-mêmes qu’à leur contexte d’usage. Nous préférons à ce niveau d’exploration une observation plutôt tournée vers le contexte d’usage, pour remonter, par la suite, au terme. La confrontation du sens de l’un et de l’autre nous permettra de mieux nous représenter comment le choix des auteurs a été orienté au sein de cas « concrets ». Mais disons d’une manière générale, qu’il faudra nuancer tout au long d’une lecture plus attentive, que l’on peut distinguer un groupe de termes désignant la « production » de l’image en évoquant « l’acte technique », le rapport ainsi à une intervention sur le support et une « création » de l’image, se rapportant à un lexique proche de celui de la « filiation » au sens presque biologique du terme⁴⁵. C’est en cela

⁴⁵ Nous faisons ici référence à au moins deux racines de termes relevés. Celles qui se rapporte à *ποιῶ* et *ἐργῶ*, auxquelles il faut ajouter les nombreuses racines définissant dans certains contextes une technique particulière à partir d’un geste, en cela, c’est ce nous avons nommé « intervention » sur le support. L’autre type de racine interroge d’autant que c’est son contexte d’usage qui en fait l’expression de la production d’une image. Nous

que l'on en a conclu une désignation de l'image comme « prolongement » et non comme seul « résultat » de l'acte de production. Si l'on a pu déjà proposer au sein de ce champ de l'acte lui-même, l'approche d'une part de la définition du rapport au référent, celle-ci appelle à être enrichie par l'approche de ce champ de l'expression de la « production ». Il s'agira de mieux comprendre ce qui est le référent de l'acte dynamique au sein de cette expression particulière. Le référent est-il celui « à partir duquel », « en rapport avec lequel », l'image est « produite » ou bien aussi la définition de l'image ? Nous verrons par là, ces deux dimensions du référent au cœur de la définition de cet acte de production.

C'est par là, également, que nous verrons comment, au sein de l'acte, on passe de l'expression d'une intervention particulière sur le support à une technique spécifiée, et, de ce fait, comment on peut faire ressortir la motivation du choix d'un acte, et par là, d'une technique plutôt qu'une autre. Comment ce choix est-il constitutif du rapport avec l'image-prolongement ? Cette question est importante dans l'investissement général de l'image, tant sa production que son usage. Plusieurs auteurs, et les faits eux-mêmes, rappellent que la technique de production de l'image n'est pas toujours spécifiée. Dans certains cas, il est même difficile de distinguer quelle est la technique qui est désignée⁴⁶. En cela, c'est une grande part de l'investissement de l'acte de production qui, en soi, interroge.

1°) Comment, en cela, distinguer « production » et « création » ? C'est à travers cette distinction que l'on touchera à la variété d'expressions de l'acte de production de l'image. Tout d'abord, sur quoi se fonde cette distinction d'expressions ? On l'a vaguement évoqué en introduction, il s'agit pour nous de nous pencher sur la pluralité des termes relevés à propos de l'expression de l'acte. Et ici, plus particulièrement, du champ relatif à l'expression de l'acte de production, à travers deux branches qu'il nous faut nous représenter clairement : celle qui évoque une technique et celle qui évoque un autre type d'acte, qui en soi donne l'impression de se distinguer d'une intervention sur le support. Nous préciserons que c'est peut être au

parlons notamment des termes construits sur $\gamma\epsilon\nu$, que l'on rencontre par exemple dans le Sophiste (voir lexique en fin de texte pour les références).

⁴⁶ Voir par exemple les problèmes liés à la polysémie soulevés par André Laks dans Introduction à la philosophie présocratique sur le sens à donner à $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\epsilon\iota\nu$ dans André LAKS, *Introduction à la « philosophie présocratique »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 71-72.

sein de cette deuxième branche que l'on distinguera la troisième, « la révélation » d'une « image définie comme déjà présente au sein du support ». C'est-à-dire que c'est au sein de cette deuxième branche qui semble être tournée vers l'évocation de la définition même d'un rapport au support que l'on envisage d'explorer jusqu'où ce rapport au support ne définit pas celui-ci comme portant en lui-même l'image, sans qu'il n'y ait nécessité d'intervention technique. Nous distinguons encore cet acte avec le troisième champ que nous projetons d'explorer au sein de l'acte de production, à savoir l'acte d'*ordonnance*. La distinction porte sur le fait qu'au sein de ce troisième champ, le support est considéré comme « donné » en quelque sorte, quand il est en lui-même défini au sein de ce type d'acte relatif à la « création ». Bien entendu, le sens des termes en eux même doit être nuancé par l'approche du contexte de leur emploi. Tout du moins, faut-il avoir conscience de la vigilance à accorder entre l'expression propre du terme et celle conduite par son usage.

2°) Ce n'est qu'une fois cette distinction motivée que l'on sera à même de s'interroger sur l'investissement de l'acte engagé à travers cette distinction. A quel niveau s'impose la nuance ? Pour le dire autrement, où porte la nuance ? Nous entendons traiter cette question en deux temps : celui de l'expression elle-même, que l'on a déjà relevée. Mais précisément, pour aller plus loin dans l'analyse de ce qui ne saurait rester qu'un premier constat, jusqu'où la distinction s'étend-elle au niveau de l'expression ? Cela, pour laisser sa place au second temps de cette analyse, à savoir ce qui revient à la définition avec le support.

Quel sens supplémentaire est-il possible de relever au niveau de l'acte de production ? Dans ce cadre, l'objet reste le même, mais c'est le point de vue qui change. On ne se trouve plus au niveau du sens exprimé au cœur de la confrontation du terme et de son contexte. Du niveau formel de l'expression de l'investissement, nous passons, en cela, au niveau du sens lui-même. De ce qui peut être constaté au sein de la vue d'ensemble des termes établis, les expressions distinctes de l'acte dynamique de production.

3°) A travers ces deux premiers points, quel rapport au support, au sein de l'acte cela engage-t-il ? Nous avons choisi de voir, d'abord, comment se distinguaient « production » et « création ». Cela pour en venir à nous intéresser à l'investissement distinct de l'acte. Ce qui engageait cette distinction était non seulement le

positionnement de l'acte, ainsi que de l'agent, mais ouvrait, selon nous, également à un rapport au support « portant », voire « recevant » l'image. C'est sur ce dernier point de vue que nous souhaitons maintenant nous pencher. A travers l'acte et l'agent nous avons vu également le positionnement et le rapport de chacun d'eux avec le référent. En abordant maintenant l'investissement du rapport entre l'agent et le support au sein de la production de l'image, nous complétons notre exploration de ce point, tel que nous nous la sommes fixée pour le moment.

Chapitre 11 L'acte comme expression de « l'ordonnance du support »

γ Nous distinguerons des deux premiers champs, un troisième et dernier où l'acte n'est pas situé dans une démarche d'intervention sur un support pour y « apposer » l'image, mais bien d'une « production » de l'image par « l'ordonnance du support ». En cela, le support ne doit pas, seulement, faire l'objet d'une redéfinition qui le rendrait « apte » à recevoir l'image, il est l'élément ordonné par l'acte dynamique et en cela présente, en lui-même, l'image. Nous pousserions encore la caractérisation de ce troisième axe en disant que l'on ajoute rien dans ce cas au support, mais qu'il fait l'objet d'une re-disposition qui le conduit à présenter l'image. On distinguerait alors l'acte « démiurgique » de l'acte d'ordonnance, non pas seulement en se basant sur la distinction de termes, mais en considérant qu'avec l'acte démiurgique on intervient sur la matière en « appliquant » une forme qu'elle ne possédait pas, quand l'acte d'ordonnance lui, est plus de l'ordre d'une organisation du support où c'est la place, l'agencement de celui-ci, qui produit la forme.

Il nous faut commencer par rendre raison de cette distinction et par là de son étendue. En d'autres termes, comment distingue-t-on la production exprimée au travers de l'évocation d'une technique et celle au travers d'un acte « d'organisation du support » ou réduite à l'expression du support ? La question que nous nous posons par là, est celle du point focal de l'attention : est-il sur l'acte de production en tant que technique, en tant que « transmission » d'une « forme », voir d'emprise que serait l'image sur le support, ou l'expression même de l'acte par le support lui-même. Dans ce cas, l'expression de l'acte ne renvoie pas tant à l'acte lui-même qu'à son expression indirecte à travers celle du support. Expression qui en cela est définie comme évoquant à elle seule l'acte technique correspondant au support. Pour toutes ces questions, il nous faut commencer par récoler la matière pour y répondre, l'analyse du lexique permettant, selon nous, d'arriver à ce récolement. L'enjeu ici est donc de déterminer le point de vue de notre analyse. En cela, nous abordons pleinement ce que nous constatons au sein du lexique de l'expression de l'acte en ces termes : à savoir, la distinction problématique entre ce qui est de l'ordre de l'intervention

technique et ce qui est de l'ordre de la redéfinition de la posture de l'acte et de la situation du support.

1°) Nous proposerons de distinguer, dans la spécificité de cette expression, deux dimensions. L'une concernant une absence apparente de la référence à la technique ou de rapport de ressemblance au sein de cette expression de l'acte. Ainsi, l'expression du support à travers celle de l'acte. Si l'on prend la peine de parler de cette expression du support, c'est pour prendre le temps de mettre en évidence ce qui est exprimé, si ce n'est pas une technique. Ce champ se distingue en cela de la création, comme nous l'avons dit, dans la mesure où le support est évoqué simultanément avec l'expression de l'acte lui-même. En cela, il est « donné ». Quand l'acte de création semble le mettre au même plan que l'image, en ce cas, objet de la « création ».

2°) Dans un deuxième temps, il faudra voir dans quelle mesure intervient le référent dans ce nouveau cadre. Cela dans la mesure où, comme s'agissant des autres points dont nous avons proposé un fil d'exploration, une fois le cadre posé - l'expression de l'acte à travers une ordonnance du support - il convient de voir comment s'agence dans ce cadre les autres éléments du système. Ainsi nous faut-il en venir au positionnement du référent au sein de l'expression de l'acte de production de l'image comme une « ordonnance du support ». Nous passons du constat de son expression à l'analyse que nous pouvons en faire, au rôle assigné au référent dans ce cadre précisément de l'expression de l'acte de production de l'image, comme un « modelage », une intervention sur le support, où celui-ci semble être l'objet d'un travail sur sa propre définition. En définitive, nous nous interrogeons ici sur le positionnement du référent au sein de la redéfinition du support comme portant l'image, redéfinition qui va plus loin que l'investissement sans intervention effective sur le support, qui se « poursuit » dans une réorganisation du support. L'intervention demeure, même si elle ne renvoie pas à une technique spécifique.

3°) C'est en cela que l'on doit reformuler les termes de notre interrogation à propos de la distinction entre « production » et « création ». Nous revenons notamment avec ce dernier point sur la dimension « révélatrice » du geste, de l'acte de « production de l'image. Jusqu'où cette ordonnance assigne-t-elle une image au support ou participe-t-elle de la définition de l'image comme déjà présente au sein

même de ce support ? Nous verrons en cela quelle portée cet acte particulier de « production de l'image », défini comme une « ordonnance », a sur le support et comment cette portée participe à la distinction entre « production », « création » et « révélation » de l'image. Le positionnement de l'acte est, en cela, le prétexte à la définition du support au sein de la production. Cette définition est abordée au sein de l'exploration de l'acte dynamique de production pour ce qu'elle représente de « limite », de définition de « l'emprise de l'acte sur le support. En cela, cette définition du support de l'image, la conception de ce support, est constitutive de la définition de l'acte lui-même et situe ce qui revient à la définition seule du support comme portant l'image. On rejoint ici la question de la production de l'image par la définition du support, plus précisément de l'investissement du support par l'image.

Conclusion

Nous n'aurons de cesse de présenter ces axes comme de l'ordre du strict questionnement. La forme que prend ici cette exploration de l'acte de production reste elle-même à éprouver, à partir d'une approche plus approfondie du lexique qui est notre source principale. Lexique à entendre, comme nous l'avons déjà évoqué non pas seulement comme une approche des termes seuls, mais des termes compris dans le contexte de leur usage qui lui seul propose une représentation effective du sens accordé aux termes.

Le développement de ce plan est aussi une épreuve de celui-ci, dans la mesure où, c'est à travers le développement que les axes sont resitués dans chacune des ères que nous souhaitons aborder. Ce second point découle du premier, dans la mesure où, c'est seulement après avoir pris le temps nécessaire à l'établissement précis du lexique de chacune des ères, que l'on sera à même de situer le questionnement précisément. Aussi, l'épreuve du plan, son développement, vont-ils, comme un tout composé, de paire avec l'élaboration du lexique qui, en l'état, demeure au stade de la mise en place des termes selon une première lecture.

Cette première lecture, bien que superficielle, nous a permis d'entrevoir le faisceau de relations qui pouvait être constaté entre cet élément précisément qu'est l'acte de production de l'image et les autres éléments - image définie comme prolongement, référent, support et agent. Nous avons vu comment l'approche de la définition et la définition elle-même de l'acte comme dynamique, pouvaient rendre compte de l'interrelation de chacun des termes du système de production de l'image.

En ce qui concerne l'acte lui-même, nous avons pu envisager trois types principaux d'interventions en vue de la « production » de l'image. En cela, nous avons appuyé le fait que l'on ne saurait réduire l'acte de production au seul acte orienté vers la ressemblance. Mais que celui-ci s'accompagne d'autres types d'actes. Ce qui appelle à éclaircir notre démarche à cette égard. Notre idée n'était pas de créer de rupture entre ces différents types d'actes. Puisque tous sont orientés vers un but commun. Notre démarche était de nous permettre une approche prenant en compte un ensemble suffisamment large à propos de l'expression de l'acte pour nous permettre

de nous le représenter de la manière la plus complète possible. Nous rappellerons à ce sujet que le questionnement des inflexions d'un terme à l'autre jalonne notre exploration, que ce soit explicitement exprimé ou que cela soit à considérer comme implicitement présent à notre esprit au cours de notre exploration.

Après l'élaboration de notre exploration de l'acte dynamique de production de l'image, nous allons aborder celle de l'agent. Nous aurons à revenir sur cet ordre d'enchaînement afin d'en rendre raison. Même si celui-ci s'explique par les choix que nous faisons dans un premier positionnement des éléments les uns par rapports aux autres, il ne faut pas perdre de vue ce que nous n'avons de cesse de répéter. Si notre propos, au sein de ce discours ne peut se passer de la forme successive pour élaborer une représentation de notre itinéraire, il n'en demeure pas moins, pour nous, que nous considérons la cohésion des éléments que nous présentons comme simultanée.

Partie 3

L'expression de l'agent « producteur d'image »

Chapitre 12 Le « producteur » comme agent

Comment l'expression du producteur de l'image nous permet-elle d'éprouver au niveau de l'agent qui pose l'acte, dont l'image est le prolongement, ce que l'on a pu respectivement constater au niveau de l'acte et du prolongement lui-même ? Et comment la définition de cet « agent » nous permet-elle de compléter la vision que nous nous sommes construite jusqu'ici de l'acte dynamique de production et de l'image elle-même comprise comme son prolongement ? C'est par ces deux axes d'interrogation que l'on en vient à aborder la question de la définition du « producteur de l'image ».

Nous en venons à cette définition car il nous semble que celle-ci est autant constitutive de la définition de l'image comme prolongement d'un acte dynamique de production, que l'exploration de ces deux objets eux-mêmes. L'acteur, que l'on pourra aussi appeler agent - encore que cette dénomination réclame d'être éclaircie lors de sa définition - et ainsi sa définition au sein du système de production dynamique de l'image, nous semble être une pièce fondamentale de ce système de relations et de constitution des définitions de chacun des éléments, dans la mesure où il n'est pas qu'un membre média, qu'un élément secondaire du système mais qu'il est, à travers sa définition, constitutif de la puissance d'agir et de l'acte posé ainsi que du prolongement.

Mais avant d'aller plus loin, sur quoi repose notre choix du terme « agent » pour désigner « celui qui produit l'image » ? Le premier point porte sur le positionnement de « celui qui produit » au sein du système de production. Même si nous serons amenés à considérer le rapport entre prolongement, acte, et référent avec celui-ci, même si ce rapport peut se traduire par une certaine « emprise » de ces trois éléments sur « le producteur de l'image »⁴⁷, nous considérons que le fait de se positionner dans cette démarche de « tension » vers la « production » de l'image fait

⁴⁷ Voir à ce propos Jean Pierre VERNANT, « Catégories de l'agent et de l'action en Grèce ancienne », in Julie KRISTEVA, Jean Claude MILNER, Nicolas RUWET, *Langues, discours, société, pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 365-374. Notamment, en ce qui concerne le rapport agent-action, p. 369 - 370. Il nous faudra par la suite rapprocher cette définition de celle d'Emile Benveniste lui-même dans, Emile BENVENISTE, *Nom d'agent et Nom d'Action en Indo-européen*, Paris, Maisonneuve, 1948.

de ce « producteur » un terme *actif*⁴⁸. Au sens ou même s'il est amené lui aussi à être « objet d'une expérience », cette expérience n'en est pas moins un des axes de son action. En cela il demeure agent, même dans la position de celui qui fait l'expérience de la « production », de la tension vers l'image à travers le rapport au référent. Chacun des éléments du système possédant sa part d'*activité* et de *passivité* au sein de l'ensemble. En cela, ce terme d'agent recouvre, pour nous, autant l'aspect dynamique relatif au rapport à la « production » de l'image, qu'à la position de « celui qui fait l'expérience » de cette production. Ce second aspect de la définition est celui sur lequel nous aurons à revenir tout au long de notre approche de l'agent. On peut donc voir notre choix appuyé sur deux points : la reconnaissance de la part dynamique de « celui qui produit l'image » et la part d'expérience dont il est l'objet à travers cette « production »⁴⁹.

Il nous faut nous justifier sur le choix de l'exploration première du prolongement de l'acte par rapport à l'exploration dernière de la définition de l'agent. Comment se motive notre choix ? De la même manière que nous avons choisi d'aborder l'acte dynamique après le prolongement, considérant que la définition du but à atteindre était constitutive de la construction de l'acte en vue d'atteindre ce but. Comment se joue, alors, le positionnement de la portée de l'action de l'agent ? On pourra construire une première réponse à deux dimensions : (1) la première jouant sur le tableau de la définition de la portée de l'acteur en vue de produire un effet sur le support, en cela une définition « statique » de l'agent dans le système. La définition de sa place, en relation avec la portée de l'action elle-même, réglée sur le but. On le définit statique pour le distinguer du second qui concerne sa part active, quand ce premier tableau est celui de la seule place occupée, définie, de l'agent au sein du système. (2) Et un autre tableau, « dynamique » celui-là, dans la mesure où le positionnement de l'agent dans le système préparerait à une tension de cet agent vers

⁴⁸ Pour une première idée de la définition de « l'activité » de l'agent voir, Jean Pierre VERNANT, « Le travail et la pensée technique », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte, 1990 (première édition 1965), p. 261 - 322. Notamment « Prométhée et la fonction technique » *ibidem*, p. 263 - 273.

⁴⁹ Que l'on se reporte aussi à la démarche de « nomination » du producteur de l'image dans le Sophiste (voir le passage en 234 b - 236 c) : c'est l'identification de son acte qui définit son nom. Cela revient à ce que dit Jean Pierre Vernant dans le passage que nous citons plus haut à propos de la définition de l'agent (voir note précédente).

le but et la considération de celui-ci comme l'objet d'une action sur l'agent à travers l'acte dynamique.

Ce premier tableau est également celui où s'expriment les limites de l'investissement de la portée de l'acte. En cela, si le prolongement est constitutif de la définition du champ de l'acte, il ne conduit qu'à la tension entre la « capacité » définie de l'agent et le rapport entre agent et prolongement. Ce rapport agent-prolongement est l'objet du second tableau corrélé intrinsèquement au premier. Dans ce second tableau, la définition de la portée de l'agent déterminerait une place au prolongement de l'acte non plus comme la seule production d'une image complètement étrangère à l'agent, quand bien même une relation demeurerait entre les deux éléments agent et prolongement, mais un prolongement de l'agent lui-même. La définition du prolongement-but restant, pour nous, première, dans la mesure où c'est à travers elle que l'on peut voir se constituer la définition de l'action en vue d'atteindre le but. C'est aussi à travers elle que se précise la constitution de la position de l'agent, d'une part envers ses propres limites dans la confrontation avec la définition du prolongement, « agissant » en quelque sorte comme un élément constitutif de son positionnement et d'autre part la portée de l'acte mis en œuvre par l'agent en vue d'atteindre ce but.

En cela (3) nous considérons que si l'agent se définit en rapport au support et définit une « emprise » sur lui, la définition du prolongement peut être vue, par rapport à celle de l'agent, comme un moment fort de la mise en lumière de sa « capacité » à l'atteindre et « l'emprise » que sa poursuite peut avoir sur lui. Nous ne faisons que poser comme première cette définition qui reste à éprouver au fil de notre exploration de la définition de l'agent dans le système.

(a) Quelle portée de l'agent est-elle définie, autrement dit, quelle place est donnée dans le système à l'acteur posant l'acte ? l'attention porte ici sur le positionnement des éléments les uns par rapports aux autres.(b) Comment la définition du prolongement est elle constitutive de celle de la place de l'agent, et enfin (c) comment cette définition peut elle supposer une tension amenant à un effet déterminé sur l'agent ? En un mot, à quelle portée, suivant quelle structure, l'agent est-il « investi » dans le système de production de l'image ?

Poser en ces termes notre questionnement se motive pour nous dans la mesure où nous sommes mus par la volonté de savoir jusqu'où l'ensemble du système

est lié. En cela, jusqu'où la définition de chacun des éléments est constitutive de la définition des uns par rapports aux autres. Ce que nous formulons, ne dépasse pas dans notre pensée le stade du questionnement. Il nous reste maintenant à présenter le raisonnement qui sera construit, non pas en vue d'appuyer cette définition, mais de l'éprouver, à la lueur de l'exploration de ce qui nous semble être la part des faits la plus adéquate dans cette épreuve.

Si l'on observe dans un premier temps le lexique de désignation du producteur d'images au sein du système de production, on devra remarquer, à ce premier niveau, la variété des termes qui en marquent l'expression. Ce qui interpelle particulièrement ce n'est pas qu'un ensemble de termes variés, mais aussi les positionnements variés qui caractérisent ce champ de l'expression du système. Un premier constat nous amènerait à énumérer au moins deux champs, chacun à nuancer. Ces nuances étant évoquées pour bien montrer qu'il serait vain de chercher à cloisonner cette position du producteur d'image.

Chapitre 13 Le rapport entre agent et acte de production

α Nous envisageons ce premier champ comme suit. Comment l'expression du producteur de l'image nous permet-elle d'éprouver au niveau de l'agent qui pose l'acte, dont l'image est le prolongement, ce que l'on a pu respectivement constater au niveau de l'acte et du prolongement lui-même ? En cela, comment la définition de l'agent engage-t-elle celle de la production de l'image, acte et prolongement ? La position que nous choisissons ainsi d'occuper, nous présente comme interrogeant une nouvelle fois la position et les relations se jouant entre l'ensemble des termes du système. Cela, d'un dernier point de vue, celui de l'agent. Définir la position de l'agent et l'étendue de ses relations au sein du système, c'est proposer une exploration des relations que chacun de ses membres entretient avec lui⁵⁰.

1°) Après avoir exploré la portée de l'acte comme constitutive d'une emprise sur le support, *comment le positionnement de l'agent participe-t-il à la définition de la portée de l'acte ?* La question porte évidemment sur un élargissement des points de vue sur ce qui relie agent et acte, autrement que comme « cause à conséquence ». De même que l'image n'est pas le seul « résultat » de l'acte dynamique, mais un prolongement, dans la mesure où elle poursuit l'investissement de chaque élément selon sa définition propre. On en vient, par suite de notre progression, à interroger cette relation à plusieurs dimensions entre agent et acte. Il nous semble en effet, que la représentation d'ensemble demande à être détaillée dans ce champ, dans la mesure où c'est peut être en questionnant le fondement de cette relation entre agent et acte, que l'on sera mieux à même de comprendre comment la définition de l'acte influe sur le positionnement de l'agent, dans la production de l'image et comment l'investissement de l'agent au sein du système se positionne vis-à-vis de la définition de l'acte.

a) Jusqu'où retrouve-t-on un parallèle analogue à la relation acte-prolongement, du point de vue de l'inter « constitutivité », au niveau de *la relation* entre agent et acte ? Nous commencerons donc par une analogie avec ce que nous

⁵⁰ Voir Jean Pierre VERNANT « Catégorie de l'agent et de l'action en Grèce ancienne, in Julie KRISTEVA, Jean Claude MILNER, Nicolas RUWET, *Langues, discours, société, pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 370 - 371.

avons constaté de la relation entre acte et image, pour parler de l'image non pas comme d'un résultat mais bien plutôt comme d'un prolongement. Nous explorerons ainsi l'interdépendance du positionnement de l'agent et de l'acte au sein du système. Nous commencerons par observer l'expression de cette interdépendance, pour mettre en avant ses fondements. C'est fort de ces fondements, que nous pourrons ensuite élaborer l'approche de la définition de la portée de l'acte à travers la définition de l'agent. Ou, comment l'agent, dans sa définition, participe-t-il à celle de l'étendue de l'acte.

a1) Comment, en ce cas, trouve-t-on l'acte exprimé au sein de *l'expression* de l'agent ? En s'interrogeant sur la présence de l'expression de l'acte dynamique de l'agent on ne fait que renverser la question qui nous animait lorsque l'on abordait l'acte lui-même en ces termes. L'intérêt d'une telle question réside, selon nous, dans le fait qu'elle offre un nouveau point de vue sur le système de production de l'image que l'on ne saurait négliger. De plus, elle est un passage nécessaire, dans la mesure où c'est précisément en se questionnant de la sorte, que l'on prend le temps de voir les données qui se présentent à nous. Et qu'ainsi, notre questionnement demeure, nous l'espérons, en lien direct avec l'objet que nous cherchons à explorer. Ce temps est donc un temps de vigilance à ne pas plaquer sur les faits, des questions qui n'auraient pas lieu d'être.

a2) Fort de cette première lecture, comment et jusqu'où la définition que l'on a pu constater de l'acte en rapport avec celle de son prolongement « interviendrait-elle » dans le positionnement de l'agent dans le système de production ? On a commencé par relever « les marques » de l'expression de l'acte au sein de l'expression de l'agent. C'était pour mieux voir comment s'articulaient les deux éléments entre eux. Nous bâtissons donc l'élaboration de la définition de l'agent à partir des relations que l'on peut constater entre lui et les autres éléments du système de production de l'image. Nous portons ainsi notre attention sur les éléments susceptibles de compléter notre représentation de l'agent. Ici l'attention commence à porter sur ce que peut nous apprendre l'interrelation entre l'acte et l'image.

Si nous évoquons l'« interrelation » c'est bien pour marquer le fait que l'interrogation sera à orienter dans les deux sens. Aussi, nous envisageons de voir par la suite comment l'expression de l'agent est constitutive de celle de l'acte de

production. La question ne va pas autant de soi qu'elle y paraît. Dans les faits, l'acte ne saurait être sans l'agent⁵¹. Certes, et c'est bien de cette évidence que nous partons. Comment en cela, l'agent ajoute-t-il, dans son expression, « l'actualisation » de l'acte ? « Actualisation » au sens où l'agent lui-même participe à la définition de la portée de l'acte.

On pourrait, à juste titre, s'étonner de ces « retours en arrière ». Nous proposerons de les considérer non pas en ces termes, mais bien plutôt comme de constants enrichissements des points de vue déjà adoptés. Cela, suivant notre considération d'une avancée commune de l'exploration de chacun des éléments, n'ayant d'autre but que de mettre bien en lumière leur relation et leur interdépendance.

b) Ainsi, comment l'investissement de l'acte passe-t-il par la définition de l'agent ? Pour explorer cette question, on procèdera en deux moments. Dans le premier on devra pouvoir rendre raison de ce qui nous pousse à nous poser la question en ces termes. Ce qui revient à récolter « la matière » sur laquelle nous bâtirons notre réflexion. Il ne faut pas, comme on l'a déjà dit, prendre ce récolement, sur lequel on revient si souvent dans notre étude, à la légère. Il ne s'agit pas pour nous de relever uniquement le lexique relatif à la question que l'on se pose. Nous faisons appel au lexique que nous nous constituons, et en cela, il s'agit déjà de la confrontation des usages des termes qui le composent. De plus, ce qui anime chacun de ces récolements intermédiaires est bien une confrontation de ces divers termes. La question qui se pose ainsi à chacun de ces niveaux reste la même, elle nourrit et parcourt l'ensemble de notre exploration : qu'est-ce qui peut bien motiver le choix de tel ou tel terme, dans tel ou tel contexte singulier ?

La motivation de l'emploi d'une expression de l'agent plutôt qu'une autre, étant autant de déclinaisons des relations que l'agent entretient avec l'acte. En cela, on ne saurait réduire à une entente générale ce qui a fait l'objet d'un choix de telle ou telle expression de l'agent.

⁵¹ C'est ce qu'analyse Jean Pierre VERNANT dans l'article précédemment cité, « Catégorie de l'agent et de l'action en Grèce ancienne, in Julie KRISTEVA, Jean Claude MILNER, Nicolas RUWET, *Langues, discours, société, pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 365 - 374, en portant l'attention sur le fait que l'agent ne saurait être sans l'acte. Ici, nous chercherons à voir ce qui se joue en sens inverse, et jusqu'où cet échange est observable.

b1) Comment peut-on déceler une expression de l'investissement de l'acte au sein de la définition de l'agent ? C'est dans un deuxième temps, après l'expression de l'acte au sein de la définition de l'agent qu'il nous semble possible de pouvoir nous pencher sur la somme d'investissements de l'acte par cette expression. En cela, nous verrons comment cette expression a un sens dans l'investissement de l'acte lui-même, au sein de l'expression de l'agent. Question qui relève de la précision de la relation qui se joue entre l'acte et l'agent et qui précise l'étendue du parallèle que l'on cherche à construire entre l'entente de la relation acte-image et celle d'agent-acte. On sera à la fois à même de rendre raison des relations entre acte et agent, notre objectif de départ, et par là même, soulever des éléments d'analyse des conséquences de ces relations à propos de l'interdépendance des définitions de deux éléments, acte et agent.

b2) Ainsi jusqu'où l'investissement de l'acte peut-il découler de cette définition ? Au-delà de la seule expression, c'est-à-dire de la possibilité de constater la présence de l'acte au sein de l'expression de l'agent, comment ce constat amène-t-il à enrichir la vision que l'on a de la définition de l'acte lui-même ? Autrement dit, qu'apporte à la définition de l'acte le constat de sa présence au sein de celle de l'agent ? Peut-on par là mieux comprendre la distinction entre « producteur » et « créateur » de même que l'on avait distingué « production » et « création » ? Comment dans ce cas se positionne le troisième point de vue qui propose de présenter l'agent ni comme le producteur, ni comme le créateur mais comme celui qui « met sous les yeux » par son acte et son emprise sur le support, une image, qu'il ne lui donne pas, mais qui était définie comme déjà présente au sein du support ?

2°) Par suite, comment le positionnement, l'engagement de l'agent dans l'acte de production engage-t-il la portée du prolongement de cet acte qu'est l'image ? De la même manière que nous nous sommes interrogés sur les rapports entre l'acte et l'agent, nous devons nous interroger sur les relations entre prolongement et agent. La structure du questionnement reste la même. Elle concerne dans un premier temps la présence effective du prolongement au sein de l'expression de l'agent, puis des conclusions que l'on peut tirer quand aux relations qui se dégagent de cette expression. Seulement, en ce qui concerne les rapports entre prolongement et agent, la question se pose en des termes différents. Si le point de vue reste le même, ici,

l'interdépendance touche à l'élément presque « fondamental » du système. Si l'acte en lui-même peut être le champ où l'agent se retrouve dans la nécessité de se positionner en lui-même, et que la définition de l'agent définit la portée de son acte, c'est peut être avec le rapport au prolongement qu'une réelle « tension » est à prendre en compte.

a) Comment retrouve-t-on l'expression du prolongement au cœur de l'expression de l'agent ? Ce nouveau point de vue doit nous permettre de mieux considérer ce qui se joue entre agent et prolongement. Sur quoi faire reposer ce rapport ? Quelle est la nature de l'expression du prolongement au sein de l'expression de l'agent ? Ne doit-on pas tourner notre attention, autant sur l'expression directe de l'agent lui-même, que, dans le même temps, sur son investissement au cœur de sa définition ? Cette exploration de l'expression du prolongement au sein de celle de l'agent est ici pour préciser les limites autant que la nature de cette expression. Nous avançons ainsi progressivement. Nous commençons par proposer un récolement de la matière qui soutient notre questionnement. Dans le même temps, ce récolement nous permet d'explicitier ce que nous entendons par « expression du prolongement au sein de l'agent ». Nous entendons par là le partage de racines qui ne sauraient rester stériles d'interrogations. Quel sens ce partage d'une racine commune entre expression de l'image et expression de l'agent apporte-t-il au positionnement de l'agent par rapport à l'image ? La question est ici autant étymologique que philosophique. Sur quel élément fait-on porter l'attention ?

b) Fort de ce récolement, quel rapport entre l'agent et le prolongement peut-on dégager ? Nous avons bâti l'approche du rapport entre agent et acte sur une analogie avec le rapport acte et prolongement. Comment l'image se retrouve-t-elle « investie » au sein de la sphère de production ? On se demande dans un premier temps comment une définition de l'image comme but est organisée *par* l'agent. La question porte ainsi sur ce qui se joue entre la définition de l'image et le positionnement de l'agent. En cela, nous précisons ce qui restait jusque là, au-delà du champ de notre exploration. Où prend racine la définition de l'image ? Comment nous est-il possible de définir son fondement ? Nous avons, jusqu'ici, posé sa primauté, en qualifiant celle-ci non pas tant principielle que pratique, dans la mesure où nous tentons de montrer que chaque définition n'est pas à ranger selon un ordre

hiérarchique de la « plus importante » à la « subalterne », de façon strictement distinctes. Chaque définition interpénètre les autres. Toutes sont, selon nous, à considérer nécessairement comme inter constitutives et interdépendantes.

Chapitre 14 L'agent et « l'image »

β Comment la définition de cet « agent » nous permet-elle de compléter la vision que nous nous sommes construite jusqu'ici de l'acte dynamique de production et de l'image elle-même comprise comme son prolongement ? Et comment se situe également le référent dans cette définition ? Nous cherchons ici à offrir un point de vue supplémentaire à notre conception d'inter « constitutivité » et d'interdépendance des définitions de chacun des termes du système de production de l'image - prolongement, acte, agent, support, référent. Nous fondons cet angle sur une mise en perspective des constats résultant de l'exploration de l'image en tant que prolongement de l'acte et de l'exploration de l'acte comme dynamique avec le positionnement de l'agent lui-même. Le but de notre questionnement ici n'est pas seulement d'appuyer notre définition du système de production de l'image. Bien que la question des apports des autres définitions à celle de l'agent soit l'un des axes de cette question, celle-ci nous permet également de prendre le temps de reformuler les rapports qu'entretient l'agent, situé dans le système, avec les autres éléments.

1°) Nous souhaitons commencer par explorer la portée de l'agent en vue de produire un effet sur le support, en cela une définition « statique » de l'agent dans le système. Nous ne définissons pas l'acte lui-même comme statique. Notre propos ici ne porte pas sur l'acte ou sur sa portée proprement dite, mais bien plutôt sur la situation seule de l'agent dans le système. Nous avons voulu explorer d'abord la portée de l'acte lui-même pour que cette définition n'interfère pas dans celle de la situation de l'agent par rapport aux autres éléments. Comment cette position peut-elle être conçue à partir des autres éléments en présence dans le système et des relations qui les lient les uns aux autres ? C'est en cela qu'il nous faut approcher la relation de l'agent au support et à l'emprise qu'il a sur lui. Quelle relation l'agent entretient-il également avec le référent, ou, qu'est-ce que le lien entre l'agent et le référent a de constitutif pour le positionnement de l'agent dans le système ? Comment l'acte de l'agent se trouve-t-il défini par ces deux éléments ? L'objet ici n'est pas tant la portée de l'acte en tant qu'acte, que la situation de l'agent lui-même dans le système.

C'est en cela que l'on abordera d'abord l'expression de l'emprise de l'agent sur le support. On pourra nous objecter que nous nous répétons, que nous avons déjà abordée la question de l'emprise sur le support en parlant de l'acte dynamique, et que cette emprise est précisément l'une des dimensions principales de notre exploration de l'acte de production comme dynamique. C'est omettre la définition de cette portée pour l'agent lui-même, nous parlerons ainsi plus de « situation » dans le système de production plutôt que de définition.⁵² Nous reformulerons ainsi la question, afin de lever la possible ambiguïté : a) comment l'emprise sur le support au sein de la production de l'image est-elle constitutive de la situation de l'agent au sein du système ? Quelle est la portée de cette « constitutivité » ? Cette question repose sur deux dimensions de rapports. La première entre l'acte et le support et la seconde entre l'acte et l'agent. Elle suppose donc l'établissement de ces rapports et la définition de leurs portées respectives. Elle suppose également par là, la confrontation de ces dimensions de rapports. Comment les retrouve-t-on exprimées les unes au sein des autres ? Jusqu'où nous est-il possible de nous appuyer sur ce que donne le lexique seul ? Qu'apporte en cela le contexte de l'usage des termes ?

b) Nous partirons du rapport qu'il est possible d'établir entre l'agent et le référent. Autrement dit, comment s'articule l'interrogation qui s'imposait déjà à nous au sein de l'exploration de l'acte dynamique de production ? Ici le point de vue n'est plus interne à l'expression de l'agent. Il se fonde sur l'approche des relations exprimées entre l'agent et le référent au cœur de la production de l'image. Nous aurons ici à travailler ce qui pourrait être constitutif dans le positionnement de l'agent dans l'expression du référent au sein de l'acte de production de l'image. Quelle importance est donnée au référent dans le rôle accordé à l'agent, dans la définition de sa position de « producteur » de l'image ? Quelles inflexions lexicales, et par là, conceptuelles, sont induites par l'expression du référent en rapport avec l'agent ?

2°) Si nous avons nommé la vision de la « situation » de l'agent au sein du système de production comme « tableau statique » c'était pour la distinguer de celle d'une « tension » de l'agent vers le « but » qu'est l'image produite. Nous parlons dans

⁵² Situation renvoyant pour nous à la définition de la place d'un élément au sein du système, soit aux ramifications qui lui sont propres avec les autres éléments, le mettant en relation avec eux. Quant à la définition, nous la conservons pour évoquer la structure « interne » de l'élément. Une description systématique de sa nature. En cela, l'un et l'autre sont indispensables pour aborder chacun des éléments, dès lors que l'on garde à l'esprit le caractère inter constitutif et interdépendant de chacun d'eux.

ce cas d'un autre tableau, « dynamique ». La considération est double à ce stade : nous parlons ici non seulement de l'étendue de l'acte de l'agent en vue de produire l'image - production en rapport avec le référent - mais aussi de la portée du rapport entre l'agent et le référent. Ou, comment le référent peut être perçu comme possédant une « emprise » sur l'agent au sein de la tension entre lui et l'image à produire. Nous touchons, par là, à un autre point de vue sur ce qui se joue entre l'agent et le prolongement. On définirait ce point de vue, d'une part en rapport avec la situation et l'investissement de chacun des éléments, prolongement, acte, agent et d'autre part en rapport avec la relation que fonde l'acte entre l'agent et le prolongement.

Nous avons cherché à proposer l'exploration de l'expression du prolongement au sein de l'expression de l'agent, et l'expression de l'acte dans le même milieu. Nous avons vu jusqu'à présent ce qui concernait la structure du système, ce qui pouvait nous expliquer la situation et la définition de chacun des termes. A travers ces deux éléments, situation et définition, nous avons commencé à envisager les rapports, les relations qui pouvaient ressortir entre ces éléments, prolongement, acte et agent. Ce qui nous occupe, maintenant, est un point de vue particulier de ces relations. Il s'agit d'un point de vue qui renvoie directement à notre objet premier, à savoir l'investissement de l'acte de production de l'image, mais dans notre cas pour l'instant, à l'ensemble des éléments du système. Nous entendons ici proposer un premier cheminement au cœur de ce qui se joue entre le prolongement et l'agent non plus dans le seul positionnement, ou le positionnement de l'acte, non plus sur la portée de l'emprise de l'acte ou de l'agent sur le support en vue de produire l'image, mais bien la portée du prolongement sur l'expression de l'expérience, de l'emprise de l'acte orienté vers le prolongement, pour l'agent. Comment peut-on parler d'un agir du prolongement à travers l'acte de production de l'image sur l'agent ?

a) Il nous faudra commencer nécessairement par rendre raison du passage d'une expression du prolongement au travers l'acte et l'agent, comme « présence » à l'expression du prolongement en tant qu'« emprise » sur l'agent. On entend ici « présence » comme l'objet d'un regard préliminaire sur un champ pour y déceler, ou plutôt rendre raison, de l'expression d'un élément au sein d'un autre ; de l'effectivité de cette expression. Il s'agit donc ici de recouper plusieurs constats. D'abord le caractère constitutif de la définition de l'image dans celle de l'acte. Par là, ce qui se

joue pour l'agent au sein de cette direction qu'est cette définition de l'image. Définition de l'image qui doit pour le coup être re-située par rapport à ce que l'on nommait le référent. Jusqu'ici il s'agissait d'un élément distinct de la définition de l'image. Mais nous nous sommes interrogés sur le possible statut de référent de la définition de l'image elle-même, au sein de l'orientation de l'acte de « production ». Ainsi, ce sur quoi nous orientons maintenant l'élaboration de notre exploration du système de production de l'image du point de vue de l'agent, c'est précisément ce qui pourrait se jouer concernant son propre positionnement au sein du système, à travers son rapport au référent. Sur ce point, il nous sera nécessaire de nous appuyer autant sur l'expression du référent et ce qu'elle peut impliquer pour l'agent, que sur la position définie pour ce référent dans l'expression de l'agent. Le milieu dans lequel nous aurons ainsi à évoluer est autant celui des termes mis en rapport dans un même contexte, que les relations définies entre eux au sein de ce même contexte.

b) C'est après cette phase préliminaire, qui est familière à notre avancée, que nous pourrions explorer cette question de l'investissement du prolongement comme une emprise sur l'agent. Qu'est-ce à dire ? On pourra nous demander si une telle question n'est pas reprendre ce que nous avons déjà dit à propos des rapports entre prolongement et acte, entre prolongement et agent. Nous rappelons que si effectivement, nous avons abordé ces questions, c'était du point de vue de la situation, voire de la définition en tant qu'élément du système. Or nous avons défini plus haut « l'investissement » comme une part autre de chacun des éléments. Part qui ne touche pas à la définition de la situation de chacun des éléments dans le système, ni à celle de leur nature, mais qui, pour nous, s'étend au-delà de ces deux premiers points. L'investissement, rappelons-le, est la définition du rôle dynamique des éléments les uns envers les autres. *Dynamique* au sens où cette définition, précisément, peut jouer sur l'orientation de l'ensemble des relations entre les éléments du système de production de l'image.

Comment s'exprime le prolongement en termes « d'emprise » sur l'agent ? Quelle base à l'expérience de la production de l'image cela peut-il nous offrir ? Cette question est, au contraire d'une redite, un premier aboutissement vers notre questionnement de départ concernant le fondement de l'investissement de la production de l'image. À travers le rapport à l'agent, on se retrouve en effet dans la

position d'une exploration de ce qui concerne précisément le cadre même qui nous poussait au départ de notre étude à nous interroger sur le statut de l'image.

Conclusion

A travers ce temps consacré à l'élaboration de l'exploration de l'expression de l'agent au sein de la production de l'image, nous avons cherché à envisager le plus large éventail des dimensions qui nous paraissaient nécessaire à son approche. Nous avons en cela construit notre approche de l'élément lui-même dans ses relations avec les autres éléments du système. De cette manière, nous avons pu envisager une première approche de l'interrelation entre les éléments du système du point de vue de l'agent. Chacun des éléments abordés étant, autant de points de vue nécessaires à l'approche de l'ensemble.

Nous avons, pour ce qui est de l'agent lui-même, cherché à envisager ce qui nous permettrait d'éclaircir cette double entente de son positionnement à la fois actif, dynamique, en tant que « producteur » d'image, en tant que celui qui se place dans la position de tension vers l'image, définie comme prolongement et expérience de la production de l'image. En cela, nous avons cherché à envisager ce qui nous permettrait d'aborder l'étendue et en cela la « limite » de la démarche de l'agent. Comment sa situation au sein du système de production de l'image était constitutive de cette étendue. Comment chacun des éléments du système se retrouvait compris, intriqué, dans l'expression de l'agent et dans son positionnement au sein du système.

Nous avons choisi d'envisager l'approche de l'agent en toute fin de l'élaboration de notre exploration du fait de cette double dimension. La double dimension, dynamique et « expérimentale », passive, de l'agent, représente pour nous ce qui permet de clore cette première étape de notre exploration au sens large. Il est l'élément du système qui ouvre peut être le mieux à toutes les questions qui demeurent en suspend dans notre démarche et dont l'élaboration construite ne saurait prendre forme qu'à partir de cette première étape menée à terme.

Conclusion

Nous évoquerons pour conclure, d'abord notre démarche envers la définition de notre questionnement. Puis nous ferons le point sur ce qui nous reste à faire afin de poursuivre notre réflexion et d'amorcer véritablement notre exploration. Enfin, nous proposerons une première définition de l'ensemble de travaux dans lequel celui-ci s'insère. Nous sommes en effet arrivés bien loin d'où nous étions partis. Les travaux que nous avons ici projetés ne sont en réalité que la préparation à une série qui, comme on peut le constater ne saurait s'inscrire autrement que dans la durée. Les objets qui sont les nôtres requérant nécessairement qu'on leur accorde le temps que chacun d'eux exige. D'où la constante définition de notre propos comme une progression, et par là, l'attention particulière à définir suffisamment d'étapes intermédiaires pour permettre d'approcher les résultats escomptés.

Conclusions des champs

1°) Une première définition de notre objet, dont nous voulons traiter est un enjeu qui a occupé la part majeure de notre réflexion au sein de l'élaboration de notre exploration. Cette première définition se décline en trois dimensions principales. Tout d'abord la « représentation » de notre objet, en tant que l'ensemble des pistes envisagées. C'est-à-dire, autant l'élaboration de chacun des points que nous avons à explorer que la réflexion autour de l'ordre dans lequel aborder chacun de ces points. Ensuite, l'argumentation de cet ordre, la vigilance nécessaire pour demeurer dans une démarche respectueuse de notre objet, et non de forcer celui-ci à se conformer à la définition que nous nous en faisons nous-mêmes, indépendamment de lui. Soit, la recherche de l'adéquation de ce que l'on constate de la structure de notre objet avec le discours que l'on cherche à tenir à son propos. Enfin, l'importance d'explicitier le rapport entre simultanéité de la représentation de l'ensemble qu'est le système avec ses différentes parties et les choix conduisant à la succession des points du questionnement.

a) Nous avons cherché à bâtir une représentation assez large de notre questionnement. L'ensemble de l'élaboration de notre plan est une première

définition de l'objet que nous faisons nôtre, à savoir, ce qui est engagé dans la « production de « l'image ». En ces termes, comme nous n'avons ce cesse de le répéter, cette structure ne sera reconnue comme viable qu'à partir du moment où nous l'aurons éprouvée à partir d'une confrontation avec le lexique une fois celui-ci « achevé ». Nous avons donné à notre exploration ses principales orientations. Nous avons délimité les champs que nous souhaitons explorer en travaillant à mettre en évidence les relations et les liens qui unissent chacun des champs les uns aux autres.

Nous devons également fournir une première idée des données que nous aurions à traiter et qui ont nourri notre élaboration. Lorsque nous parlions de succession des champs et des liens que l'on envisageait entre eux, nous parlions en cela de l'argumentation de la succession de notre cheminement.

b) Nous renvoyons ici à ce que nous avons développé à propos de la position de chacun des éléments dans l'ordre où nous l'abordons, prolongement, acte, agent ; ainsi qu'au choix de traiter pour chacun d'eux de la position occupée en leur sein par le référent et le support. Nous avons, à notre sens, présenté suffisamment au sein même de notre projection chacun de ces points. En conclusion, nous ajouterons que cet enchaînement est une part en soi du questionnement à propos de l'image ; qu'il interroge la définition du positionnement de chacun au sein du « système de production de l'image ». Par là il amène ainsi à s'interroger sur les relations que chacun des éléments entretiennent les uns avec les autres.

c) C'est en cela que l'on en vient à rappeler un aspect fondamental de notre démarche au sein de cette exploration et de la projection de notre cheminement, à savoir les deux dimensions de notre réflexion. Une part de cette réflexion considère de façon simultanée l'ensemble des situations, définitions, relations et investissements par le sens de chacun des termes du système tel que nous l'envisageons. En cela, chacun des éléments, compris en relations forment ensemble un tout insécable.

La succession des champs, leur distinction, en cela, n'est que purement formelle au sein de notre discours. Cette présentation n'a d'autre but que de permettre une représentation claire du tout. Non une séparation des éléments qui seraient entendus comme suffisant à eux-mêmes.

2°) La **structure ainsi élaborée** nous a amenés aux deux principaux points qui fondent notre démarche. Le premier est la définition du « système de production de l'image », que l'on doit entendre comme l'expression des limites principales que l'on donne à notre exploration, ce qui en circonscrit en étapes la progression. Le second est ce qui nourrit cette définition. A savoir, ce qui, pour l'instant, ne saurait demeurer que de l'ordre du constat et non en venir à la conclusion. Constat à partir des deux outils que nous nous constituons : le florilège et le lexique.

a) Comme nous l'avons déjà mentionné, cette projection est une première définition du système de production de l'image tel que nous l'entendrons au sein de notre exploration. La structure de notre exploration est donc, pour nous, toute dévouée à l'approche de notre objet. En cela, nous n'avançons donc pas la prétention de « posséder » la structure de ce « système », dans la mesure où, la définition de ce système est l'un des enjeux premiers de notre exploration. Nous reviendrons sur la fondation en ces termes de cette structure, mais auparavant nous souhaitons être clairs sur la valeur que nous accordons à cette « projection ». Celle-ci n'est pas à considérer autrement que comme une direction donnée, ainsi qu'un ensemble de limites données à notre exploration.

b) Nous avons basé cette structure sur le constat auquel a pu nous amener une première lecture des deux outils que nous nous sommes constitués : le florilège et le lexique. C'est au vue de la lecture implicite que l'on a pu faire de ce lexique, tout au long de l'élaboration de notre exploration, que nous avons, précisément, bâti cette exploration. Nous disons *implicite* car nous avons choisi sciemment de ne pas entrer dans le détail concernant le lexique. Nous avons préféré en l'état des choses, renvoyer à la seule structure que l'on a donnée à ce lexique qui reste, pour le moment, inachevé. Dans ce cas, il nous paraissait vain de chercher à rentrer dans le détail au sujet d'éléments qui nous demeurent pour le moment, en trop grande part, étrangers. Cet état de fait, nous en avons pleinement conscience est la principale limite de notre travail. Nous renvoyons au fait que nous ne situons pas autrement nos travaux que dans la progression et la durée.

La continuité des présents travaux

Il nous faut, à présent, dresser un premier bilan de notre avancée. Celui-ci se compose d'une part, de la mise en évidence des limites que nous avons atteintes, et d'autre part de l'expression de l'impulsion pour continuer, de la projection des priorités. Nous avons déjà vaguement évoqué, à plusieurs reprises certains des aspects de chacun de ces deux points.

1°) Qu'appelle-t-on « limites » ? Les limites sont d'abord la conscience du travail qui reste à faire, mais cela nous l'évoquerons dans un second temps. Les « limites » sont l'expression de notre positionnement vis-à-vis de notre questionnement. Entendons que nous n'avons pas la prétention de posséder pleinement ce questionnement. Nous avons travaillé à lui donner une direction, la plus limitée, afin d'être le plus efficace possible. La limite est en cela une puissance dynamique. Elle est ce qui nous permet d'envisager la suite de notre exploration. Sans cette conscience, comment pourrait-on être conscient de ce qui reste à faire ?

Nous devons reconnaître que notre lexique est au même stade que l'élaboration de notre exploration. Nous avons choisi de mener les deux de front au sein de ce premier temps de notre travail de recherche, soucieux que nous sommes d'accorder la place qui revient aux faits, au sein de notre réflexion. Comme nous l'avons déjà dit, afin de nous prémunir de plaquer des définitions coupées du constat des faits. Il nous fallait élaborer la méthode pour les appréhender. Il fallait aussi que nous prenions le temps d'une première lecture, que nous reconnaissons comme superficielle, bien qu'elle soit pour nous une première satisfaction.

2°) Le lexique et surtout sa rédaction est pour nous capital. C'est, en soi, un questionnement. Comment construire efficacement cet outil que l'on situe, au centre de notre exploration, comme son fondement ? Nous avons donc comme priorité de nous attaquer à ce lexique que nous avons projeté. Des références collectées, nous avons conservé celles qui nous paraissaient le mieux entrer dans le domaine que nous avons défini, à savoir « le système de production de l'image ». Nous ne nions pas qu'un tel domaine soit réinterrogé par chacune des références, que la limitation est la

condition première de la viabilité de l'entreprise. Nous avons cherché à mettre en évidence la méthode permettant la collecte. Il nous faut maintenant projeter celle de la rédaction. Une entreprise chronologique serait déraisonnable au vue de l'étendue de chacun des termes. Nous nous proposons d'orienter notre approche des notices vers une sorte de comparaison de l'emploi des termes. Comparaison qui nous sera utile pour saisir une partie des motivations des choix des termes au sein de tel ou tel contexte. Ce sera donc principalement le lieu et le moment d'une confrontation des contextes d'usage des termes comme premier appui sur ce lexique ordonné et critique. Le terme de « comparaison » sera alors à discuter avant d'aller plus avant. Il sera aussi le contexte d'explicitation de la place des termes qui en eux-mêmes n'ont de rapport avec l'image que précisément dans leur usage, dans ce contexte.

a) Le premier point que nous souhaitons soulever au sujet de notre lexique concerne la vigilance qu'il nous faut conserver quand à ce qui peut le compléter. Même si la recherche n'est pas lancée dans toutes les directions comme elle a pu l'être au tout début de la collecte, avant la mise en place d'une méthode, le fait d'être arrivé à un ensemble ne fait pas pour autant de cet ensemble un tout complet. Nous signalons que la confrontation même des contextes d'usage des termes récoltés peut être le milieu de nouvelles découvertes sur lesquelles il nous faudra prendre acte.

b) Nous aborderons ainsi la question de la rédaction des notices en deux points. Le premier concerne la « matière » de cette rédaction, le second, le cadre, ou ce que l'on retirera de cette matière. Ce que l'on appelle ainsi « matière » ce sont d'abord les termes eux-mêmes. Il sera ainsi, pour part, question pour nous « d'étymologie ». Quelle place accorder à cette si riche discipline ? Au sein de notre propos, celle-ci sera une des clefs fondamentales de nos recherches. Nous comptons sur les possibilités de compréhension qu'elle offre afin de mieux nous représenter le sens que présente le terme en lui-même. Sens qui s'accompagne de son emploi qui, s'il n'était pas, laisserait comme presque inconnu le terme en question. Cette partie de la rédaction que l'on nomme « matière » est ainsi de l'ordre de la description. Rappelons nous qu'un des enjeux de la « description » est celui de circonscrire ce qui en est l'objet, d'en faire apparaître les « rouages ». Il ne faudra pas mal comprendre ce terme ni ce qu'il suppose ; la description en soi est le début de l'analyse. Elle est ce qui lui donne sa « nourriture ».

Ces notices seront ainsi, dans un premier temps « descriptives ». En cela, elles auront pour tâche de compléter ce que la référence des occurrences apporte sous un premier angle de vue. Rappelons, qu'en cela, lexique et florilège dialoguent et se complètent. Nous avons parlé d'un premier angle de vue, le second étant l'amorce du second temps, plus proche de l'analyse et se basant sur la confrontation des contextes évoqués par les références. Car nous ne proposons pas qu'une seule liste de termes relatifs plus ou moins directement à la production de l'image ou à sa définition, nous proposons une vision située de ces termes. C'est-à-dire « définie » dans un certain cadre, engagée dans un certain rôle qu'il nous faut mettre en évidence et confronter puisque c'est cela qui nourrit notre exploration proprement dite.

La confrontation en elle-même, est l'enrichissement par les nuances qui s'imposent de l'usage des termes. La question qui règne alors est celle-ci : qu'est-ce qui peut bien motiver le choix de l'emploi de ce terme parmi tous les autres ? La question se pose d'autant plus dans le cas de composés sur une racine commune. C'est en cela que ce lexique se fait aussi critique, dans la mesure où, pour certaines de ses entrées, il nous faudra rendre raison de leur présence, dans le cas où, en soit, elles ne font pas directement référence à notre objet. L'approche d'un terme pourra ainsi varier : on sera parfois amené à pousser au maximum l'investigation afin de déterminer l'étendue du sens de l'emploi d'un terme ou bien alors circonscrire au maximum, afin de mettre en évidence les cas, parfois rares, où tel sens est accordé à tel terme.

Perspectives

γ Il nous reste à préciser une chose quant à l'inscription de ce travail dans la durée et au sein d'une progression. Jusqu'ici, c'était l'approche de l'image au centre de sa « production » que l'on situait dans ce milieu. Il nous faut également replacer cette démarche dans le grand ensemble où elle s'est imposée. Cela n'est pas à comprendre comme une ouverture sur ce qui se profile dans un temps proche, au vu du travail déjà fort étendu qui nous attend.

L'objet du début de notre réflexion durant ce premier temps de recherche était le statut de l'image et surtout de sa production après la période iconoclaste, soit au VIII^e IX^e siècle de notre ère. Au plus, nous avançons dans une première exploration de ce phénomène, au plus, il nous a semblé nécessaire de replacer les questions soulevées dans cette période de redéfinition du rapport à l'image au sein de l'histoire de la pensée. Cela, dans le souci premier de montrer que si une part de cette « crise » touche ou peut toucher un problème strictement « christique » concernant la « nature » du Christ ou sa définition, c'est, à notre sens, le rapport à l'image qui est au cœur du débat.

Or, cette question du rapport à l'image, de la représentation du divin s'inscrit dans une filiation très riche au fil de l'histoire de la pensée. Il n'a pas fallu attendre le VIII^e siècle pour que le choix de l'anthropomorphisme appliqué à l'image divine ou divinisée pose problème. Aussi notre démarche, qui peut à ce stade paraître prétentieuse si l'on ne la replace pas dans sa durée, est précisément de prendre le temps de replacer dans cette filiation ce rapport à l'image qui est au cœur des débats de cette ère médiévale de ce « post-iconoclasme ».

Ce qui est au cœur de notre première « phase » d'exploration du rapport à l'image est « l'acte de production ». En cela, nous avons orienté nos recherches vers une première expression de ce que recouvre cette action de production, « l'investissement ». Nous avons donc centré notre attention sur un premier versant tourné vers l'expression de l'acte en soi, la forme verbale, si l'on devait parler du lexique. Et avec elle, nous avons cherché à replacer les autres éléments à prendre en compte, qui se trouvent en relation avec l'acte et l'image. L'objet premier de nos

recherches étant ce caractère si particulier de la peinture d'icônes qui en fait plus qu'une technique seule, une « expérience » philosophique et spirituelle à part entière. Caractère qui, pour en parler brièvement au sein de cette première « pause » au cœur de notre avancement, semble passer à travers la définition d'une « ritualité » appliquée à l'acte de production. « Ritualité » au sens d'un investissement particulier non pas seulement d'un acte unique, qui est notre objet pour l'instant, mais d'un ensemble qui se retrouve ainsi situé autant dans une pratique technique que dans une démarche philosophique⁵³. Il fallait bien commencer par parler de l'acte en lui-même. C'est en cela que s'inscrit la réflexion que nous envisageons à propos de la sphère de production de l'image puis dans un second temps de l'image située dans la sphère du sacré et de *l'usage*.

C'est à travers cette approche future de ce que l'on nommera « processus » que nous aurons à centrer notre attention sur le rapport au divin au sein de la pratique technique de production de l'image. Il nous fallait en cela nous mettre en rapport avec la production de l'image et en cela son statut, tel que l'un et l'autre se retrouvent dans les pratiques chrétiennes mais remontant et se définissant bien avant son apparition. Notre remontée nous est nécessaire au sein du cheminement que nous avons choisi à travers la langue et forts de la conscience des phénomènes de *relectures* d'une période à une autre⁵⁴. Relecture des écrits, comme des pratiques : nous nous centrons ici principalement sur la langue grecque de ces textes qui montrent que des termes reviennent dans des temps et des contextes très différents. En cela, un retour aux « premières » définitions pour comprendre les dernières, nous semble nécessaire.

Pour évoquer concrètement le cheminement qui n'est ici qu'au stade « embryonnaire » nous comptons, une fois que nous pourrons nous appuyer sur l'acte de production, montrer comment il est possible de passer de la définition d'un acte à

⁵³ Pour une définition du « rituel », nous nous en tenons pour l'instant à celle de Jean Pierre Vernant, dans Jean Pierre VERNANT, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte, 1990 (première édition 1965), p. 341 « suite organisée d'actes ». C'est en cela que l'acte doit être l'objet d'une première série de travaux, puis le passage d'un acte unique à un ensemble suivra.

⁵⁴ C'est à ce propos qu'Anca Vasiliu attire l'attention par exemple sur la relecture des Pères de l'Eglise du IV^e siècle, au VIII^e siècle au moment de la crise iconoclaste. Voir les premiers chapitres de son ouvrage, Anca VASILIU, *L'eikon chez les trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010. Pour le registres des productions artistiques l'article de Cyril MANGO "L'attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaines », in André GUILLOU (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éditions du Louvre, 1994, p. 95-120.

celle d'un « processus » en tentant de faire ressortir ce qui le caractérise. Cela, à travers l'approche non plus de la seule évocation du cadre de production de l'image, mais bien d'un ensemble d'actes orientés vers cette même production.

Nous nous engageons ainsi dans une lecture attentive de l'investissement de la technique. Nous avons déjà vu combien cette question, particulièrement au sein de l'expression de l'acte de production, pouvait être délicate. Combien il pouvait reposer sur le contexte d'évocation de la production de l'image de la caractérisation de tels ou tels termes comme « production spécifique de l'image ».

Nous envisageons ainsi, forts de ce premier temps consacré à l'acte de production, de nous intéresser ensuite à la définition d'un ensemble d'actes. Cela passe d'abord par l'approche des diverses techniques et de leur définition, afin de mieux comprendre ce qui peut spécifier leur emploi et les conséquences que cela peut avoir dans la définition d'un « processus » de production de l'image.

Comment se distingue ainsi la peinture d'images, de la mosaïque, ou de la fresque, ou de la peinture de manuscrit, de l'orfèvrerie. Et ainsi, déterminer jusqu'où s'étend cette distinction de traitement de l'image et si elle dépasse la dimension technique. Cette technique, une fois cernée, il nous faudra alors rechercher les héritages ou les échanges culturels qui la nourrissent. De quoi la technique de production de ce type d'images est-elle issue ? Et surtout est-ce que les héritages que nous relèverons sont déterminés par un rapport analogue au divin ?

Il nous faudra mener notre réflexion sur plusieurs champs. D'abord celui du *rite*⁵⁵, dont il nous faudra construire une définition pour le contexte qui est celui de notre objet, et par là il nous faudra déterminer en quoi le processus de l'icône byzantine, redéfinie pendant et après l'iconoclasme, peut prétendre à être un rite et ce qui en diffère. Ce qui guidera en cela notre définition, c'est l'attention portée à des actes en rapport à la production d'un objet investi d'une valeur particulière, dans un

⁵⁵ La notion de *rite* est importante, dans la mesure où nous nous interrogeons sur le caractère rituel d'une pratique technique qui possède également une dimension de rapport au divin. C'est la forme que prend ce rapport au divin qui fait de la pratique technique de l'icône un rite. Nous devons approcher nos travaux de ce qu'en dit Jean Pierre Vernant dans, « eidolon, du double à l'image » in *Figure, idole, masque*, Paris, Julliard, 1990 p. 34-41, à propos de *l'eidolon*. On trouve en effet dans ses travaux un bon point de départ quand à l'approche de la saisie de l'image dans un « rituel ». Voir aussi du même auteur « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in Jean Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte, 1996 (première édition 1965)

système particulier qui est le rapport au divin. Avec la dimension de rite, vient aussi celle de l'ascèse⁵⁶, que l'on trouve rapprochée du processus de l'icône⁵⁷. Il nous faudra dans ce cas interroger ce qui permet ce rapprochement. Les champs du rite et de l'ascèse nous amènent à évoquer que notre propos devra s'approcher avec précaution d'une dimension qui pose de nombreuses questions : la dimension « mystique »⁵⁸ qui caractérise l'expérience de l'icône, sa nature et son étendue. Jusqu'à quel point *l'eikon* peut-elle être à comprendre dans le seul contexte chrétien ? La question des héritages, des échanges avec des cultures antérieures se pose ici de nouveau.

Quelle forme⁵⁹ adopterait alors le processus ? Cette forme saurait-elle être fixe⁶⁰ ? Sous quels aspects le saurait-elle ? Comment ce processus serait-il construit ? Quel rapport à l'image peut-on retrouver dans ce processus qui était déjà dans les usages de l'image déjà observés ? Ces questions viennent bien sûr après l'examen d'un autre groupe d'interrogations : comment se pose le rapport aux images, et à l'eikon en tant que rapport au divin ? Comment pense-t-on ce rapport à l'image, réfléchit-on sur l'image elle-même ou bien plutôt sur la posture, la prétention de l'investissement de l'image⁶¹ ? Nous nous situons alors, ici, bien loin de la sphère que nous projetons d'explorer dans un premier temps. De la sphère de la production seule, nous passons à la sphère de l'usage de l'image produite.

⁵⁶ C'est-à-dire qu'avec une première ouverture à une dimension spirituelle ouverte par l'exploration du caractère rituel de la peinture d'icône, se pose la question de « l'état » supposé du peintre en action. Pour nous, les notions de rite et d'ascèse seraient alors à relier, dans la mesure où l'ascèse pourrait être, c'est ce qu'il me faut explorer, une préparation au rite.

⁵⁷ On retrouve parfois – références à préciser – que la pratique de l'icône est liée à une pratique ascétique, à un ensemble d'exercices de méditation. Il conviendra alors de voir précisément ce que la peinture d'icône reprend de pratique existante, et ce qu'elle met elle-même en place.

⁵⁸ Il me faudra formuler une définition de ce concept dans le domaine qui est le mien, mais pour le moment, disons que j'entends par « mystique » le corpus de pratiques lié à l'établissement d'une relation au divin dans un contexte et une forme donnée. Ici le christianisme byzantin et la pratique de la peinture d'icône.

⁵⁹ Par forme et forme fixe nous entendons l'ensemble d'étapes ou de « parties » du procédé qui composent le processus d'icône. La forme fixe elle, serait un ensemble arrêté et commun dans la pratique de la peinture d'icône. Autrement dit, un système unifié dans ce rapport au divin ; il va sans dire que même sans l'avoir encore clairement établie, il se peut qu'une telle chose soit peu probable. Il nous faudra reconnaître si le cas se présente la diversité du système.

⁶⁰ C'est-à-dire, y a t'il, en théorie, voire en pratique, un ensemble unifié de pratiques de l'image, ou bien un corpus hétérogène d'usages de l'image ?

⁶¹ On entend par « posture » l'usage, le rapport institué entre ce qui est figuré par l'eikon et l'eikon elle-même et par « prétention de l'investissement » la valeur accordée à l'eikon dans ce rapport à ce qu'elle figure.

Par suite, il nous faudra nous interroger sur la nature du *rite*, autrement dit de l'ensemble de pratiques rituelles liées au rapport au divin à cette époque – la question qui se pose alors est de déterminer le champ de ce rapport : doit-on considérer les rites en général ou un groupe, ou un rite particulier ? Et comment arrêter notre choix, est-ce que, dans ce cas, celui-ci ne doit pas *déjà* s'arrêter sur un ensemble de rites en rapport avec le divin passant par les objets ? -, ce qui nous obligera certainement à resserrer notre enquête, après la dimension temporelle, sur la dimension géographique, les rites pouvant opérer des variantes selon les régions. C'est avec un aperçu d'abord global de cette conduite rituelle que nous serons à même d'opérer une comparaison avec le, ou peut être, les processus de production de l'icône.

Avec la question du rite émerge celle de la dimension d'*ascèse*, de style de vie auquel la production de l'icône est rattachée. Cette question appelle dans un premier temps à mettre rigoureusement en lumière cette dite *ascèse*, à en déterminer la forme, l'étendue, la filiation. Elle appelle à s'interroger sur le statut du travail manuel, qui plus est, de production d'images renvoyant au divin. Dans ce cadre, la lecture des anachorètes⁶² et ermites sera importante, pour voir comment, d'une part, le travail manuel occupe la vie de celui qui s'est retiré « à la recherche du divin », et d'autre part, le statut de l'image et de sa production. Comment l'image – dans une dimension d'objet - est-elle perçue par les anachorètes, est-elle nécessairement le support à leurs exercices spirituels ? Et dans le cas où l'image n'aurait pas un statut important, sur quoi se base alors le rapprochement de ces types d'exercices avec le processus de production de l'icône et dans quels buts ?

Comment l'acte technique est-il lié à un état particulier ? Cela devra être éclairci avant que l'on ne passe à l'étude de l'état lui-même. Avec l'état dans lequel le peintre doit être pour opérer le processus de production vient la question de l'expérience mystique et de la dimension mystique du processus de production de l'icône. Dans quelle mesure la part mystique de cette pratique est-elle identifiée ou identifiable à un rapport de l'ordre du transcendantal⁶³ qui se joue dans l'élaboration

⁶² Tel que par exemple Maxime le Confesseur notamment les règles de vie de l'ascète.

⁶³ « Transcendantal » au sens de rapport avec un « quelque chose » se situant dans une double relation : un lien, un rapport constaté et une distance, une séparation insurmontable. Ce terme en soi est encore à préciser.

du processus de production de l'icône. Le rapport au transcendantal semblant s'étendre également au processus.

Ce qui se profile dans la dimension de l'icône c'est la forme *transcendante*⁶⁴ de l'origine du sens de celle-ci : l'icône trouve son sens dans sa relation avec un modèle transcendant. C'est donc la transcendance dans la pratique de l'icône qui sera l'objet de notre réflexion. Comment celle-ci est-elle définie et sur quoi elle repose. Autrement dit, nous serons amenés à nous pencher sur la dimension « d'expérience » du peintre, « expérience » que l'on peut qualifier, en prenant le temps de les définir en termes de *mystique* et *spirituelle*. Nous n'oublierons pas cependant les conclusions auxquelles l'étude de l'agent producteur d'image nous a conduit.

Ces deux temps – du rite et de la pratique de l'icône - requièrent de s'interroger non seulement sur la forme que prend cette transcendance aux différents niveaux de la pratique de l'icône - l'exécutant, le processus, le modèle, dans le cadre de la culture chrétienne byzantine - mais aussi sur les présupposés philosophiques et techniques qui soutiennent ces différents niveaux. C'est-à-dire : que présume la représentation du divin, pour la technique, pour celui qui la pratique, quel est le statut de l'eikon dans ce cas du point de vue de la transmission d'une information, d'une « connaissance du divin » ? Nous ne ferons alors que nous centrer sur la pratique à l'époque byzantine du dispositif que nous projetons en premier lieu d'aborder.

Par ce dernier point de notre conclusion, nous avons voulu expliciter une certaine part de nos orientations. Cette projection est le dernier point de vue que nous souhaitons aborder dans la présentation de l'élaboration de notre exploration. Exploration qui, d'autant plus lorsque l'on évoque ce prochain temps de nos travaux, s'inscrit dans une importante progression. Il s'agit d'un champ tout à fait nouveau, qui doit être précisé. Les premières ères de nos travaux sont une première approche de

⁶⁴ On explique pour l'instant ce terme comme suit : le rapport à la « transcendance » dans le domaine de l'eikon se situe dans ce qui est pris comme modèle pour la produire. C'est-à-dire que le modèle même de l'eikon est compris non pas à un niveau matériel, mais au-delà du matériel, transcendant au sens où il se trouve au-delà.

ce qui nous permettra d'envisager plus précisément ce champ du « processus de production de l'image ».

Florilège

Le florilège ici présent est l'ensemble d'extraits de textes relatifs à notre objet que nous avons pus collecter jusqu'à présent. Il présente le plus précisément les références d'extraits, cela va de soit, mais aussi le terme grec qui est l'objet de notre attention. Il est ainsi présenté dans le contexte de son usage. Il peut permettre le cas échéant de discuter la proposition de traduction. Il est un premier pas vers le lexique. Nous avons choisi de le présenter dans l'ordre chronologique des auteurs, cela pour marquer, au sein de l'un de nos outils, la forme de notre progression. Nous avons dit qu'il s'agissait de l'ensemble des textes que nous avons pus récolter, en ce sens, il présente ceux dont il ne sera pas immédiatement question, mais que nous explorerons au sein de la suite de nos travaux.

Homère, *Iliade*, Δ 140-144, traduction de Paul Mazan, Paris, Belles Lettres, 1967.

Texte établie par Paul Mazan pour, Homère, *Iliade*, Paris, Belles Lettres, 1967.

Comme on voit une femme, de Méarie, ou
de Carie, teindre de pourpre un ivoire, qui doit
devenir bossette de mord pour une cavale - pièce
en réserve au magasin, que plus d'un cavalier appelle
de ses vœux, mais qui est le joyau - ἄγαλμα - réservé pour le
roi, parce qu'en même temps qu'il pare un coursier,
il fait l'orgueil de celui qui le mène.

Platon, *République*, 377 e, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 152.

Texte établie par John Burnet, *Platonis Opera*, t. IV, Oxford, Claredon Press, 1962 (première édition 1902).

Texte grec consulté établie par Emile Chambry pour Platon, *Œuvre complète*, Paris, les Belles Lettres, 1956.

Lorsqu'on représente - εἰκάζη - mal dans leur discours ce que sont les dieux et les héros, comme lorsqu'un dessinateur - γραφεὺς - dessine - γράφον - des choses - qui ne ressemblent aucunement - ἄν ὅμοια - à ce à quoi il souhaitait les faire ressembler - εἰκότα - en les dessinant - γράψαι.

Platon, *République*, 379 a, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 154.

Aux fondateurs il revient de connaître les modèles - **τύπους** - suivant lesquels les poètes doivent composer leur récit ; s'ils s'écartent de ces modèles en composant, il ne faut pas les laisser faire, mais il n'appartient pas aux fondateurs de composer eux-mêmes les récits.

Platon, *République*, 500 c- 501 c, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 339-341.

- Mais si pour la plus part les gens prennent conscience que nous disons la vérité au sujet du philosophe, **[500 e]** demeureront-ils hostiles aux philosophes et se méfieront-ils de nous quand nous affirmons qu'une cité ne connaîtra jamais autrement le bonheur si l'esquisse - **διαγράψειαν** - n'en a été tracée - **χρώμενοι** - par ces artistes peintres - **ζωγράφοι** - qui travaillent selon le modèle divin - **τῷ θεῷ παραδειγμα** ?

- Ils ne seront pas hostiles, dit-il, à condition qu'ils en prennent conscience. Mais de quelle sorte d'esquisse parles-tu ? **[501 a]**

- Ils prendraient - **Λαβόντες** - la cité et les caractères humains comme une tablette à esquisser - **πίνακα** -, dis-je, et en premier - **πρῶτον** - lieu ils la nettoieraient - **καθαράν** -, ce qui déjà n'est pas facile. Mais tu vois dès lors qu'ils seraient, ce faisant, très différents des autres, du simple fait de refuser de s'engager à rédiger - **γράφειν** - des lois pour une cité - ou pour un particulier - avant de l'avoir reçu propre, ou d'avoir opéré ce nettoyage eux-mêmes.

- Et ils auraient raison, dit-il.

- Cela fait, tu ne crois qu'ils esquisseront les plans de la constitution politique ?

- Sans doute. **[501 b]**

- Ensuite je pense qu'en complétant leur travail - **ἀπεργαζόμενοι** -, ils regarderont - **ἀποβλέποιεν** - souvent des deux cotés, d'abord vers ce qui est juste par nature - **τὸ φύσει** - comme vers ce qui est beau et modéré, et vers tout ce qui est du même genre, et puis ensuite vers ce qu'ils voudraient incorporer - **ἐμποιοῖεν** - chez

les êtres humains. De cette façon, en mélangeant et en broyant – **ξυμμειγνύντες τε καὶ κεραυνύντες** - les diverses occupations, ils produiraient - **τεκμαιρόμενοι** - la représentation humaine - **τὸ ἀνδρείκελον** -, en se fondant sur cela même qu'Homère a appelé forme divine et représentation divine – **θεοειδές τε καὶ θεοείκελον** -, lorsqu'elle s'est produite - **ἐγγιγνόμενον** - dans l'humanité.

- Bien, dit-il.

- Et je pense que tantôt ils effaceront - **ἐξαλείφουσιν** - certains traits, tantôt ils dessineront - **ἐγγράφουσιν** - à nouveau, [501 c] jusqu'à ce qu'ils aient rendu les caractères humains le plus possible agréable au dieu – **θεοφιλή ποιήσαν**.

- Ainsi, le dessin - **ἡ γραφή** - en deviendrait tout à fait sublime, dit-il.

Platon, *République*, 596 b – 596 d, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 482-483.

[596 b] - Mais les formes - **ιδέαι**- relatives à ces meubles, il n'y en a que deux, une forme de lit et une forme de table.

- Oui.

- Or, n'avons-nous pas l'habitude de dire que chacun des artisans - **δημιουργός** - qui fabrique - **ποιεῖ** - ces meubles réalisent l'un des lits, l'autre des tables dont nous nous servons, le regard tourné en direction - **βλέπων**- de la forme- **ιδέαν** -, et ainsi pour tous les autres objets ? Car pour ce qui est de la forme - **ιδέαν** - elle-même, sûrement aucun de ces artisans **δημιουργῶν** - ne la fabrique - **δημιουργεῖ** -, [596 c] comment le pourrait-il, en effet ?

- Il ne le pourrait aucunement.

- Mais vois maintenant comment tu appelles l'artisan - **δημιουργός** - que voici ?

- Lequel ?

- Celui qui produit - **ποιεῖ** - tous les objets que les artisans manuels - **χειροτεκνός** - font chacun pour son compte.

- Tu parles là d'un homme habile - **δεινόν** - et admirable !

- Un instant, tu vas bientôt le déclarer encore plus admirable. Car ce même artisan manuel - **χειροτεκνός** - est non seulement en mesure de produire - **ποιῆσαι** - tout ces meubles, mais encore produit-il - **ποιεῖ** - tous les végétaux qui proviennent de la terre, et il façonne tous les êtres - **ἐργάζεθαι** - - les autres êtres aussi bien que lui-même -, et en plus de cela, il fabrique - **ἐργάζεθαι** - la terre, et le ciel, les dieux, et tout ce qui existe dans le ciel et tout ce qui existe sous terre dans l'Hadès.

- Tu parle, dit-il, **[596 d]** d'un expert tout à fait admirable !

- Tu es incrédule demandai-je ? Mais dis-moi, considère-tu absolument impossible qu'un tel artisan, - **δημιουργός** - puisse exister ? Ou seulement que le créateur - **γενέσθαι** - de toutes ces choses puisse exister d'une certaine manière mais non d'une autre ? N'as-tu pas le sentiment que toi-même, tu serais en mesure de produire toutes ces choses d'une certaine manière ?

Platon, République, 597 b – 597 e, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 484-485.

- Pour ce qui est du dieu, soit **[597 c]** qu'il ne l'ait pas souhaité, soit qu'une certaine nécessité l'ait contraint à ne pas produire plus qu'un lit unique qui existe par nature - **ἐν τῇ φύσει** -, en tout cas il a produit - **ὑπεργάζασθαι** - ce lit unique qui est lui-même ce qu'est le lit. Deux lits de cette nature, ou des lits plus nombreux encore, le dieu - - n'en a pas produit **ἐφυτεύθησαν** - et n'en produira - **φυῶσιν** - pas non plus.

- Pour quelle raison ?

- Parce que, répondis-je, s'il en produisait - **ποιήσειεν** - ne fuisse que deux, aussitôt il en apparaîtrait un autre unique, dont ces deux là possèderaient la forme - **τὸ εἶδος** -, et celui-ci serait ce qu'est le lit véritable, et non les deux autres.

- C'est exact, dit-il.

- Le dieu savait cela, je pense, et c'est parce qu'il voulait **[597 d]** être l'auteur véritable - **φυτουργὸν** - du lit qui existe réellement - **Ἐφύσεν** -, et non le fabricant particulier - **κλινοποιός** - de tel ou tel lit, il a produit - **ἔφυσεν** - ce lit qui est par nature unique.

- C'est ce qu'il semble - Ἔοικεν.

- Veux-tu dès lors que nous donnions le nom de fabricant naturel - **φυτουργός** - de cet être, ou quelque autre nom du même genre ?

- Ce serait juste, en effet, dit-il, puisqu'il a produit par nature cet être et tous les autres.

- Et qu'en est-il du menuisier ? Ne l'appellerions-nous pas artisan du lit - **δημιουργός** - ?

- Si.

- Et le peintre, artisan et producteur de cet objet - **δημιουργός καὶ ποιητήν** - ?

- En aucune manière.

- Mais alors, que diras tu de son rapport particulier au lit ?

- Ceci, dit il, [597 e] me semble, à mon sens en tout cas, l'appellation qui lui convient le mieux - **προσαγρεύεσθαι** - : il est l'imitateur - **μιμητής** - de cet objet, dont eux sont les artisans- **δημιουργοί**.

Platon *Sophiste*, 234 b - 236 c, traduction de Nestor Cornaro, Paris, Flammarion, 1993, p. 117-

Texte grec consulté établi par Auguste Diès pour Platon *Œuvre complète*, t. VIII, paris, les Belles Lettres, 1963.

L'étranger : Eh ! Quoi ? Si quelqu'un dit qu'il sait tout, et qu'il peut tout enseigner à quelqu'un d'autre, pour peu d'argent et en peu de temps ne crois tu pas qu'il s'agit d'un jeu ?

Théétète : Absolument. [234 b]

L'étranger : Or conçois-tu une forme de jeu plus adroite et plus amusante que l'imitation - **τὸ μίμητικόν** ?

Théétète : Aucune. Tu as mentionné la forme la plus complète, en rassemblant tout dans une unité ; c'est, il me semble, pratiquement la forme la plus variée.

L'étranger : Or nous savons bien que, celui qui par le moyen d'une seule technique, prétend - **γ'ὐπισχνούμενον** - être capable de tout produire - **ποιεῖν** -, ne fabriquera - **ἀπεργαζόμενος** - en réalité que des imitations et des homonymes - **μιμήματα καὶ ὁμώνυμα** - des choses réelles, comme celui qui s'emploie à la technique de la peinture - **τῆ γραφικῆ τέχνῃ** - : il sera le plus apte à faire croire, à l'insu des plus ingénus des jeunes garçons observant de loin ses dessins - **τὰ γεγραμμένα** -, qu'il peut accomplir réellement tout ce qu'il désire produire - **ἔργω**.
[234 c]

Théétète : Evidemment.

L'étranger : Et bien ! Ne sommes-nous pas à même de supposer qu'il y a une autre technique, s'occupant, elle, des raisonnements, ou n'arrive-t-il pas, à son tour, qu'elle ne soit capable d'ensorceler ces jeunes gens encore loin de la réalité des choses, et ce par l'intermédiaire de propos qui, destinés aux oreilles, montrent des images parlées de toutes choses, afin de leur faire croire que ceux qu'ils écoutent est vrai et que celui qui a parlé est le plus sage de tous ?

[...]

[235 b]

L'étranger : Voilà donc ce qui a été jugé opportun : diviser le plus tôt possible la technique de la production d'images - **εἰδωλοπικῆν** -, et continuer notre descente jusqu'à ce que le sophiste nous fasse front ; ce sera alors le moment de l'attraper **[235 c]**, conformément à l'édit du Roi, et de le livrer à ce dernier, en déclarant notre capture. Si, en revanche, il réussit à se cacher dans quelques parties de la technique de l'imitation - **τῆς μιμητικῆς** -, la recherche devra être poursuivie en divisant la partie qui l'arbitre, jusqu'à ce qu'il soit pris. Quoi qu'il en soit, ni lui ni quelque autre genre ne pourra jamais se vanter d'avoir échappé à la méthode de ceux qui sont capable de poursuivre de cette manière aussi bien chaque genre que tous ensemble.

Théétète : C'est bien dit ; c'est de cette manière qu'il faut nous y prendre.

L'étranger : Selon la méthode de division utilisée jusqu'ici **[235 d]**, je crois distinguer maintenant deux formes d'imitation - **δύο καθοιρᾶν εἶδε τῆς μιμητικῆς** -, mais je ne suis pas encore capable de percevoir quelle est celle des deux qui est la forme - **ιδέα**ν - que nous cherchons.

Théétète : Parle toi d'abord et dis quelles sont ces deux formes.

L'étranger : Je vois en elle d'une part, une technique qui consiste à faire des copies - **τὴν εἰκαστικὴν τέκνην**. Celle-ci est surtout lorsque quelqu'un, tenant compte des proportions du modèle - **μάλιστα ὅποταν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας** - en longueur, largeur et profondeur, [235 e] produit une imitation - **τοῦ μιμήματος** - qui respecte, en outre, les couleurs appropriées de chaque chose.

Théétète : Et alors ? Tous les imitateurs - **μιμούμηνοί** - n'essaient ils pas d'agir ainsi ?

L'étranger : Ce n'est pas le cas de ceux qui produisaient - **πλάττουσιν** - ou qui reproduisaient - **γράφουσιν** - des œuvres monumentales. Car s'ils reproduisaient - **ἀποδιδόειν** - les proportions réelles - **ἀληθινὴν συμμετρίαν** - des choses belles, tu sais bien que les parties supérieures paraîtraient trop petites, [236 a] et les inférieures trop grandes, puisque nous voyons les unes de loin et les autres de près.

Théétète : Oui absolument.

L'étranger : Ces artistes - **δημιουργοί** - ne laissent-ils pas de côté la vérité, en produisant dans les images, au détriment des proportions réelles, celles qui paraîtront être belles ?

Théétète Tout à fait.

L'étranger : N'est-il pas juste alors d'appeler « copie » - **εἰκόνα** - le premier type d'imitation, car, en réalité, il « copie » - **εἰκός** ?

Théétète : Oui. [236 b]

L'étranger : Et la partie de l'imitation - **μιμητικῆς** - qui est en rapport avec elle, ne doit-elle pas être nommée, comme nous l'avons déjà dit, « technique de production des copies » - **εἰκαστικὴν** ?

Théétète : Il faut l'appeler ainsi.

L'étranger : Et alors ? Ce qui a l'apparence - **φαινόμενον** - de ressembler - **εἰκέναι** - à ce qui est beau, tout simplement parce qu'il est contemplé selon une mauvaise perspective, mais qui, s'il était regardé par quelqu'un qui avait la capacité de le voir clairement, perdrait cette apparence - **μηδ'εἰκός** -, cette image, comment

doit elle être appelée ? Si elle a l'apparence d'une copie, sans y être semblable, n'est-elle pas une illusion - **φάντασμα** ?

Théétète : Bien sûr.

L'étranger : Or, cette illusion constitue une partie considérable non seulement de la peinture - **ζωγραφίαν** -, [236 c] mais aussi de l'imitation en générale - **κατὰ σύμπασαν μιμητικήν**.

Théétète : C'est évident.

L'étranger : Ne serait-ce donc pas tout à fait juste de qualifier d'« illusionniste » - **φανταστικήν** - cette technique, qui produit - **ἀπεργαζομένεν** - non pas des copies - **εἰκόνα** -, mais des illusions - **φάντασμα** ?

Théétète : Si, absolument.

L'étranger : Voilà donc les deux formes - **εἶδη** - de la technique de production des images - **εἰδωλοποικῆς** - dont je parlais : celle de la copie - **εἰκαστικήν** - et celle de l'illusion - **φαντασματικήν**.

Platon, *Timée*, 28 a – 29 d, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.

Texte établie par Albert Rivaud, *Platon Œuvre complète*, t. X, Paris, les Belles Lettres, 1925.

[28 a] Aussi chaque fois qu'un démiurge - **δημιουργός** - fabrique - **ἀπεργάζεται** - quelque chose en posant les yeux sur ce qui toujours reste identique et en prenant - **προσχρώμενος** - pour modèle - **παραδείγματι** - un objet de ce genre, pour en reproduire la forme et les propriétés - **τῆν ιδέαν δύναμιν** -, tout ce qu'il produit - **ἀπεργάζεται** - en procédant ainsi [28 b] est nécessairement beau ; au contraire, s'il fixait les yeux sur ce qui est engendré - **τὸ γεγονός** -, s'il prenait - **προσχρώμενος** - pour modèle un objet engendré, le résultat ne serait pas beau. [...]

[28 c] Mais il faut encore se demander au sujet de l'univers, d'après lequel des deux sortes de modèles - **παραδειγμάτων** - son fabricant - **αὐτὸν ἀπηργαζετο** - l'a réalisé - **ἀπηργαζετο** -, d'après [29 a] ce qui reste identique et dans le même état - **τὸ κατὰ ταῦτα καὶ ὡσαύτως** - ou d'après ce qui devient - **τὸ γεγονός** - ? Si notre

monde est beau et si son démiurge - **δημιουργός** - est bon - **ἀγαθός** -, il est évident que le démiurge - **δημιουργός** - a fixé ses regards - **ἔδλεπεν** - sur ce qui est éternel - **τὸ αἰδίον** - ; autrement - hypothèse qu'il n'est même pas permis d'évoqué -, c'est sur ce qui est engendré - **γεγονός**. Il est évident pour tout le monde que le démiurge a fixé les yeux sur ce qui est éternel ; ce monde en effet est la plus belle des choses qui ont été engendrées, et son fabriquant - **δεδημιούργος** -, la meilleure des causes. Par suite, ce qui a été engendré, c'est en la raison et par la pensée, c'est-à-dire en conformité avec ce qui reste identique, qu'il a été fabriqué par le démiurge.

Mais dans ces conditions, notre monde doit de toute nécessité **[29 b]** être l'image - **εἰκόνα** - de quelque chose. Il est bien sûr de la plus haute importance de commencer - **ἄρξασθαι** - par le commencement naturel - **κατὰ φύσιν ἀρχήν**. Voici donc, concernant une image - **τε εἰκόνας** - et son modèle - **τοῦ παραδείγματος** -, la distinction qu'il faut établir, étant admis que tout discours porte sur quelque chose et que ce sur quoi porte ce discours lui est apparenté. D'un côté donc, tout discours qui porte sur ce qui demeure, sur ce qui est stable et translucide pour l'intellect, cela ne doit en rien manquer d'être stable et inébranlable, pour autant qu'il est possible et qu'il convient à un discours d'être irréfutable et invincible ; d'un autre côté, tout discours qui porte sur ce qui est la copie de ce dont on vient de parler - **ἀπεικασθέντος** -, parce qu'il s'agit d'une copie - **εἰκόνας εἰκότας** -, entretient avec la première espèce de discours **[29 c]** un rapport d'image à modèle. Ce que l'être est au devenir, la vérité l'est à la croyance. Si donc, Socrate, en bien des points et sur bien des questions - les dieux et la génération de l'univers-, nous nous trouvons dans l'impossibilité de proposer des explications qui en tous points soient totalement cohérentes avec elles-mêmes et parfaitement exactes, n'en sois pas étonné. Mais, si nous proposons des explications qui ne sont pas des images plus infidèles qu'une autre - **παρεχώμεθα εἰκότας** -, il faut nous en contenter, en nous souvenant que moi qui parle, et vous qui êtes mes juges **[29 d]** sommes d'humaine nature, de sorte que, si en ces matières, on nous propose un mythe vraisemblable - **εἰκότα μῦθος** -, il ne sied pas de chercher plus loin.

Platon, Timée, 29 d - 30 c, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992, p. 118-119.

Disons maintenant pour quelle raison celui qui a constitué le devenir, c'est-à-dire notre univers, l'a constitué. [29 d] Il était bon, or, en ce qui est bon, on ne trouve aucune jalousie à l'égard de qui que ce soit. Dépourvue de jalousie, il souhaita que toutes choses devinssent le plus possible semblable à lui – παραπλήσια ἑαυτῷ. Voilà donc le principe tout à fait premier du devenir, c'est-à-dire du monde ; en l'accueillant sur la foi d'homme de sens, [30 a] nous ne saurions en accueillir de plus correct. Parce que le dieu souhaitait que toutes choses fussent bonne, et qu'il n'y eu rien d'imparfait dans la mesure du possible, c'est bien ainsi qu'il prit en main tout ce qu'il y a de visible – cela n'était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre - et qu'il l'amena du désordre à l'ordre, ayant estimé que l'ordre vaut infiniment mieux que le désordre. Or, il n'était pas permis, et ce ne l'est pas, à l'être le meilleur de faire autre chose que ce qu'il y a de plus beau. Ayant réfléchi, il se rendis compte que, de chose par nature visible, son travail ne pourrait jamais faire sortir un tout dépourvu d'intellect qui fût plus beau qu'un tout pourvu d'intellect [30 b] et que, par ailleurs, il était impossible que l'intellect soit présent en quelque chose dépourvue d'une âme. C'est à la suite de ces réflexions qu'il mit l'intellect dans l'âme, et l'âme dans le corps, pour construire - ἔργον - l'univers, de façon à réaliser une œuvre qui fût par nature la plus belle et la meilleure possible. Ainsi donc, conformément à une explication qui n'est que vraisemblable - εἰκότα -, il faut dire que notre monde, qui est un vivant doué d'une âme pourvue d'un intellect, a, en vérité, été engendré - γενέσθαι - par suite de la [30 c] décision réfléchie d'un dieu.

Platon, *Phèdre*, 274 a - 275 b, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2012, p. 165-166.

Texte établie par Claudio Moresechini, Platon, *Œuvre complète*, t. IV Paris, les Belles Lettres, 1925.

Eh bien ! j'ai entendu dire que du côté de Naucratis en Egypte, il y a une des vieilles divinité de là bas, celle-là même qui a pour emblème sacré, tu le sais, l'ibis ; le nom de cette divinité est Theuth. C'est donc lui qui, le premier, découvrit le nombre et

le calcul et la géométrie et l'astronomie, [274 d] et encore le trictrac et les dès, et enfin, et surtout, l'écriture. Or, en ce temps là, régnait sur l'Égypte entière, Thamous, qui résidait dans cette grande cité du haut pays, que les Grecs appellent Thèbes d'Égypte, comme ils appellent le dieu [Thamous] Ammon. Theuth, « étant venu le trouver, lui fit une démonstration de ses arts et lui dit qu'il fallait les communiquer aux autres Égyptiens. Mais Thamous lui demanda quelle pouvait être l'utilité de chacun de ces arts ; et alors que Theuth donnait des explications, Thamous, tantôt qu'il les jugeait bien ou mal fondés, prononçait tantôt le blâme [274 e] tantôt l'éloge. Nombreuses, raconte-t-on furent les observations, que, sur chaque art, Thamous fit à Theuth dans les deux sens, et dont un récit détaillé ferait un long discours. Mais, quand on en fut à l'écriture : « Voici, ô roi, dit Theuth, le savoir qui fournira aux Égyptiens plus de savoir, plus de science et plus de mémoire ; de la science et de la mémoire le remède a été trouvé. » Mais Thamous répliqua : « Ô Theuth, le plus grand maître ès arts, autre est celui qui peut engendrer un art, autre, celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir. [275 a] Et voilà maintenant que toi, qui est le père de l'écriture - ὄν γραμμάτων -, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit - γραφῆς -, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères - ἀλλοτρίων τύπων -, et non du dedans grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration - ἀναμνησκομένους - ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration, que tu as trouvé le remède. Quand à la science, c'en est la semblance - δόξαν - que tu procures à tes disciples, non la réalité. Lors donc que, grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, [275 b] alors que, dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus, ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants. »

Platon, *Cratyle*, 430 d – 431 a, traduction de Catherine Dalimier, Paris, 1998, p. 167-168.

Texte établie par E. A. Duke, W. F. Hicken, W. S. M. Nicoll, D. B. Robinson, et J. C. G Strachan, *Platonis Opera*, t. 1, Oxford Classical Texts, 1995.

Socrate : **[430 d]** Eh bien, pour ne pas nous battre sur les mots, puisque nous sommes alliés, donne ton approbation à la formule que je propose : c'est cette sorte de distribution que, pour ma part j'appelle correcte dans les deux cas d'imitation - **μιμήσιν** - (peinture - **ζῳοις** - et nom - **ὀνόμασιν** -) et dont je dis, dans le cas des noms qu'elle est correcte et vraie de surcroît. Quant à l'autre distribution, celle qui consiste à attribuer et à rapporter une imitation non ressemblante, je dis qu'elle n'est pas correcte, et de plus qu'elle est fausse s'agissant des noms.

Cratyle : Attention, Socrate. Ce qui, dans le cas des peintures - **ζωγραφίμασιν** - **[430 e]** est possible – une distribution incorrecte – ne l'est pas dans le cas des noms : elle est nécessairement toujours correcte.

Socrate : Que veux-tu dire ? Qu'est-ce qui différencie un cas de l'autre ? N'est-il pas possible d'aller voir quelqu'un et de lui dire « ceci est mon portrait » - **σὸν γράμμα** - en lui indiquant, au hasard, son image - **εἰκόνα** - ou celle d'une femme ? Par « indiquer » - **δειξαι** -, j'entends « présenter au sens de la vue » - **τῶν ὀφθαλμῶν αἴσθησιν καταστήσαι**.

Cratyle : Mais quoi, ne peut-on pas aller voir ce même homme et lui dire « ceci est ton nom » ? Le nom, n'est-ce pas, et lui aussi une imitation - **μίμημα** -, comme la peinture - **ζωγράφημα**. En réalité, voici ce que je veux dire : ne serait-il pas possible de lui **[431 a]** dire « ceci est ton nom », et après cela, de présenter à son sens de l'ouïe, au hasard, son « imitation » - **μίμημα** - en lui disant qu'il est « homme » ou bien l'imitation de la partie féminine du genre humain, en lui disant qu'il est « femme » ? Ne crois-tu pas que ce soit possible et que cela se produise parfois ?

Platon, *Philèbe*, 39 a - 39 c, traduction de Jean François Pradeau, Garnier Flammarion, 2002 p. 154-155.

Texte grec établie par Auguste Diès, *Platon, Philèbe, Œuvres complètes*, tome IX, Paris, les Belles Lettres, 1946.

[38 e]

Socrate : Je crois que notre âme ressemble - **προσεοικέναι** - alors à un livre - **βιβλίῳ**.

Protarque : Comment cela ?

Socrate : [39 a] La mémoire - **μνήμη** -, qui à propos d'un même objet coïncide - **συμπίπτουσα** - avec les sensations, et les impressions que provoque cette coïncidence, je me les figure - **φαίνονται** -, moi, à peu près comme un discours qui s'écrirait - **γράφειν** - dans nos âmes. Et quand ce qui est écrit - **γράψη** - par l'impression - **πάθημα** - est vrai - **ἀληθῆ** -, le résultat est en nous une opinion vraie - **δόξα τὲ ἀληθῆς** - accompagnée de discours vrais. Mais, quand cet écrivain - **γραμματεὺς** - qui est en nous écrit des choses fausses, il en résulte le contraire de la vérité.

Protarque : [39 b] Cela me semble évident, et j'admets ce qui vient d'être dit.

Socrate : Alors admets encore qu'un autre artisan - **δημιουργὸν** - se trouve en même temps dans nos âmes.

Protarque : Lequel ?

Socrate : Un peintre - **ζωγράφον** - qui succède à l'écrivain - **γραμματιστῆν** - et qui dessine - **γράφει** - dans l'âme des images - **εἰκόνα** - de ce que ce dernier a écrit.

Protarque : Quand et comment disons-nous qu'il le fait ?

Socrate : Lorsque après avoir séparé les opinions et les discours de ce qui a été perçu par la vue ou par tout autre sens, on voit d'une certaine manière en nous-mêmes les images - **εἰκόνας** - de ces opinions ou de ces propos. [39 c] N'est-ce pas là quelque chose qui nous arrive ?

Protarque : Et comment !

Socrate : Les images des opinions et des discours vraies seront-elles alors des images - **εἰκόνες** - vraies, quand celles des opinions et des discours faux seront des images fausses ?

Protarque : Parfaitement.

Platon, *Les Lois*, livre XII 955 e - 956 b, traduction de Luc Brisson et Jean François Pradeau,

Texte grec cité établie par, pour *Platon, Œuvres complètes*, vol. Paris, Les Belles Lettres,

[L'Étranger d'Athènes] [955 e] En ce qui concerne les offrandes aux dieux - **ἀναθήματα** -, il faut qu'un homme raisonnable - **τὸν μέτριον ἄνδρα** - en fasse - **ἀνατιθέντα** (suspendre au mur d'un temple d'où consacrer) - de modestes - **ἔμμετρα**. Ainsi donc, la terre et le foyer de l'habitation sont au jugement de tous consacrés - **ιερά** - à tous les dieux. Que personne ne consacre - **καθιερούτω** - donc une seconde fois ce qui est consacré. Dans les autres cités, [956 a] l'or comme l'argent que l'on trouve chez les particuliers ou dans les temples, éveille la jalousie. L'ivoire, pris à un corps dépourvu - **ἀπολελοιπότης** - d'âme, n'est pas une offrande pure - **εὐαγὲς ἀνάθημα**. Le fer et l'airain sont des instruments de guerre. C'est donc un objet en bois, d'une seule pièce de bois - **ξύλου δὲ μονόξυλου** -, celui qu'on souhaitera, qu'il faut offrir ; ou dans les mêmes conditions, un objet de pierre - **λίθου** - que l'on offrira dans les temples publics - **τὰ κοινὰ ιερά** -, ou encore une pièce de tissu qui n'excédera pas le travail mensuel d'une seule femme. La couleur qui conviendrait à une offrande aux dieux serait le blanc surtout pour la pièce de tissu ; il ne faut pas employer les teintures, sauf pour les décorations - **κοσμήματα** - de guerre. Les offrandes les plus dignes des dieux - **θειότατα δὲ δῶρα** -, cependant, serait les oiseaux et les images divines - **ἀγάλματα** -, qu'un unique peintre - **μιᾷ ζωγράφος** - peut achever en un seul jour. Tels seront les modèles - **μεμιμημένα** - pour tout autre genre d'offrande - **ἀναθήματα**.

Isocrate, *Evagoras*, 57, traduction de Georges Mathieu et Emile Brémont, Paris, Belles Lettres, 1956.

Texte grec établi par Georges Mathieu et Emile Brémont, pour *Isocrate*, Discours, Paris, Belles Lettres, 1956.

[57] En récompense de ses mérites, nous les avons honorés des plus grandes récompenses et nous leur avons dressé - **ἐτιμήσαμεν** - des statues - **εἰκόνας** -, là où s'élève l'image - **ἄγαλμα** - de Zeus sauveur, tout près d'elle et tout près l'une de l'autre, en souvenir à la fois de la grandeur de leur services et de l'amitié qui les unissaient.

Aristophane, *Les grenouilles*, 537, Hilaire van Daele, Paris, Belles Lettres, 1954, p. 111.

Texte grec établie par Victor Coulon, pour Aristophane, *Œuvres complètes*, t Paris, Belles Lettres, 1954.

Le Chœur : Voilà qui est d'un homme judicieux et sage,

[535] qui a beaucoup navigué, de gravité toujours du côté du bon

bord, plutôt que de se tenir, comme une image peinte - **ἢ γεγραμμένεν εἰκόν'** -, dans

une seule attitude. Se tourner du côté le plus doux est le fait

[540] d'un homme habile, d'un Théràmène.

Hérodote, *Clio* I 131, traduction de Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 150.

Texte grec établi par Ph. E. Legrand pour Hérodote, *Histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

Les Perses, à ma connaissance, observent les coutumes suivantes. Ils n'ont pas l'usage d'élever - **ποιευμένους ἰδρύεσθαι** - des statues de dieux - **ἀγάλματα** - ni des temples - **νηοὺς** - ni des autels - **βωμοὺς** - ; tout au contraire, ils accusent de folie ceux qui le font - **ἀλλὰ τοῖσι ποιεῦσι μωρήν** - ; la raison en est, à mon avis, qu'ils n'ont jamais pensé, comme les grecs, que les dieux soient de même nature que les hommes - **ὅτι οὐκ ἀνθρωποφυέας ἐνόμισαν τοὺς θεοὺς**.

Thucydide, *Histoire*, VI, 27, traduction de Louis Bodin et Jacqueline de Romilly, Paris Belles Lettres, 1955.

Texte grec établi par Louis Bodin et Jacqueline de Romilly pour, Thucydide, *Histoire*, Paris Belles Lettres, 1955.

Tandis que les armements se poursuivaient, XXVII il arriva que tous les Hermès - **Ἑρμαῖ** - de marbre qui se trouvaient dans la ville d'Athènes - on connaît ces blocs taillés quadrangulaires que l'usage du pays a répandu aussi bien devant les demeures particulières que devant les sanctuaires - furent pour la plupart, une nuit, mutilés au visage. 2 Nul ne connaissait les coupables, mais, par de forte prime à la délation, l'Etat les faisait chercher, et l'on décréta, en outre, que quiconque aurait connaissance de quelque autre acte sacrilège devrait le dénoncer, sans craindre pour sa personne, qu'il fut citoyen, étranger, ou esclave.

Aristote, *Poétique*, XV 54 b 8-10, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, le Seuil, 1980, p. 86-87.

Texte établi par Dominique Bergerot pour Aristote, *Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, le Seuil, 1980.

Puisque la tragédie est la représentation - **μίμησις** - d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter - **μιμῆσθαι** - les bons portraitistes - **τοῦς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους** - : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau - **τῆνιδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν**.

Aristote, *Poétique* XXV 60 b 7-13, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, le Seuil, 1980, p. 128-129.

Puisque le poète est auteur de représentation - **μιμητής** -, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images - **εικονοποιός** -, il est inévitable qu'il représente - **μιμῆσθαι** - les choses sous trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont - **ἢ γὰρ οἷα ἢ ἔστιν** -, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être - **ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ** -, ou bien qu'elles doivent être - **ἢ οἷα εἶναι δεῖ**. Le véhicule de cette représentation est l'expression, qui comprend le mot emprunté, la métaphore et les multiples modifications de l'expression - car nous accordons cela aux poètes.

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 16-19, traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1965, p. 76-77.

Texte établi par Cohn, Wendland et Reiter.

[16] Car Dieu sachant par avance en tant que Dieu, qu'une belle imitation - **μίμημα καλὸν** - ne pourrait jamais naître sans un beau modèle - **καλοῦ παραδείγματος** -, et qu'il n'y a rien dans le sensible d'irréprochable, qui ne soit copié - **ἀπεικονίσθη** - sur l'idée archétypale et intelligible - **πρὸς ἀρχέτυπον καὶ νοητὴν ιδέαν** -, quand il a voulu fabriquer - **δημιουργῆσαι** - le monde visible d'ici bas, format - **προεξετύπου** - d'abord le monde intelligible, afin qu'en utilisant - **χρῶμενος** - un modèle incorporel et tout à la ressemblance divine - **ἄσωμάτῳ καὶ θεοειδεστάτῳ παραδείγματι** -, il réalisât - **ἀπεργάσασθαι** - le monde corporel, réplique - **ἀπεικόνισμα** - plus récente d'un plus ancien - **πρεσβυτέρου νεώτον** -, et destiné à comprendre autant d'espèces sensibles qu'il y en a d'intelligible dans le premier.

[17] Quand à dire ou à supposer que ce monde constitué par les idées - **ιδεῶν** - se tient en un lieu, ce n'est pas permis. Mais comment il est organisé, nous le saurons en suivant une analogie prise de chez nous. Quand une cité se fonde pour satisfaire l'immense ambition d'un roi ou d'un chef qui prétend au pouvoir absolu et qui, dans l'éclat de sa magnificence donne un surcroît de lustre à sa prospérité, il se présente parfois un homme qui a reçu la formation d'architecte ; il observe les commodités

qu'offre le climat et la situation géographique, et il dessine d'abord dans sa pensée presque toutes les parties de la cité qu'il doit construire, sanctuaires, gymnases, prytanées, places publiques, ports, cales sèches, ruelles, fortifications, fondations des maisons et des édifices publics.

[18] Puis, une fois qu'il a renfermé en son âme, comme dans une cire, les empreintes de chaque partie – **τύπους ἀγαματοφορεῖ** -, il porte en lui une cité intelligible. Il en fait ressortir les traits - **ἀνακινήσας τὰ εἶδωλα** - grâce à la mémoire qui lui est innée, il en accentue - **ἐνσφραγισάμενος** - encore d'avantage les caractères - **χαρακτῆρας** - ; tel un bon ouvrier - **οἷα δημιουργὸς ἀγαθός** -, les yeux fixé - **ἀποδλέπων** - sur le modèle - **τὸ παραδείγμα** -, il commence - **ἄρχεται** - à bâtir la cité de pierre et de bois, conformant - **κατασχευάζει** - les réalités corporelles à chacune des idées incorporelles.

[19] C'est donc à peu près ainsi que pour Dieu, on doit estimer qu'ayant médité de fonder la grande cité, il en conçut - **ἐνενόησε** - d'abord les types - **τοὺς τύπους** -, dont il réalisa - **συστημάμενος** -, en les ajustant, le monde intelligible, pour produire - **χρώμενος** - à son tour le monde sensible, en se servant du premier comme modèle - **παραδείγματι**.

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 69, traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1965, p. 187.

[69] Après tous les autres êtres, comme il a été dit, Moïse déclare que l'homme fut créé - **γεγενῆσθαι** - à l'image et à la ressemblance de Dieu – **κατ'εἰκόνα θεοῦ καὶ κατ'ὁμοίωσιν** - (Gen I 26). C'est tout à fait bien dit, car il n'y a rien qui soit sorti de la terre qui ne ressemble - **εἰκαζέτο** - plus à Dieu que l'homme. Mais cette ressemblance - **εἰκαέτο** -, que personne ne se la représente par les traits du corps - **χαρακτῆρι** - : Dieu n'a pas la figure humaine - **ἀνθρωπόμορφος** -, et le corps humain n'a pas la forme de Dieu - **θεοειδές**. L'image - **εἰκὼν** - s'applique ici à l'intellect, le guide de l'âme. C'est bien sur le modèle de cet unique et universel intellect qu'a été copié - **ἀπεικονίσθη** - comme d'après un archétype - **ὡς ἂν ἀρχέτυπον** - celui de chaque homme particulier, dieu en quelque sorte de qui le porte et le tient comme une image

divine – **φέρωντος καὶ ἀγαματοφοροῦντος**. Le rôle que joue le guide suprême dans le monde entier, il semble en effet que l'intellect humain le joue dans l'homme. Il est lui-même invisible alors qu'il voit tout ; il a une essence inconnaissable alors qu'il comprend l'essence des autres êtres. Par les arts - **τέχναις** -, par les nombreuses sciences, il ouvre dans de multiples directions toutes les grandes routes, et il marche à travers les terres et les mers, scrutant ce que recèlent l'un et l'autre élément.

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 72, traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1965, p. 188.

[72] On pourrait être arrêté, et non sans raison, par la question de savoir pourquoi Moïse a attribué la création du seul homme, non à un artisan unique comme celle des autres choses, mais apparemment à plusieurs. En effet Moïse introduit le père de l'univers en lui prêtant ces paroles : « Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance. » Aurait-il par hasard besoin, si je puis dire, de quelqu'un d'autre, celui à qui tout obéit ? Ou encore,

Philon d'Alexandrie, *De Decalogo*, § 66, traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1965, p. 75-77.

Texte grec établi par

[66] Ceux qui se font les serviteurs et les adorateurs - **πρόπολοί τε καὶ θεραπευταί** - du soleil et de la lune, du ciel tout entier et de l'univers, et des parties principales qu'ils renferment, comme - **ὧς** - si c'était des dieux s'égarer totalement - **διαμαρτάνουσι** -, cela va sans dire, puisqu'ils glorifient les sujets - **ὑπεκόους** - de préférence au souverain - **ἄρχοντος**. Ils commettent cependant une faute - **ἀποσμύνοντες** - moindre que ce qui ont façonné - **μορφώσαντων** -, chacun selon son gré - **ὧς φίλον ἑκάστοις** -, le bois, la pierre, l'argent, l'or ou des matériaux similaires, puis remplit la terre entière d'images - **ἀγαλμάτων** -, de statues - **ξοάων** -, de toutes les idoles fabriquées de main d'homme - **χειρκμήτων** - et dont les

artisans, la sculpture et la peinture - ὧν πλαστική αἰ ζωγραφία -, ont porté un grave préjudice à l'humanité.

[67] Ils ont en effet détruit le meilleur support de l'âme : la juste notion du Dieu toujours vivant.

Philon d'Alexandrie, *De vita contemplativa*, § 7-9, traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1963, p. 82-83.

[7] Ceux qui vénèrent - - les statues de culte et les images divines - ξοάνα καὶ ἀγάλματα ? Leur substance - οὐσίαι -, c'est de la pierre ou du bois absolument informes - ἄμορφα - peu de temps auparavant, tant que les tailleurs de pierre et les sculpteurs sur bois ne les ont pas tirés - συμφυΐας - de la masse commune. Les fragments qui étaient leurs frères ou leur famille sont devenus des vases pour l'eau du bain, ou des cuvettes pour les pieds, ou de ces objets moins nobles qui servent plus pour les besoins de la nuit que pour ceux du jour.

[8] Pour les dieux des Egyptiens, il est même incongru d'y faire allusion, car ils ont choisi, dans tout le monde sublunaire, pour les élever aux honneurs divins, des animaux sans raison, et pas seulement des animaux domestiques, mais aussi les plus féroces des bêtes sauvages : parmi celles de la terre sèche, le lion ; parmi celles des eaux, le crocodile, qui est de leur pays ; parmi les oiseaux, l'épervier et l'ibis d'Egypte.

[9] Ils voient qu'elles sont engendrées - γεννώμενα -, qu'elles ont besoins d'aliments, qu'elles sont insatiables de nourriture, qu'elles sont pleines d'excréments, venimeuses, mangeuses d'hommes, sujettes à des maladies diverses, qu'elles périssent non seulement de mort naturelle, mais souvent aussi de mort violente ; et pourtant, ils se prosternent devant elles - προσκυνοῦσιν - : êtres policés devant les bêtes grossières et sauvages, êtres raisonnables devant les bêtes sans raison, parents de la divinité devant les bêtes que l'on ne saurait même pas comparer à des Thersites, maîtres et seigneurs devant les êtres qui sont par nature sujets et esclaves.

Philon d'Alexandrie, *De vita contemplativa*, § , traduction de Valentin Nikiprowetzky, Paris, le Cerf, 1963, p. .

Texte établi par Cohn et Wendland

[28] Le temps qui s'écoule du matin au soir est entièrement consacré par eux aux exercices que voici : ils lisent les Saintes Ecritures et se livrent à la philosophie allégorique traditionnelle, car ils croient que le sens littéral est le symbole d'une réalité cachée, indiquée à mots couverts.

[29] Ils ont des ouvrages d'auteurs anciens, initiateurs de leur secte, qui ont laissé de nombreux documents du genre allégorique. Ils les prennent comme modèle et imitent leur manière de voir – **χρόμνοι μιμοῦνται τῆς προαιρεσέως τὸν τρόπον**. Ainsi ils ne s'adonnent pas seulement à la contemplation, mais aussi à la composition de chants et d'hymnes à la louange de Dieu, sur des mètres et des mélodies variées ; ils écrivent, cela va de soi, sur les rythmes les plus solennels.

Hermès Trismégiste, *Poimandrès traité I § 8*, traduction de A. D. Nock (texte) et A.-J. Festugière, Paris, Belles Lettres, 1972, p. 9.

Texte établie par

8 Comme j'étais cependant tout hors de moi, il me dit à nouveau : « Tu as vus dans le Noûs la forme archétype - **τὸ ἀρχέτυπον εἶδος** -, le préprincipe - **τὸ προάρχον**- antérieur au commencement sans fin. ». Ainsi me parla Poimandrès. _ « Or donc », dis-je, « les éléments de la nature, d'où ont-ils surgi ? » _ Lui de répondre à cela : « De la volonté *du divin*⁶⁵, qui, ayant reçue en elle le Verbe et ayant vu le beau monde archétype - **ἰδοῦσα τὸν κόσμον** -, l'imita - **ἐμιμήσατο** -, façonnée - **κοσμοποιεθεῖσα** - qu'elle fut en un monde ordonnée, selon ses propres éléments et ses propres produits - **ἑαυτῆς στοιχείων καὶ γεννηάτων** -, les âmes - **ψυχῶν**. »

⁶⁵ Propre traduction

Hermès Trismégiste, Traité I § 12-13, traduction de A. D. Nock (texte) et A.-J. Festugière, Paris, Belles Lettres, 1972, p. 10-11.

12 Or le Noûs Père de tous les êtres, étant vie et lumière, enfanta un homme semblable - **ἀπεκότησεν** - à lui, dont il s'éprit comme de son propre enfant. Car l'Homme était très beau, reproduisant l'image - **εἰκόνα** -de son père : car c'est véritablement de sa propre forme - **τῆς ἰδίας μορφῆς** -que Dieu devin amoureux, et il lui livra toutes ses œuvres -**δημιουργήματα**.

13 Or, lorsqu'il eu remarqué la création que le démiurge avait façonné - κτίσιν- dans le feu, l'Homme voulut lui aussi produire une œuvre - **δημιουργεῖν**-, et permission lui en fut donné par le Père. Etant donc entré dans la sphère démiurgique, où il devait avoir plein pouvoir, il perçu les œuvres - **δημιουργήματα** - de son frère, et les Gouverneures s'éprirent de lui, et chacun lui donna part à sa propre magistrature. Alors, ayant appris à connaître leur essence - **οὐσίαν** - et ayant reçu participation de leur nature - **φύσεως** -, il voulue briser au travers de la périphérie des cercles et connaître la puissance de celui qui règne sur le feu.

Septante, *Exode* 20, 4-10 ; 20, 5, traduction de Alain le Boullec et Pierre Sandevain, 2 volumes, vol II, l'Exode, Paris, le Cerf, 2004, p. 205-206.

Genèse I 20 4-10

Dieu fit - - l'homme à l'image - **κατ'εἰκόνα** -de Dieu

Exode 20 4-10

οὐ ποιήσεις σεαυτῷ **εἰδωλον** οὐδὲ παντὸς **ὁμοίωμα**

Plotin, *Le Beau*, traité 1 § 9, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, p. 78 - 79.

Retourne en toi-même et vois. Et si tu ne vois pas encore ta propre beauté, fais comme le fabricant doit rendre une statue belle : il enlève ceci, efface cela, polie et [10] nettoie jusqu'à ce qu'une belle apparence se dégage de la statue ; de même pour toi, enlève ce qui est superflue, redresse ce qui est tordu et, purifiant tout ce qui est ténébreux, travaille à être resplendissant. ne cesse de sculpter ta propre statue jusqu'à ce que brille en toi la splendeur divine de la vertu et que tu vois la tempérance qui siège sur son « auguste trône ».

Plotin, *Sur la beauté intelligible*, traité 31 § 1, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 89-91.

Texte grec consulté établie par pour Plotin, *Ennéades t.* , Paris, les Belles Lettres, .

Dans la mesure où nous soutenons que celui qui est parvenu à la contemplation du monde intelligible et qui a compris la beauté de l'intellect véritable sera aussi capable de se former une notion du père de l'intellect, c'est-à-dire de ce qui se trouve au-delà de l'intellect, il faut tenter de voir et de nous dire [5] à nous-mêmes, pour autant qu'il est possible de dire comment on peut arriver à la contemplation de l'intellect et celle du monde intelligible.

Prenons, si tu le veux bien, deux blocs de pierre, tout simplement placés l'un à coté de l'autre ; l'un sans proportions et sur lequel l'art n'est pas intervenu - **ἀμοίρου** -, et l'autre sur lequel l'art à eu prise - **κεκρατημένου** - pour fabriquer la statue - **ἄγαλμα** - d'une divinité [10] ou d'un homme. S'il s'agit d'une divinité, ce sera la statue d'une Grâce ou de celle de l'une des Muses ; s'il s'agit d'un homme, non pas celle de n'importe qui, mais la statue de l'homme que l'art à produit - **πεποίηκεν** - à partir de tout ce qu'il y a de beau. Il est évident que la pierre en laquelle l'art a engendré - **γεγεννημένος** - la beauté de la forme - **εἶδους** - est belle non parce qu'elle est une pierre, à ce compte là une autre pierre aurait été tout aussi belle, mais en raison de la forme que l'art y a fait entrer. [15] Eh bien, cette forme, la matière - **ὕλη** - ne la possédait point, mais elle se trouvait dans la pensée - **ἐννοήσαντι** - de l'artiste - **τὸ**

δημιουργῶ -, non dans la mesure où il a des yeux ou des mains, mais parce qu'il participe à l'art - **μετείχε τῆς τεκνης**. Cette beauté était donc dans l'art - **ἐν τῇ τέχνῃ** -, et y était bien supérieure. Car la beauté qui est venue dans la pierre n'est pas celle qui [20] se trouve dans l'art. Et dans la pierre, cette beauté inférieure ne reste ni pure ni comme elle voulait, mais elle ne s'y trouve que dans la mesure où la pierre a cédé à l'art. Or, si l'art rend son produit - **ἡ τέχνη** - semblable - **κατὰ λόγον** - à ce qu'il est et possède - il est lui-même d'une beauté bien supérieure et bien plus vraie, [25] parce qu'il possède la beauté de l'art, qui est assurément plus supérieure et plus belle que celle qui se trouve dans l'objet extérieur.

Et en effet, plus une chose s'étend pour aller dans la matière, plus elle s'affaiblit par rapport à ce qui reste dans l'unité. Tout ce qui s'éparpille s'écarte de soit même : la force est éparpillée dans la force corporelle, la chaleur dans la chaleur, la puissance dans la puissance en générale, la beauté [30] dans la beauté. Et ce qui est le premier producteur doit être tout entier en lui-même supérieur à ce qu'il produit. Car ce n'est pas le défaut de musique mais la musique qui fait le musicien, et la musique qui se manifeste dans le sensible est produite par celle qui se trouve avant elle. et si quelqu'un méprise les arts sous prétexte que c'est en imitant qu'ils produisent, il faut d'abord lui dire que les réalités naturelles sont elles aussi des imitations, ; ensuite il faut qu'il sache [35] que les arts ne se borne pas à imiter ce qu'on voit, mais qu'il sont à la poursuite des raisons dont est faite la nature. Ajoutons que les arts produisent beaucoup de choses par eux-mêmes, et que, possédant la beauté, ils suppléent les défauts des choses. Car ce n'est pas pour avoir contemplé quelque chose de sensible que Phidias a sculpté son Zeus, mais par ce qu'il l'a saisi tel qu'il serait [40] s'il consentait à paraître à nos regards.

Plotin, *Sur la beauté intelligible*, traité 31 § 2, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 91-93.

2 Mais laissons là les arts - **τέχνηαι**. Considérons les choses dont on dit que les œuvres - **ἔργα** - sont des imitations - **μιμῆσθαι** -, les belles choses que l'on trouve dans la nature et que l'on dit naturelles, tous les être vivants pourvus de raison ou non, et surtout ceux d'entre eux qui sont bien réussis, parce que celui qui les a

façonnés – **δημιουργήσαντος** -, c'est-à-dire celui qui fut leur artisan, a dominait la matière en leur donnant la forme qu'il souhaitait.

Quelle est donc la beauté qui est en eux ?

Plotin, *Sur la beauté intelligible*, traité 31 § 6, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 99.

C'est, me semble-t-il, ce qu'ont aussi compris les sages d'Égypte, soit pour l'avoir appris d'une science pleine d'exactitude, soit de façon innée, eux qui, on le sait, quand ils souhaitent exprimer une chose de manière savante, n'utilisent pas ces caractères – **τύποις γραμμάτων** - que sont les lettres (elles développent des propositions et des prémisses et imitent - **μιμουμένοις** - le son de la voix et [5] les énoncés qui forment des jugements), mais qui, en dessinant - **γράφαντες** - des images - **ἀγάλματα** - et en inscrivant - **ἐντυπώσαντες** - sur les murs de leurs temples une seule image - **ἀγάλμα** - pour chaque chose, manifestent ainsi le caractère non discursif de l'intelligible.

Porphyre, *Vie de Plotin*, I § 1, traduction de Luc Brisson, et alii, vol. 2 Paris, Vrin, p. 131.

Texte grec établie par, .

1 Plotin, le philosophe qui vécu à notre époque, donnait l'impression d'avoir honte d'être dans un corps. C'est en vertu d'une telle disposition qu'il refusait de rien raconter sur ses origines, sur ses parents ou sur sa patrie. Supporter un peintre | ou un sculpteur lui paraissait indigne au point même qu'il répondit à Amélius le priant d'autoriser que l'on fit son portrait : « Il ne suffit donc pas de porter ce reflet dont la nature nous a entourés », mais voilà qu'on lui demandait encore de consentir à laisser derrière lui un reflet de reflet, plus durable celui-là, comme si c'était là vraiment l'une des œuvres dignes d'être contemplé ! Aussi, devant le refus de Plotin qui n'acceptait pas de poser à cette fin, Amélius, qui avait pour ami Cartérius, le meilleur des peintres

de l'époque, l'introduisit et le fit assister au cours - qui en avait le désir pouvait suivre en effet fréquenter les cours - ; Cartérius s'habitua à recueillir des impressions visuelles plus marquées | grâce à une attention soutenue. Puis, lorsqu'il eu dessiné son ébauche à partir de l'image déposé dans sa mémoire, et qu'Amélius eut corrigé avec lui l'esquisse pour parfaire la ressemblance, le talent de Cartérius permit la réalisation, à l'insu de Plotin, d'un portrait de lui, très ressemblant.

Jamblique, *De mysterii*, I 19, 57-58, traduction d'Edouard des Places, Paris, les Belles Lettres, 1966, p. 72.

Texte grec de M. Sicherl, *Die Handschriften, Augaben und Übersetzungen von Iamblichos de mysterii* (Texte und Untersuchungen 62), Berlin, 1957.

Mais il n'y a rien de tel que de traiter à part la présente réponse, de la façon que voici. Je dis donc qu'à partir des modèles divins intelligibles - **τῶν νοητῶν θεῶν παραδειγμάτων** - et autour d'eux sont engendrées - **ἀπογεννῶται** - les statues visibles des dieux - **τῶν θεῶν ἀγάλτων** - ; une fois nées - **γενόμενά** -, elles sont installées complètement en eux et la copie - **εἰκόνα** - qu'ils ont (ainsi), produite par eux, remonte à eux ; étant les mêmes sous des aspects variés, elles sont créées - **δεδημιούργεσται** - pour former un autre ordre ; les choses d'ici bas sont en continuité, d'un seul tenant, avec celles de là-haut, let les formes divines intellectuelles - **θεῖα νοερὰ εἶδη** -, présentent aux corps visibles des dieux, existent séparément avant eux ; quand à leur modèle intelligible - **νοητὰ παραδείγματα** -, sans mélange et supracéleste, ils demeurent en eux-mêmes, tous avec l'Un, selon leur éternelle prééminence.

Or, dans les actes intellectuels aussi leur lien commun est indivisible : il l'est également dans les participations communes des formes, puisque rien ne les sépare et qu'il n'y a rien entre elles ; mais l'essence immatérielle et incorporelle elle-même, n'étant ni distante selon les lieux et les sujets, ni par des circonscriptions individuelles - **περιγραφαῖς** - de parties, se rassemble et conflue immédiatement dans l'identité, et la procession à partir de l'Un la montée de tous les êtres vers l'un, la

domination complète de l'Un resserrent la communauté des dieux du monde avec ceux qui préexistent dans l'intelligible.

Athanase d'Alexandrie, *Contre les Païens*, 68 c - 69 a, traduction de Pierre Thomas Camelot, Paris, le Cerf, 1947, p. 177-178.

Texte grec consulté et cité : *Patrologia cursus completus series graeca* vol 25, Jacques Paul Migne, Paris, 1857, 68 c - 69 a.

Ils se figurent que Dieu est à l'image des êtres visibles et mortels [...]. Car de même que par la pensée - **τῆ διανοία** - ils se sont détournés de Dieu et se sont fait des dieux du néant, ils peuvent par l'esprit qui est dans leur âme monter - **ἀναδῆναι** - vers Dieu et se retourner - **ἐπιστρέψαι** - de nouveau vers lui. Ils peuvent le faire, s'ils déposent les souillures - **ῥύπον** - des passions - **ἐπιθυμίας** - dont ils étaient revêtus, et qu'ils se purifient - **ἀπόθωνται** - assez pour se débarrasser de tout ce qui s'était ajouté d'étranger à leur âme, et la montre seule telle qu'elle a été faite, pour pouvoir ainsi contempler - **θεωρῆναι** - en elle le Verbe du Père, d'après lequel ils ont été faits - **γεγόνασιν** - au commencement. Car elle a été faite - **πεποιήται** - à l'image - **κατ'εἰκόνα** - de Dieu et créée - **γένονεν** - à sa ressemblance - **καθ'ὁμοίωσιν** -, comme le montre la divine Ecriture parlant au nom de Dieu : « Faisons l'homme à notre image - **κατ'εἰκόνα** - et à notre ressemblance - **καθ'ὁμοίωσιν** - ». Aussi quand l'âme se débarrasse - **ἐπιχυθέντα** - de toute la souillure - **ῥύπον** - du péché - **τῆς ἁμαρτίας** - qui s'est répandue sur elle, et ne garde dans toute sa pureté - **καθαρόν** - que la ressemblance - **φυλαίτει** - de l'image - **τὸ κατ'εἰκόνα** -, à juste titre, quand cette image est illuminée, elle y contemple - **θεωρεῖ** - comme dans un miroir - **ὡς ἐν κατόπτρῳ** - le Verbe, image du Dieu Père, et en lui contemple - **θεωρεῖ** - le Père dont le Sauveur est l'image - **τὴν εἰκόνα**.

Athanase d'Alexandrie, *Contre les Ariens*, 332 A - 332 B, traduction de Adelin Rousseau, Bruxelles, Lessius, 2004.

Texte grec *Patrologia Cursus Completus Series Graeca* vol 26 Jacques Paul Migne, Paris, 1857, 332 A - 332 B.

Dans le fils on reconnaît le père, ce que l'on pourra mieux comprendre - **ἀπό τοῦ παραδείγματος** - avec l'image - **τῆς εἰκόνας** - de l'empereur - **τοῦ βασιλέως**. Dans l'image - τῆ εἰκόνι - on a la représentation et la forme - **εἶδος καὶ μορφή** - de l'empereur et dans l'empereur on a la raison de l'image - **ἐν τῇ εἰκόνι εἶδος ἐστίν**. Qui voit l'image voit l'empereur. Qui honore l'image honore - **ἐνορῶνεα** - l'empereur. En fait, l'image n'est que sa forme et sa figure - **μορφή καὶ τὸ εἶδος**.

Basile de Césarée, *De l'esprit saint*, traduction de Benoît Pruche, Paris, le Cerf, 2002.

Texte grec établi par Benoît Pruche.

VII 16 35, 96 A [...] le resplendissement, on le conçoit *avec* la gloire, l'image *avec* le modèle - **καὶ ἡ εἰκὼν μετὰ τοῦ ἀρχετύπου** -, le Fils, en tout cas *avec* le Père.

XIV 19 32 B **τὴν εἰκόνα**

Ils n'ont pas porté - **ἐφόρεσαν** - l'image - **τῆς εἰκόνας** - du Céleste, ni dans leur corps la mort de Jésus ; ils ne se sont pas dépouillés du vieil homme, et n'ont pas revêtu le nouveau, celui qui se renouvelle dans la connaissance, à l'image - **κατ'εἰκόνα** - de son Créateur. Pourquoi donc comparer des baptêmes dont le nom seul est commun et qui diffèrent autant, en fait, qu'un rêve de la vérité, une ombre ou des images - **εἰκόνων** - de la substantielle réalité ?

XVIII 45 16 149 B

Par ce que l'image du roi - **τοῦ βασιλέως εἰκὼν** - on l'appelle roi et on ne dit pas qu'il y a deux rois : le pouvoir royal ne se dédouble pas, la gloire ne se divise pas. De même qu'il n'y a qu'une seule autorité sur nous et que son pouvoir est unique, de même la gloire - - que nous lui rendons est-elle unique, parce que l'honneur rendu à l'image passe au prototype. Ce que l'image - **εἰκόνας** - est là par imitation - **μιμητικῶς** -, le fils l'est ici par nature - **φυσικῶς**. Et de même que, en art - **τεχνικῶν**

-, la ressemblance se prend sur la forme - **κατὰ τὴν μορφήν** -, ainsi, pour la nature divine, qui est simple, c'est dans la communauté de la déité réside le principe d'unité.

XXVI 61 9-12

De fait, celui qui ne vit plus selon la chair mais sous la conduite - **ἀγόμενος**- de l'esprit de Dieu, celui qui est appelé enfant de Dieu et devient conforme à l'image - **σύμμορφος τῆς εἰκόνας** - du Fils de Dieu, on lui donne le nom de spirituel.

XXVI 64 20-23

C'est pourquoi, dans l'adoration - **προσκυνήσει** -, l'Esprit-Saint est inséparable du Père et du Fils. Hors de lui, en effet, on n'adore pas du tout, mais si l'on est en lui, on ne le sépare d'aucune manière : pas plus, à la vérité, que l'on ne sépare la lumière de ce que l'on voit. De fait, il est impossible de voir l'Image - **τῆν εἰκόνα** - du Dieu invisible, sinon dans l'clairement de l'esprit. Et celui qui fixe les yeux sur l'image est incapable d'en séparer la lumière, car ce qui cause la vision est nécessairement vu avec ce qu'on voit. Ainsi, à vrai dire, la conclusion s'impose-t-elle : par l'illumination de l'Esprit - **Πνεύματος** - on discerne - **καροῶμεν** - le rayonnement de la gloire de Dieu, par l'empreinte - **χαρκτήρος** - on est amené vers celui à qui appartient l'empreinte - **χαρκτήρ** - et le seau - **ἰσοτυπος** - de cette forme - **ἀναγόμετα**.

Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, IV, traduction d'Edouard des Places, Paris, le Cerf, 1955, p. 86.

Nous tous qui sommes hommes, nous sommes à l'image de Dieu - **κατ'εἰκόνα** - ; mais d'être à sa ressemblance, n'appartient qu'à ceux qui par une grande charité ont asservie leur âme à Dieu. En effet, lorsque nous ne nous appartenons pas, nous ressemblons à celui qui nous a réconciliés avec lui par la charité : but auquel nul n'atteindra, s'il ne persuade son âme de ne pas s'émouvoir pour la pauvre gloire humaine.

Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, LXXVIII, traduction d'Edouard des Places, Paris, le Cerf, 1955, p. 135-136.

Texte grec établi par Edouard des Places pour Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, traduction d'Edouard des Places, Paris, le Cerf, 1955.

Nous sommes à l'image de Dieu - **κατ'εἰκόνα** - par le mouvement intelligent de notre âme, dont le corps est la maison. Or, après que, par le pécher d'Adam, non seulement les traits de l'empreinte de l'âme - **αἱ γραμμαὶ τοῦ χαρακτῆρος τῆς ψυχῆς** - eurent été maculés - **ἐρρυπόθησαν** -, mais que même notre corps fut tombé de corruption, à cause de cela le verbe saint de Dieu s'est incarné, en nous communiquant, en Dieu qu'il est, l'eau de salut par son baptême de régénération. [...] Il n'est pas possible, en effet, que dans une âme dont l'empreinte - **τοῦ χαρακτῆρος** - est unique et simple deux personnages viennent s'installer, comme certains l'on cru. Car lorsque la grâce divine s'adapte par le saint baptême, dans une infinie, aux traits de l'image divine - **ταῖς γραμμαῖς τοῦ κατ'εἰκόνα** -, en gage de ressemblance future, où peut trouver à se nicher le personnage du malin, étant donné surtout qu' « il n'y a rien de commun entre la lumière et les ténèbres » ?

Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, LXXXIX, traduction de Edouard des Places, Paris, le Cerf, 1955, p. 149-150.

Par le baptême de la régénération, la sainte grâce - **ἁγία χάρις** - nous confère deux biens, dont l'un surpasse infiniment l'autre. Elle nous octroie immédiatement le premier ; car elle nous renouvelle dans l'eau même et fait briller tous les traits de l'âme - **τὰς γραμμάς τῆς ψυχῆς** -, c'est-à-dire l'image de Dieu - **τὸ κατ'εἰκόνα** -, en effaçant - **λαμπρύνει** - en nous toutes rides du pécher. Quand à l'autre, elle attend notre concours pour le produire - **ἐργάσηται** - : c'est la ressemblance - **τὸ κατ'ὁμοίωσιν**. Quand donc l'intellect a commencé de goûter, dans un sentiment profond, la bonté de l'Esprit-Saint, alors nous devons savoir que la grâce commence à peindre - **ἐπιζωγραφεῖν** -, pour ainsi dire, la ressemblance - **τὸ κατ'ὁμοίωσιν** - par-dessus l'image - **εἰς τὸ κατ' εἰκόνα**. De même - **τρόπον** -, en effet, que les peintres -

οὐ ζωγράφου - tracent tout d'abord avec une seule couleur l'esquisse - **πρῶτον μὲν ἐνὶ χρώματι διαγράφουσι** - du portrait - **ὁμοιογραφουμένου** -, et que faisant fleurir - **ἐπανθίζοντες** - peu à peu une couleur sur l'autre, ils conservent jusqu'aux cheveux même l'aspect du modèle - **τὸ σχῆμα τοῦ ἀνθρώπου** -, de même aussi la grâce de Dieu commence, dans le baptême, par refaire l'image - **ῥυθμίζει τὸ κατ'εἰκόνα** - ce qu'elle était quand l'homme vint à l'existence. Puis, quand elle nous voit aspirer de tout notre vouloir à la beauté de la ressemblance - **τῆς ὁμοιώσεως** - et nous tenir nus et sans exaltation dans son atelier - **ἐργαστήριον** -, alors, faisant fleurir vertus sur vertus et en élevant la beauté de l'âme de splendeur en splendeur elle lui acquiert la marque de la ressemblance - **τὸν χαρακτήρα τῆς ὁμοιώσεως**. Ainsi donc le sens < intime > révèle bien que nous sommes en train d'être formés à la ressemblance - **μορφοῦσθαι τὸ καθ'ὁμοίωσιν** - ; mais la perfection de celle-ci, nous ne la connaissons que par l'illumination - **τοῦ φωτισμοῦ**. Toutes les < autres > vertus en effet, l'intellect progressant selon une mesure et un rythme indicibles, les reçoit par les sens ; mais la charité spirituelle, nul ne peut y atteindre s'il n'est illuminé en toute certitude par l'Esprit-Saint. Car si l'intellect ne reçoit pas parfaitement la ressemblance - **τὸ καθ'ὁμοίωσιν** - grâce à la divine lumière, il peut avoir à peu près toutes les autres vertus, mais il reste encore dénué de la charité parfaite. En effet, quand il a été rendu semblable - **ὁμοιωτῆ** - à la vertu de Dieu, alors aussi il porte - **φέρει** - la ressemblance - **ὁμοίωσιν** - de la divine charité. De même, en effet, que dans les portraits - **τῶν ὁμοιογραφουμένων** - toutes les nuances fleuries des couleurs, ajoutées à l'image - **τῆ εἰκόνι** -, conservent jusqu'au sourire même, la ressemblance du modèle - **ὁμοιογραφουμένου** -, de même aussi en eux que la grâce - **χάριτος** - divine peint à la ressemblance - **ἀναζωγραφουμένου** - de Dieu, l'illumination de la charité - **τῆς ἀγάπης** -, en s'y ajoutant, révèle que l'image - **τὸ κατ'εἰκόνα** - a totalement rejoint la beauté de la ressemblance. L'impassibilité, en effet, aucune autre vertu ne peut la procurer à l'âme, si ce n'est la charité seule. Car la plénitude de la loi, c'est la charité. Ainsi donc, de jour en jour, notre homme intérieur se renouvelle dans le goût de la charité, et il trouve dans la perfection de celle-ci sa plénitude.

Jean Damascène, *Discours sur les saintes images*, traduction de Anne-Lise Darras-Worms, Paris, Migne, 1994, p. 40-41 ; 76.

Texte grec, *Patrologiae cursus completus series graeca*, vol. 94, Paris, édition de Migne, 1864, p. 1240 A - 1237 CD ; 1328 CD ; 1329 A ; 1337 A-B.

I 8 1237 CD - 1240 A

« Πῶς εἰκονιθήσεται τὸ ἀόρατον ; πῶς εἰκασθήσεται τὸ ἀνεικασθήσεται ; πῶς γραφήσεται τὸ ἄποσον, καὶ ἀμεγεθες, καὶ ἀόριστον ; πῶς ποιωθήσεται τὸ ἀνείδειον ; πῶς χρωμатурγηθήσεται τὸ ἀσώματον »,.

I, 9 « L'image - εικον - est donc une ressemblance - ομοιωμα - qui caractérise - χαρακτηρισον - son modèle - προτοτυπον - tout en étant différent de lui en quelque chose ; en effet elle ne ressemble pas en tous points à l'archétype - ἀρξητυπον. »

III 8 1328 CD

« Πῶς εἰκονιθήσεται τὸ ἀόρατον ; πῶς γραφήσεται τὸ ἄποσον, καὶ ἀμεγεθες, καὶ ἀόριστον ; πῶς χρωμатурγηθήσεται τὸ ἀσώματον ; πῶς σχηματισθήσεται τὸ ἀσχεμάτον »

III 8, 1329 A

« πάντα γράφε, καὶ λόγῳ, καὶ χρώμασιν, ἔντε βίβλοις καὶ πίναξιν

III, 16 1337 A-B

« Une image – εἰκὼν - est donc une ressemblance – εἰκασθῆσεται, un exemple et une figure – εἰκασθῆσεται - de quelque chose, elle montre en elle-même ce qui est représenté – εἰκασθῆσεται - ; mais l'image ne ressemble pas en tous points au modèle – εἰκασθῆσεται -, c'est-à-dire à ce qui est représenté – car autre chose est l'image et autre chose est ce qui est représenté ».

Denys l'Aréopagite, *Hiérarchie Ecclésiastique*, PG III 473 C

καὶ καθὰ περ ἐπὶ τῶν αἰσθητῶν εἰκόνων, εἰ πρὸς τὸν ἀρχετύπων εἶδος ὁ γράφεις ἀκλινῶς εἰσορᾷ, πρὸς μηδὲν ἄλλο τῶν ὀρατῶν ἀνθελκόμενος ἢ κατα τι μεριζόμενος αὐτόν ἐκεῖνον, ὅστις ἐστὶ, τὸν γραφόμενον

arrêt note 79

Les conciles œcuméniques, les décrets de Nicée I à Latran V, traduction d'André Duval et alii, Paris, le Cerf, 1994, p. 303.

L'une d'entre elle [des « traditions de l'Eglise, écrites et non écrites »] est la figuration par l'image de personnes vivantes—**εἰκόνικες ἀναζωγγράφω ἐξυπωσις**- qui fait accord avec le récit de la prédication évangélique, en vue de fortifier la foi en l'Incarnation véritable et non en apparence, du Verbe de Dieu – **Θεοῦ Λόγου** - et nous apporte un profit semblable car la lumière dont ils s'éclairent mutuellement a sans aucun doute de mutuels accroissements.

Nicéphore de Constantinople, *Trois discours contre les iconoclastes*, traduction de Marie José Mondzain, Paris, Klincksieck, p. 111-113.

Texte grec, *Patrologia cursus completus series graeca* vol. 100, Jacques Paul Migne, Paris, édition de Migne, 1857, 225 D ; 280 A – 280 C ; 280 D – 281 A ; 356 A 12 ; 381 C - 381 D.

225 D

« La nature c'est le démiurge et artisan - **Δημιουργὸς καὶ τεχνίτης** - de toutes choses qui l'a amené du néant à l'Être. L'art, lui, imite la nature - **μιμεῖται τὴν φύσιν** - et ne s'y identifie pas. Au contraire, il prend l'image visible et naturelle - **τὸ φυσικὸν**

εἶδος - comme modèle - **παράδειγμα** - et comme prototype - **πρωτότυπον** -, pour en tirer un objet ressemblant - **ὅμοιον** - digne de comparaison ».

280 A – 280 C

Rendant visible - **παρόντα** - l'absent comme s'il était présent, par la similitude et la mémoire de la forme - **τῆς ἐμφερείας καὶ μνήμης ἢ μορφῆς** -, l'icône - - maintient avec son modèle une relation ininterrompue dans la durée. Par conséquent, la ressemblance formelle - **ὁμοίωσις** - est une espèce de relation - **σχέσιν** - moyenne, qui médiatise les termes extrêmes, j'entends le semblant - **τὸ ὁμοιουμένω** - et ce qui lui est semblable - **τῷ ὁμοιοῦντι** -, en les unissant - **ἐνοῦσα** - par la forme visible - **τὸ εἶδει** -, et en les reliant - **συνάπτουσα** -, même si les termes diffèrent par nature, car chacun des deux est « une chose » et « une autre chose » par nature. Mais on ne peut parler d'une personne et d'une autre, car [seul le modèle] lui-même est une [personne] autre ; en vérité c'est par l'impression graphique - **τύπου** - que s'effectue la connaissance de la forme visible et principielle - **ἐξ ἀρχῆς εἶδους ἢ γνῶσις** -, et en elle c'est l'hypostase de celui qui est inscrit que l'on peut voir.

[...]

Si donc, entre les termes des exemples précédents, la relation ne périe pas, alors combien se maintiendra-telle dans le cas [de l'icône et du modèle] ! Par surcroît, la ressemblance formelle - **ἡ ὁμοίωσις** - autorise - **χαρίζεται** - l'homonymie - **τὴν ὁμωνυμίαν** -, car c'est une et même dénomination qui désigne l'icône et le modèle : l'icône - **εἰκὼν** - du roi est appelée roi. Elle pourrait dire : « le roi et moi nous sommes un », mise à part bien entendu, la différence d'essence - **τῆς οὐσίας διάφορον**. Nous avons ajouté ces arguments pour montrer de quelle façon l'image - **τῆς εἰκόνας** - contemplée dans son rapport à l'archétype - **καθ'ὄν πρὸς τὸ ἀρχέτυπον θεωρουμένη** - reste en relation avec lui ; ce n'est pas qu'elle partage la même essence que lui, ni qu'on puisse lui attribuer les propriétés - **χατηγορεῖται** - qui sont affirmées pour l'archétype en tant que tel ; il ne s'agit pas non plus d'affirmer du modèle le moindre des attributs - **χατηγορηθήσεται** - qui revient à l'icône. En effet, le modèle peut être animé, l'icône, elle, est inanimée. Le modèle peut être doué de

raison et de mouvement, l'icône reste sans raison et immobile. Par conséquent il ne s'identifie pas - **ἀμφοτέρα** -, mais ils se ressemblent - **ἔοικεν** - par la forme visible - **τὸ εἶδει** -, sans la moindre similitude essentielle **ἀπέοικε**. C'est parce que l'icône est relative - **ἐν σχέσει** - qu'elle partagera l'honneur - **δοξαζομένο** - rendu au modèle - **πρωτοτύπω** - et inversement l'outrage qui lui est fait.

280 D – 281 A

Et puis, s'il faut dire d'où vient le terme d'icône - **εἰκὼν** -, et comment il a été formé - **ἐσχημάτισται** -, en suivant son étymologie nous rappelons qu'il vient du verbe « eikô » - **εἶκω** - qui a plusieurs acceptions, mais qui proprement veut dire : je suis pareil - **ὁμοιῶ**. Donc à ce verbe, **eikô**, vient s'ajouter la terminaison « n » qui donne **eikôn** qui signifie réplique - **τὸ ὁμοίωμα**. Voilà pourquoi les ennemis de la vérité déchainent leur violence contre [l'icône] qui ressemble - **ἐμφορῆς** - au Christ. A partir de ce terme, c'est-à-dire d'un principe et d'une racine, a été formé celui d'« eoike » - **ἔοικε** - qui lui-même signifie être (ou rendre) pareil.

356 A 12

L'Inscription - **γραφῆ** - en effet, pour commencer par le plus simple, s'entend de deux manières. Il y a l'inscription - **γραφῆ** - qui, couchée dans les caractères des lettres - **χαραχτήρσιν** - comme celles qu'on voit ici en série ordonnée et procédant par syllabe, s'exprime dans les discours écrits - **λογογραφουμένων**. Il y a celle qui apparaît douée de formes visibles - **εἰδοποιουμένη** - et imprimée dans des répliques - **τυπουμένη** - faites à l'imitation - **ἀπεικάζω** - d'un modèle - **παράδειγμα**. [356 B] C'est elle qui fait l'objet de notre recherche. La première espèce d'inscription propose la relation de discours suivie au moyen des énoncés oraux. L'autre fait entrevoir dans les apparences - **τῶν ἐμφαινομένων** - la mimétique - **τὸ μιμητικὸν** - des personnes qui en sont les modèles - **παραδεδειγμένων**. Au reste, qu'elle puisse, à l'occasion, produire le reflet - **ἔμφορσιν** - de certaines formes et de certaines choses, il n'y a pas nécessité de l'examiner ici. Dans l'un et l'autre cas de l'inscription - **γραφεῖς** -, ceux

qui pratique ou exécute l'une ou l'autre, reçoivent également dans notre usage le nom de graphistes - **ὕπογράφων** -, qu'il s'agisse d'inscription verbale ou du métier de peintre - **ζωγραφικῆς**. En effet, chez les anciens, le mot inscrire - **τοῦ ξύσαι** -, employé pour dire graver - **γράψαι** -, ne nous conduit pas loin de cette acception. Quand à la circonscription - **περιγραφή** - voici, dit-on, en quoi elle consiste : ce qui est circonscrit - **περιγράφεται** - l'est dans le lieu - **τόπω** -, dans son commencement temporel - **χρόνω** - ou dans sa compréhension - **καταλήψει**. Dans le lieu, c'est bien le cas des corps, puisqu'ils sont enfermés dans le lieu, s'il est vrai que le lieu est la limite - **πέρας** - du contenu en tant qu'il contient le contenu. Est circonscrit aussi dans le temps ce qui, d'inexistant auparavant, a commencé d'exister dans le temps. C'est à ce double titre que l'on dit que les anges et les âmes sont circonscrits. En effet, les anges ne sont pas contenus dans un espace corporel, puisqu'ils n'ont ni empreinte ni contour, mais ils agissent dans un lieu, selon leur nature propre, en ce sens que leur nature spirituelle leur confère une présence spirituelle et qu'ils ne sont pas ailleurs, mais sont circonscrits, là, spirituellement. On pourrait dire aussi qu'ils sont limités par le créateur. Mais il y a aussi tout ce qui n'a pas seulement un commencement temporel, mais aussi une limite et une détermination temporelles. tel est le cas de notre vie ici bas, qui est bel et bien circonscrite et limitée. Car la vie de chacun de nous trouve son terme dans la mort. De même notre univers a ses limites et sa consommation, voué à la transformation dans un autre mode d'être. Est en fin circonscrit par la compréhension ce qui est saisie par la pensée et la connaissance. C'est en effet une espèce de circonscription que la compréhension par laquelle les anges connaissent mutuellement jusqu'à un certain point leur nature mutuelle. De sorte qu'il y a circonscription quand il y a périmètre et détermination d'un objet qui est englobé et définit, ou encore quand il y a limitation de ce qui a commencement et mouvement ou bien encore quand il y a compréhension de ce qui est pensé et connu.

381 C - 381 D

5 Mais les paroles sont aussi elles-mêmes des images - **εἰκόνοσ** - des choses, elles en découlent comme de leurs causes. Pour commencer elles pénètrent l'oreille, car la sonorité du discours doit d'abord parvenir à ceux qui les écoutent. En second

lieu par relation analogique l'auditeur parvient à la compréhension des faits désignés. Mais l'inscription graphique, elle, de façon première et immédiate, conduit l'intelligence de ceux qui la contemple aux réalités même comme si elle nous mettait en leur présence et dès la première vision, dès le premier contact, donne une connaissance claire et parfaite des choses.

Lexique

Le lexique dans sa forme actuelle est un premier fondement à la réflexion. Nous avons cherché à le rendre le plus complet possible du point de vue des références. Cela étant, nous n'avons pas eu l'occasion d'étendre notre attention de façon homogène sur l'ensemble de ces termes. Disons que le champ le plus abouti du point de vue du récolement et du traitement des occurrences reste le champ de l'image en tant que prolongement de l'acte de production. Celui de l'acte et de l'agent demandent encore du temps pour être considérés comme exploitable à part entière.

Nous présentons cependant l'ensemble de ce premier travail. Celui-ci met en perspective les trois ères de nos travaux. Nous devons maintenant nous concentrer sur notre première ère, celle courant du VIII^e siècle avant notre ère jusqu'à ses débuts. Cela sera notre ligne de conduite dans la suite prochaine de notre travail. Le plus important pour nous, cette première année a été de mener plusieurs champs de front, d'où les limites que l'on peut constater dans l'aboutissement de certains d'entre eux. Nous souhaitons pouvoir produire une esquisse de nos futurs travaux. Représenter clairement comment chacun de nos champs se définissaient les uns par rapports aux autres, quels fils conducteurs nous animent. Dès lors que cet ensemble est exposé, nous pouvons maintenant nous concentrer sur la première ère de nos travaux.

L'image comme produit d'un acte

« Mimétique »

τὸ ἀνδρείκελον

*Platon, République, 501 b ; *Cratyle 424 e

Xénophon, Œconomique, 10, 5

Aristote, De gen anim, I 18

Plutarque, Œuvre Morale traité 2 § 2 16 B

Clément d'Alexandrie, Proteptique IV 46 1 ; 41, Paved 168

Eusèbe Vit Constant I 3 406 D

Origene C Marcian 5 132

Nicephore le patriarche, Disputatio cum Leone Armeno ex Theodoro grapho 163

ἀνδρείκελος

Plutarque, Œuvre Morale traité 2 § 2 16 B

Clément d'Alexandrie, Proteptique IV 46 1 ; 41, Paved 168

ἀπεικάσμα

*Platon, *Cratyle*, 402 d, 420 c

ἀπεικόνισμα

*Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 16

εἶδωλον

Platon *Gorgias* 463 d 2 ; **République* X 598 b 8 599 a 7 ; *Théétète* 191 d 9 ; *Phèdre* *250 d 5 ; *255 d 8 ; 276 a 9 ; **Sophiste* 239 d 4 ; 240 a 5, 7 ; 264 c 12 ; 266 c 6, d 4 ; *Politique* 286 a 1 ; *Lettre VII* 342 b 2 ; Alcibiade I 133 a 2

*Septante, *Exode* 20, 4-10

εἰκών

Platon *Cratyle* 424 e, *431 d 5-6, 432 d 1, 433 c 5, 439 a 8 ; *Timée* 92 c 7 ; symp 275 a 6 ; *Sophiste* 240 b 11, 264 c 12 ; *Lois* II 668 c 7,

Euripide Iphigénie in Taur 223

*Aristophane, *Ran*, 537

Strabon, XIV 648

Pausanias, I 5, 3 ; I 24,2 ; I 18, 3 et 6 ; I 21, 1 ; VI 24, 4 ; IX 35, 2

Plutarque De Glor Ath, II ; Arat IX 35, 2

εἰκόνα

*Platon *Cratyle*, 400 c 7 ; *430 e ; 432 d 1 ; 439 d 1 ; *Gorgias* 493 d

5 ; *Menon* 72 a 8 ; *Phédon* 87 d 3 ; 99 e 1 ; *République* III 401 b 2 ; VI 489 a 5 ; 10, 509 a 9 ; VII 515 a 4, 517 a 8, 531 b 4 ; 538 c 5 ; **Phèdre* 235 d 9 ; **Timée* 29 b ; 37 d 7 ; **Sophiste* 236 a 8, c 3 ; 240 b 13 ; *Parménide* 309 b 5 ; *Lois* II 669 a 7 ; XII 969 b 7

*Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 69

*Hermès Trismégiste, *Traité* I § 12

*Jamblique, *De mysterii*, I 19, 57-58

*Athanasie d'Alexandrie, *Contre les Païens*,

*Basile de Césarée, *De l'esprit saint*, VII 16 35, 96 A, XIV 19 32 B, XVIII 45 16 149 B

*Jean Damascène, *Discours sur les saintes images*, III, 16 1337 A-B

*Nicéphore de Constantinople, *Trois discours contre les iconoclastes*, 280 A – 280 C

εικότας

*Platon *Timée* 29 c

θεοειδές τε καὶ θεοείκελον

Platon, **République*, 501 b ; *Phédon* 95 c 5 ; *Phèdre* 351 a 2

τὸ κατ'εἰκόνα

Athanasie d'Alexandrie, *Contre les Païens*, 68 c - 69 a

μίμημα

Platon *Cratyle*, 430 e, 431 b ; *République* III 395 a 3, b, 1, 2, 6, 400 a 7 401 a 8 ; *Timée*, 50c 5, 51 b 6 ; *Sophiste*, 234 b 6, 264 d 4 ; *Politique* 288 c 3, 297 c 3 300 c 5, 306 d 3 ; *Lois* VII 796 b 3, 815 a 7, 816 d 8, XI 933 b 2

*Aristote, *Poétique* XXV 60 b 7-13

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 16

μιμεμάτων

*Platon *Timée*, 40 d 2 ; *Lois* II 669 e 4

μιμήματα καὶ ὁμόνυμα

*Platon, *Sophiste*, 234 b,

τῶν ὁμοιουγραφουμένων

Diadoque de Photicee, *Oeuvres spirituelles*, LXXVIII

ὁμοίωμα

Septante, *Exode* 20, 4-10

« Technique »

σὸν γράμμα

*Platon, *Cratyle* 164 d 5, 6; 393 d 3 ;
400 c 9; 430 e

ταῖς γραμμαῖς τοῦ κατ'εἰκόνα

Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, LXXVIII

ἡ γραφή

Homère, *Odyssée*, A 52
Homère *Iliade*, Z 169, P 599
*Platon, *République*, 501 c ;
Hérodote, V 58
Thucydide, *Histoire*, 129
Euripide, *Hippolyte*, 879, 1005, 1311 ;
Troyennes, 1189 ; *Ion* 271
Aristophane, *Vesp*, 53 e (?)

Pausanias, 3, 9, 5 ; 5, 11, 2 ; 9, 32, 1

Nicéphore de Constantinople, *Trois discours contre les iconoclastes* 356 A
12

δημιουργήματα

Hermès Trismégiste, *Traité I* § 12
Athénée 497 b
Stobée 279 20

διαγράψειαν

*Platon, *République*, 500 e, 501 a 1

*ζωγραφήμασιν

Platon, *Cratyle* 430 d ;

ξοάον

Platon,

Philon d'Alexandrie, *De Decalogo*, § 66

περιγραφαῖς

*Platon, *Lois VI*, 768 c 5, 770 b 8, IX,
876 e 1 ; *Politique*, 277 c 1

Jamblique, *De mysterii*, I 19, 57-58

ἄλλοτριον τύπων

*Platon *Phèdre* 275 a

φάντασμα

*Platon, *Sophiste*,

τοῦ χαρακτήρος

Diadoque de Photicée, *Oeuvres spirituelles*, LXXVIII

« Support »

ἄγαλμα

*Homère *Iliade* Δ 144

Platon **Phèdre* 252 d 7 ; **Timée* 37 c 7

Lois 931 a 6 ;

*Hérodote I 131

*Xénophon Hell 7 I 21 ; Eph 138

Polybe XXXII 25 4

Pausanias V 20, 3 ; VIII, 48 1 ; I, 27 6

Clément d'Alexandrie, *Proteptique*, 29

Simonides Fg 76 80 Fg 74 78

ἀγαλμάτων

Philon d'Alexandrie, *De Decalogo*, § 66,

Plotin, *Sur la beauté intelligible*, traité 31, § 1, § 6

τῶν θεῶν ἀγάλων

Jamblique, *De mysterii*, I 19, 57-58

πίνακα Platon, *République* 501 a

L'expression du référent

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*,
§ 16

τύπους

*Platon, *République*, 379 a ;

**ἄσωμάτω καὶ θεοειδεστάτῳ
παραδείγματι**

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*,
§ 16

τῷ θεῷ παραδειγμα

*Platon, *République*, 500 e

τὸ παραδείγμα

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*,
§ 16

ιδέαν

*Platon, *République*, 596 b ;

παραδείγματος

*Platon, *Sophiste*, *Timée*, 29 b

ὡς ἂν ἀρχέτυπον

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*,
§ 69 ; Lucien, *Les portraits*, 10 ; Plotin
6, 8, 749 c ;

παραδείγματι

*Platon, *Timée*, 28 a ; Philon
d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*, § 16

παραδειγμάτων

*Platon, *Timée*, 28 c

τὸ αἶδιον

*Platon, *Timée*, 29 a

γεγονός

*Platon, *Timée*, 29 a

καλοῦ παραδείγματος

Philon d'Alexandrie, *De Opificio Mundi*,
§ 16

πρὸς ἀρχέτυπον καὶ νοητὴν ιδέαν

Acte de production de l'image

Platon Sophiste

« Mimétique »

« Acte et technique,

εικάζη

production et création »

*Platon République 377 e

ἁμοίρου

εἰκότα

Plotin Sur la beauté intelligible traité

*Platon République 377 e

31 § 1 5

εἰδωλοπικῆν

ἀπεικονίσθη

*Platon Sophiste 235 b

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi

69

τῆς μιμητικῆς

*Platon Sophiste 235 b

ἀπεργάζω

Xen Comm, 3 10 I

μιμῆσθαι

Isocrate, Conseil à Démonique 4 B ;

Hipparque, 2 3

*Aristote Poétique XXV 60 b ; Plotin

Sur la beauté intelligible traité 31 § 6

ἀπεργαζόμενοι

Platon République 501 b ; Sophiste 234

b ; Sophiste ; Timée 28 a, 28 b ;

τῆν εἰκαστικὴν τέκνην

*Platon Sophiste

Xénophon, Com, I 6, 5

εἰκαστικὴν

Platon Sophiste

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi

16

εἰκονιθήσεται

Jean Damascène, Discours sur les

saintes images, PG 1237 CD - 1240 A,

1328 CD

ἀπογεννᾶται

Jamblique, De mysterii, I 19, 57-58

εἰκός

ἀποδιδόειν

Platon Sophiste

γεγεννημένος

Plotin Sur la beauté intelligible traité
31 § 1 10

γεγενῆσθαι

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi
69

γεγόνασιν

Athanase d'Alexandrie, Contre les
Païens, 68 c - 69 a

γενόμενά

Jamblique, De mysterii, I 19, 57-58

γράφον

Platon République 377 e

γραφήσεται

Jean Damascène, Discours sur les
saintes images, PG 1237 CD - 1240 A,
1328 CD

γράφουσιν

Platon Sophiste
Plotin Sur la beauté intelligible traité
31 § 6

Γραφώ

Platon République 501 a

γράψαι

Platon République 377 e

δημιουργεῖ

Platon République 596 b ;

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi
16,

δεδημιούργεσται

Jamblique, De mysterii, I 19, 57-58

δημιουργήσαντος

Plotin Sur la beauté intelligible traité
31 § 2

ἐγγιγνόμενον

Platon République 501 b

ἐγγράφοιεν

Platon République 501 b

εἰκασθήσεται

Jean Damascène, Discours sur les
saintes images, PG 1237 CD - 1240 A

ἐντυπώσαντες

Plotin Sur la beauté intelligible traité
31 § 6

ἐμποιοῖεν

Platon République 501 b

ἐπανθίζοντες

Diadoque de Photicée, Oeuvres spirituelles, LXXXIX

ἐργάζεθαι

Platon République 596 c

ἐφυτεύθησαν

Platon République 597 c

κεκρατημένου

Plotin Sur la beauté intelligible traité 31 § 1 5

μορφώσαντων

Philon d'Alexandrie De Decalogo 66

πεποίηκεν

Plotin Sur la beauté intelligible traité 31 § 1 10

πεποιήται

Athanase d'Alexandrie, Contre les Païens, 68 c - 69 a

περιγραφαῖς

Jamblique, De mysterii, I 19, 57-58

πλάττουσιν

Platon Sophiste

ποιεῖ

Platon République 596 b

ποιεῖν

Platon Sophiste 234 b

ποιῆσαι

Platon République 596 c

πωθήσεται

Jean Damascène, Discours sur les saintes images, PG 1237 CD - 1240 A

προξετύου

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi 16

συμφυῖας

Philon d'Alexandrie De vita contemplativa 7

συστημάμενος

Philon d'Alexandrie De Opificio Mundi 16

σχεματισθήσεται

Jean Damascène, Discours sur les saintes images, PG 1328 CD

χειρκμήτον

Philon d'Alexandrie De Decalogo 66

χρώματι

Diadoque de Photicée, Oeuvres spirituelles, LXXXIX

χρωματουργηθήσεται

Jean Damascène, Discours sur les
saintes images, PG 1328 CD

χρώμενοι

Platon République 500 e

LE PRODUCTEUR

ζωγράφοι

Platon, *République*, 500 e,

δημιουργῶν

Platon, *République*, 596 b

δημιουργός

Platon, *République*, 596 b, Platon, *République*, 596 c, Platon, *République*, 596 d, Platon, *Timée*, 28 a, 29 b

Χειροτεκνός

Platon, *République*, 596 c

γενέσθαι

Platon, *République*, 596 d

φυτουργὸν

Platon, *République*, 597 d

κλινοποιός

Platon, *République*, 597 d

φυτουργός

Platon, *République*, 597 d

δημιουργός

Platon, *République*, 597 d

δημιουργός καὶ ποιητὴν

Platon, *République*, 597 d

δημιουργοὶ

Platon *Sophiste*, 235 b

δεδημιούργος

Platon, *Timée*, 29 b

γραμματεὺς

Platon, *Timée*, 39 a

δημιουργὸν

Platon, *Timée*, 39 a

ζωγράφον

Platon, *Timée*, 39 b

γραμματιστὴν

Platon, *Timée*, 39 b

εἰκονογράφους

Aristote, *Poétique* XXV 60 b 7

εἰκονοποιός

Aristote, *Poétique* XXV 60 b 7

Lexique ère 1

Lexique

L'image comme produit d'un acte

« Mimétique »

τὸ ἀνδρείκελον

*Platon, République, 501 b ; *Cratyle 424 e

Xénophon, Economique, 10, 5

Aristote, De gen anim, I 18

ἀπεικάσμα

*Platon, *Cratyle*, 402 d, 420 c

εἶδωλον

Platon *Gorgias* 463 d 2 ; *République* X 598 b 8, 599 a 7 ; *Théétète* 191 d 9 ; *Phèdre* *250 d 5 ; 255 d 8 ; 276 a 9 ; *Sophiste* 239 d 4 ; 240 a 5, 7 ; 264 c 12 ; 266 c 6, d 4 ; *Politique* 286 a 1 ; *Lettre* VII 342 b 2 ; Alcibiade I 133 a 2

εἰκών

Platon *Cratyle* 424 e, 431 d 5-6, 432 d 1, 433 c 5, 439 a 8 ; *Timée* 92 c 7 ; symp 275 a 6 ; *Sophiste* 240 b 11, 264 c 12 ; *Lois* II 668 c 7,

Euripide Iphigénie in Taur 223

*Aristophane, *Ran*, 537

Strabon, XIV 648

εἰκόνα

*Platon *Cratyle*, 400 c 7 ; *430 e ; 432 d 1 ; 439 d 1 ; *Gorgias* 493 d 5 ; *Menon* 72 a 8 ; *Phédon* 87 d 3 ; 99 e 1 ; *République* III 401 b 2 ; VI 489 a 5 ; 10, 509 a 9 ; VII 515 a 4, 517 a 8, 531 b 4 ; 538 c 5 ; *Phèdre* *235 d 9 ; *Timée* *29 b ; 37 d 7 ; *Sophiste* *236 a 8, c 3 ; 240 b 13 ; *Parménide* 309 b 5 ; *Lois* II 669 a 7 ; XII 969 b 7

εἰκότας

Platon **Timée* 29 c

θεοειδές τε καὶ θεοεἶκελον

Platon, République, *501 b ; Phédon 95 c 5 ; Phèdre 351 a 2

μίμημα

Platon *Cratyle*, *430 e, 431 b ; *République* III 395 a 3, b, 1, 2, 6, 400 a 7 401 a 8 ; *Timée*, 50 c 5, 51 b 6 ; *Sophiste*, 234 b 6, 264 d 4 ; *Politique* 288 c 3, 297 c 3 300 c 5, 306 d 3 ; *Lois* VII 796 b 3, 815 a 7, 816 d 8, XI 933 b 2

*Aristote, *Poétique* XXV 60 b 7-13

μιμεμάτων

Platon *Timée*, 40 d 2 ;
Lois II 669 e 4

μιμήματα και όμώνυμα

*Platon, *Sophiste*, 234 b,

όμοίωμα

« Technique »

σὸν γράμμα

*Platon, *Cratyle* 164 d 5, 6; 393 d 3 ;
400 c 9; 430 e

ή γραφή

Homère, *Odyssée*, A 52
Homère *Iliade*, Z 169, P 599
*Platon, *République*, 501 c ;
Hérodote, V 58
Thucydide, *Histoire*, 129
Euripide, *Hippolyte*, 879, 1005, 1311 ;
Troyennes, 1189 ; *Ion* 271
Aristophane, *Vesp*, 53 e (?)

διαγράψειαν

Platon, *République*, *500 e, *501 a 1

ζωγραφήμασιν

Platon, **Cratyle* 430 d ;

ξοάον

Platon,

περιγραφαίς

Platon, *Lois* VI, 768 c 5, 770 b 8, IX, 876
e 1 ; *Politique*, 277 c 1

άλλοτρίον τύπων

*Platon *Phèdre* 275 a

φάντασμα

*Platon, *Sophiste*, 236 b

« Support »

άγαλμα

*Homère *Iliade* Δ 144
Platon *Phèdre* 252 d 7 ; *Timée* 37 c 7
Lois 931 a 6 ;
*Hérodote I 131
Xénophon *Hell* 7 I 21 ; *Eph* 138
Polybe XXXII 25 4

πίνακα

Platon, **République* 501 a

L'expression du référent

τύπους

Platon, *République*, 379 a ;

τῷ θεῖῳ παραδειγμα

*Platon, *République*, *500 e

ιδέαν

Platon, *République*, *596 b ;

παραδείγματος

Platon, *Sophiste*, *Timée*, *29 b

παραδείγματι

Platon, *Timée*, *28 a ;

παραδειγμάτων

Platon, *Timée*, *28 c

τὸ αἴδιον

Platon, *Timée*, *29 a

γεγονός

Platon, *Timée*, *29 a

Acte de production de l'image

« Mimétique »

ἄν ὅμοια

Platon *République, 377 e

ἀποδιδοῖεν

Platon, Sophiste, *235 e

εἰκάζη

Platon *République 377 e

εἰκάζει

Platon, Cratyle, 432 b

ἔοικότα

Platon République *377 e

εἰδωλοπικῆν

Platon Sophiste *235 b

εἰδωλοπικῆς

Platon, Sophiste, *236 c, 264 c

εἰδωλοπικῶ

Platon, Sophiste, 266 a

εἰδωλοπιούν

Platon, Sophiste, 266 d

εἰδωλοποιούντα

Platon République, X 605 c

τῆς μιμητικῆς

Platon Sophiste *235 b

μιμεῖσθαι

Aristote Poétique *XXV 60 b

τῆν εἰκαστικὴν τέκνην

Platon Sophiste *235 d

εἰκαστικῆν

Platon Sophiste, *235 d, *236 b

« Acte et technique,
production et création »

ἀπεργάζασθαι

Platon, *République, 597 c

ἀπεργάζεται

Platon, Timée, *28 a

ἀπηργάζετο

Platon, Timée, *28 c

ἀπεργαζομένεν

Platon, Sophiste, *236 c

ἀπεργάζω

Xénophon, Comm, 3 10 I

Isocrate, Conseil à Démonique 4 B

Hipparque, 2 3

ἀπεργαζόμενοι

Platon République *501 b ; Sophiste *234 b ; Sophiste ; Timée *28 a, *28 b ;

Xénophon, Com, I 6, 5

ἀπεργαζόμενος

Platon, Sophiste, *234 b

γράφει

Platon Philèbe, 39 b

γράφον

Platon République *377 e

γράφουσι

Platon *Sophiste* *235 e

Aristote, *Poétique*, *XV 54 b 8-10

Γραφώ

Platon République *501 a

γράψαι

Platon République *377 e

δημιουργεῖ

Platon République *596 b ;

ἐγγιγνόμενον

Platon République *501 b

ἐγγράφοιεν

Platon République *501 b

ἐμποιοῖεν

Platon République *501 b

ἐργάζεθαι

Platon *République* *596 c

ἔργον

Platon, *Timée*, *30 b

ἐτιμήσαμεν

Isocrate, *Evagoras*, 57

ἐφυτεύθησαν

Platon République *597 c

κλινοποιός

Platon, *Eépublique*, *597 d

περιγραφαῖς**πλάττουσι**

Platon, Sophiste *235 e

ποιεῖ

Platon République *596 b, c

ποιεῖν

Platon Sophiste *234 b

ποιήσειεν

Platon, République, *597 c

ποιεῖσιμωρην

Hérodote, *Histoire, I, 131

ποιῆσαι

Platon République *596 c

ποιήσαν

Platon, République, *501 c

τεκμαιρόμενοι

*Platon, République, *501 b

φυῶσιν

Platon, République, *597 c

χρώμενοι

Platon République *500 e

LE PRODUCTEUR

ζωγράφοι

Platon, *République*, *500 e,

δημιουργῶν

Platon, *République*, *596 b

δημιουργός

Platon, *République*, *596 b, Platon, *République*, *596 c, Platon, *République*, *596 d, Platon, *Timée*, *28 a, *29 b

Χειροτεκνός

Platon, *République*, *596 c

γενέσθαι

Platon, *République*, *596 d

φυτουργὸν

Platon, *République*, *597 d

κλινοποιός

Platon, *République*, *597 d

φυτουργός

Platon, *République*, *597 d

δημιουργός

Platon, *République*, *597 d

δημιουργός καὶ ποιητὴν

Platon, *République*, *597 d

δημιουργοὶ

Platon *Sophiste*, *235 b

δεδημιούργος

Platon, *Timée*, *29 b

γραμματεὺς

Platon, *Timée*, *39 a

δημιουργὸν

Platon, *Timée*, *39 a

ζωγράφον

Platon, *Timée*, *39 b

γραμματιστὴν

Platon, *Timée*, *39 b

εἰκονογράφους

Aristote, *Poétique* *XXV 60 b 7

εἰκονοποιός

Aristote, *Poétique* *XXV 60 b 7

Index général

- acte dynamique, 23, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 86, 87
- agent, 7, 8, 9, 10, 11, 29, 34, 35, 36, 37, 41, 52, 53, 55, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 142
- création, 56, 59, 67
- image, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 49, 50
- modèles, 106, 112, 130, 139
- prolongement, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49
- référent, 33, 34, 39, 41, 57, 58, 64, 66, 68, 70, 72, 74
- support, 36, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 49, 50
- γ'όπισχνούμενον**, 110
- ἄγαλμα**, 105, 119, 127, 145, 153
- ἀγάλμα**, 129
- ἀγάλματα**, 124, 129
- ἀγάλματα**, 118
- ἀγαλματοφορεῖ**, 122
- ἀγαλματοφοροῦντος**, 123
- ἀγαλμάτων**, 123, 146
- ἄν ὅμοια**, 105
- ἀνατιθέντα**, 118
- τὸ ἀνδρείκελον**, 107
- ἄνθρωπόμορφος**, 122
- ἀπεικασθέντος**, 113
- ἀπεικονίσθη**, 121, 122, 148, 155
- ἀπεικόνισμα**, 121, 143
- ἀπεκύησεν**, 126
- ἀπεργάζασθαι**, 108
- ἀπεργάζεται**, 112
- ἀπεργαζόμενοι**, 106
- ἀπεργαζομένεν**, 112
- ἀπεργάζεται**, 112
- ἀπηργαζετο**, 112
- ἀποδλέποιεν**, 106
- ἀποδιδοῖεν**, 111, 148, 155
- ἀρχέτυπον**, 121, 122, 125, 147
- ἀρχετύπου**, 132
- βλέπων**, 107
- γεγενημένος**, 127, 148, 155
- γεγενῆσθαι**, 122, 148, 155
- γέγονεν**, 131
- γεγονός**, 113, 147, 154
- τὸ γεγονός**, 112
- ἐγγιγνόμενον**, 107
- γενέσθαι**, 108, 114, 151, 158
- ἐγγράφοιεν**, 107
- γεγραμμένεν**, 119
- γράψαι**, 105
- γράψαντες**, 129
- ἢ γραφή**, 107, 145, 153
- γραφῆ**, 139
- γραφεὺς**, 105

γράφον, 105
τὰ γεγραμμένα, 110
τῇ γραφικῇ τέχνῃ, 110
γράφουσιν, 111, 120, 149, 156
γραφῶ, 106
δεδημιούργος, 113, 151, 158
δεδημιούργεσται, 130, 149, 156
δημιουργός καὶ ποιητὴν, 109, 151, 158
δημιουργῶ, 128
δημιουργεῖ, 107, 149, 156
δημιουργεῖν, 126
δημιουργήματα, 126, 145
δημιουργήσαντος, 129, 149, 156
δημιουργοὶ, 111, 151, 158
δημιουργοί, 109
δημιουργός, 107, 108, 109, 113, 151, 158
δημιουργός, 112, 122
Δημιουργός καὶ τεχνίτης, 137
δημιουργῆσαι, 121
διαγράψειαν, 106
δημιουργῶν, 107, 151, 157
δύο καθοιρᾶν εἶδε τῆς μιμητικῆς, 110
εἶδη, 112
εἰδοποιουμένη, 139
εἶδος, 125, 132, 137
τὸ εἶδος, 108
εἶδωλα, 122
εἶδωλον, 126, 143, 152
εἰδωλοπικὴν, 110, 147, 155
εἰδωλοπικῆς, 112
εἰκαέτο, 122
εἰκάζη, 105
εἰκαστικὴν, 111, 148, 155
εἰκαστικὴν, 111, 112, 148, 155
εἰκῶν, 122, 132, 136, 138, 139
εἰκῶν, 132
εἰκόνα, 111, 112, 116, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 144, 145, 152
εἰκῶνον, 132
εἰκόνοσ, 113, 132, 133, 140
εἰκόν', 119
εἰκόνα, 113, 117, 122, 131
εἰκόνας, 117, 119, 138
εἰκονογράφους, 120, 151, 158
εἰκονοποιός, 121, 151, 158
εἰκόνοσ, 113
εἰκόσ, 111, 148, 155
εἰκότας, 113, 144, 152
εἴκω, 139
ἐμποιοῖεν, 106
ἔμφασιν, 139
ἐμφερῆσ, 139
ἐνενόησε, 122
ἔοικε, 139
Ἐοικεν, 109
ἔοικεν, 139
ἐοικέναι, 111
ἐοικότα, 105
ἔργω., 110
ἔργα, 128
ἐργάζεθαι, 108, 149, 156
Ἐρμαῖ, 120
ἐξαλείφοιεν, 107
ζωγραφία, 124

ζωγραφίαν, 112
ζωγράφοι, 106
θεοειδές τε καὶ θεοείκελον, 107
θεοειδεστάτω, 121, 147
θεοφιλή ποιήσαν, 107
θέων ἀγάλατων, 130, 146
ιδέαι, 107
ιδέαν, 107, 110, 112, 147, 154
ιδίας μορφῆς, 126
ιδρύεσθαι, 119
καθ'ὁμοίωσιν, 131, 135
καθαράν, 106
καθιερούτω, 118
κατὰ λόγον, 128
κατ'εἰκόνα, 134, 135
κατ'εἰκόνα, 132
κατ'εἰκόνα, 131
κατ'ὁμοίωσιν, 122
κλινοποιός, 108, 151, 158
κοσμοποιηθεῖσα, 125
Λαβόντες, 106
λίθου, 118
μιμεῖσθαι, 120, 121, 128, 147, 155
μιμεῖται, 137
μίμημα, 121
μίμηματα καὶ ὁμόνυμα, 110, 144,
153
ἐμμήσατο, 125
μίμησις, 120
μιμητικόν, 139
τὸ μίμητικόν, 109
μιμητικῆς, 111
μιμητικῶς, 132
μιμητῆς, 109, 121
μιμούμηνοί, 111
μιμουμένοις, 129
μορφῆ, 132
μορφώσαντων, 123, 149
ξοάνα, 124
ξοάον, 39, 123, 145, 153
ξύλου, 118
ξυμμιγνύντες τε καὶ κεραννύντες,
107
ὁμοιουγραφουμένον, 135, 144
ὁμοιουγραφουμένου, 135
ὁμοιουμένω, 138
ὁμοιῶ, 139
ὁμοίωμα, 126, 144, 153
ὁμοίωσις, 138
ἐν τῇ φύσει, 108
παραδείγματα, 130
παράδειγμα, 139
παραδείγμα, 66, 122, 147, 154
τῷ θείῳ παραδειγμα, 106
παραδείγματι, 112, 121, 122, 147,
154
παραδείγματος, 111, 113, 147, 154
παραδείγματος, 121, 147
παραδείγμος, 132
παραδειγμάτων, 112, 130, 147, 154
παράδειγμα, 138
παρεχώμεθα, 113
πεποίηκεν, 127, 149
πεποίηται, 131, 150
περιγραφή, 140
περιγραφαῖς, 130, 145, 150, 153

πλαστική, 124
πλάττουσιν, 111, 150, 156
πίνακα, 106
ποιεῖ, 107, 108, 150, 156
ποιήσειεν, 108
προεξετύπου, 121
προσαγρεύεσθαι, 109
προσχρώμενος, 112
πρῶτον, 106, 135
πρωτοτύπω, 139
ἀληθινὴν συμμετρίαν, 111
ἐσσημάτισται, 139
συμμετρίας, 111
συστημάμενος, 122, 150
τεκνης, 128
τέχναις, 123
ἐτιμήσαμεν, 119
τῆν εἰκαστικὴν τέκνην, 111, 148,
155
τοῦ μιμήματος, 111
τῆς μιμητικῆς, 110, 147, 155
τύπου, 138
τύπους, 106, 122
τέχνη, 128
τέχναι, 128
τέχνη, 128
φαινόμενον, 111
φαντασματικὴν, 112
φαντασματικὴν, 112
φάντασμα, 112, 145, 153
φυλαίτει, 131
ἔφυσεν, 108
Ἐφύσεν, 108
φυῶσιν, 108
τὸ φύσει, 106
ἐφυτεύθησαν, 108, 149, 156
φυτουργὸν, 108, 151, 158
φυτουργός, 109, 151, 158
χαρακτῆρας, 122
χαρακτῆρι, 122
χαρακτῆρσιν, 139
χαρακτῆρος, 133
χειροτεκνός, 107, 108
χρώμενοι, 106
χρώμενος, 121

Bibliographie

Sources

Travaux de l'ère 1

Platon, *République*, 377 e, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (deuxième édition corrigée), p. 152.

Texte établie par John Burnet, *Platonis Opera*, t. IV, Oxford, Clarendon Press, 1962 (première édition 1902).

Texte grec consulté établie par Emile Chambry pour Platon, *Œuvre complète*, Paris, les Belles Lettres, 1956.

Platon, *Timée*, 28 a – 29 d, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.

Texte établie par Albert Rivaud, Platon *Œuvre complète*, t. X, Paris, les Belles Lettres, 1925.

Platon *Sophiste*, 234 b - 236 c, traduction de Nestor Cornaro, Paris, Flammarion, 1993, p. 117-

Texte grec consulté établi par Auguste Diès pour Platon *Œuvre complète*, t. VIII, Paris, les Belles Lettres, 1963.

Platon, *Phèdre*, 274 a - 275 b, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2012, p. 165-166.

Texte établie par Claudio Moresechini, Platon, *Œuvre complète*, t. IV Paris, les Belles Lettres, 1925.

Platon, *Cratyle*, 430 d – 431 a, traduction de Catherine Dalimier, Paris, 1998, p. 167-168.

Texte établie par E. A. Duke, W. F. Hicken, W. S. M. Nicoll, D. B. Robinson, et J. C. G Strachan, *Platonis Opera*, t. 1, Oxford Classical Texts, 1995.

Platon, *Philèbe*, 39 a - 39 c, traduction de Jean François Pradeau, Garnier Flammarion, 2002 p. 154-155.

Texte grec établie par Auguste Diès, *Platon, Philèbe, Œuvres complètes*, tome IX, Paris, les Belles Lettres, 1946.

Platon, *Les Lois*, livre XII 955 e - 956 b, traduction de Luc Brisson et Jean François Pradeau,

Texte grec cité établie par, pour *Platon, Œuvres complètes*, vol. Paris, Les Belles Lettres,

Isocrate, *Evagoras*, 57, traduction de Georges Mathieu et Emile Brémont, Paris, Belles Lettres, 1956.

Texte grec établi par Georges Mathieu et Emile Brémont, pour *Isocrate, Discours*, Paris, Belles Lettres, 1956.

Aristophane, *Les grenouilles*, 537, Hilaire van Daele, Paris, Belles Lettres, 1954, p. 111.

Texte grec établie par Victor Coulon, pour Aristophane, *Œuvres complètes*, t Paris, Belles Lettres, 1954.

Hérodote, *Clio* I 131, traduction de Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 150.

Texte grec établi par Ph. E. Legrand pour, Hérodote, *Histoire*, Paris, Belles Lettres, 1932.

Thucydide, *Histoire*, VI, 27, traduction de Louis Bodin et Jacqueline de Romilly, Paris Belles Lettres, 1955.

Texte grec établi par Louis Bodin et Jacqueline de Romilly pour, Thucydide, *Histoire*, Paris Belles Lettres, 1955.

Aristote, *Poétique*, XV 54 b 8-10, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, le Seuil, 1980, p. 86-87.

Texte établi par Dominique Bergerot pour Aristote, *Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, le Seuil, 1980.

Travaux de l'ère 2

-Alain DESREUMAUX, *Histoire du roi Abgar et de Jésus : présentation et traduction du texte syriaque intégral de La Doctrine d'Addaï*, Turnhout, Brepols, 1993.

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Tou hagiou Athanasiou Alexandreias ech périchopès logos peri tôn hagiôn eikonôn*, in, *Patrologia Graeca XXVIII*, 709-710.

BASILE DE CESAREE, *De l'esprit saint*, PG ,trad. Benoît Prush, *Sur l'esprit saint*, Paris, le Cerf, 2002.

BASILE DE CESAREE, *Oraison 17*, PG XXXI, 489, A-C.

CYRILLE D'ALEXANDRIE, *Lettre 41*, PG, LXXVII, 217C.

DENYS L'AEROPAGITE, *Hiérarchie ecclésiastique*, PG III, 473 C.

EUSEBE DE CESAREE, *Histoire ecclésiastique*, Paris, le Cerf, 2003.

GREGOIRE DE NYSSE, PG XLVI, 737.

MAXIME LE CONFESSEUR, *Mystagogie*, *Patrologia Graeca*, IX, col. 669.

NIL L'ASCETE, PG LXXIX, 577.

PHILON D'ALEXANDRIE, *De Opificio Mundi*, Paris, le Cerf, 1969.

PHILON D'ALEXANDRIE, *De Decalogo*, Paris, édition du cerf, 1965.

POLIN DE NOLE, *Epître 32 à Sévère*, PL LXI, 339.

Travaux de l'ère 3

- JEAN DAMASCENE, *Discours contre les iconoclastes*, in, Patrologia Graeca, XCIV.
- JEAN DAMASCENE, *Logos apodeitikos péri tôn hagian kai sentô eikonôn*, in, Patrologia Graeca ICV, 309-344.
- NICEPHORE *Discours contre les iconoclastes*, Paris, Klincksieck, 2000.
- THÉODORE STOUDITE, *Iconomachos capita septem*, Patrologia Graeca, ICIX, col. 489a.
- THEOPHILE, *Traité sur divers arts*, Lyon, Le Cosmogone, 1998.

Etudes

Travaux de l'ère 1

Marie France AUBERT, Roberta CORTOPASSI, *Portrait funéraire de l'Égypte romaine*, vol II, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

Clara AUVRAY-ASSAYAS, « Images mentales et représentations figurées : penser les dieux au I^{er} siècle avant notre ère, in, Clara AUVRAY-ASSAYAS (dir.) *Image romaine : acte de la table ronde organisé à l'Ecole Normale Supérieure*, 24-26 octobre 1996, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1998, p. 299-310.

Nicolas BEL, Cécile GIROIRE, Florence GOMBERT-MEURICE et alii (dir.), *L'orient romain et byzantin au Louvre*, Arles, Actes Sud, Paris éditions du Louvre, 2012.

Hans BELTING, *Image et Culte*, Paris, édition Du Cerf, 2007 (1990 pour l'édition allemande).

Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (2001 Wilhelm Fink Verlag).

*Emile BENVENISTE, « Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue », in *Revue de philologie*, 1932, p.118-135.

*Emile BENVENISTE, *Nom d'agent et nom d'action en Indo-européen*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1948.

Luc BRISSON, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, François Maspero, 1982.

Luc BRISSON « Le démiurge du Timée et le créateur de la Genèse », in Monique CANTO SPERBER et Pierre PELLEGRIN, *Le style de la pensée, recueil de textes en hommage à Jacques Brunschwig*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Marcello CARASTRO, *L'antiquité en couleurs : catégories pratiques, représentations*, Paris, Jérôme Million, 2009.

-Ernst CASSIRER, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, les éditions de Minuit, 1991 (1972 pour l'édition allemande).

Dominique CHATEAU, *Sémiologie et esthétique de l'image, théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Wap CHILD, « Platon, les images et l'art grec », in *Revue Archéologique*, 1994, p. 33-56.

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

*Anthony CUTLER, *Byzance*, Paris, Gallimard, 1996.

Catherine DARBO PESCHANSKI, (dir.), *La citation dans l'antiquité*, Paris, Jérôme Million, 2004.

*Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre : essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007.

Gilbert DAGRON, "L'image de culte et le portrait", in André GUILLOU (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éditions du Louvre, 1994, p.

Sophie DESCAMPS-LEQUIME, *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Milan, éd. Continents, Paris éd. du Louvre, 2007.

*Marie Laurence DESCLOS, « Idoles, icônes, et phantasmes dans les dialogues de Platon », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, 2000, p. 301-327.

Françoise DUNAND, François BOESPFLUG (dir.), *Voir les Dieux, voir Dieu*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 2002.

*Florence DUPONT, « L'autre corps de l'empereur-dieu », in Charles Malamoud, Jean Pierre VERNANT, (dir.), *Corps des Dieux*, Paris, 1986.

Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol I, Paris, Payot, 1989.

Michel FATTAL, *Logos et image chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 1998.

*Michel FATTAL, *Image, Mythe, Logos et Raison*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Michel FATTAL, *Plotin face à Platon suivie de Plotin face à Augustin et Fârâbî*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Nicolas BEL, Cécile GIROIRE, Florence GOMBERT-MEURICE et alii (dir.), *L'orient romain et byzantin au Louvre*, Arles, Actes Sud, Paris édition du Louvre, 2012.

*André GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1984.

André GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966.

Pierre HADOT, *Exercices spirituelles et philosophie antique*, Paris, Etudes augustiniennes, 1973.

Kate de KERSAUSON, *Catalogue des portraits romains, Portrait de la République et d'époque Julio-Claudienne*, vol I, Paris, 1986.

Eugénie de KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, Publication universitaire, 1955.

*Julia KRISTEVA, Jean-Claude MILNER, Nicolas RUWET, *Langues, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975.

J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

Giovanni LOMBARDO, *L'esthétique antique*, Paris, Klincksieck, 2011.

*Charles MALAMOUD, Jean Pierre VERNANT, (dir.), *Corps des Dieux*, Paris, 1986.

*Marion MULLER DUFEU, *La sculpture grecque, sources littéraires et épigraphique*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, 2002.

Lidia PALUMBO, *μίμησις, Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Naples, Loffredo, 2008.

Erwin PANOFSKY, *Idea*, Paris, Gallimard, 2008.

*Maggy RASSART-DEBERGH, « De l'icône païenne à l'icône chrétienne », in, *Le monde Copte*, n°18, 1990, p. 39-76.

Adolphe Reinach, Salomon Reinach, Recueil Milliet Tome 1, Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne, Paris, Klincksieck, 1921 (réédition Paris, Macula, 1985).

Vincent RONDOT, *Derniers visages des dieux d'Égypte, iconographie, panthéon et cultes, dans le Fayoum hellénisé des II^e et III^e siècles*, Paris Presse de l'université de la Sorbonne, 2013.

*J. RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*, Paris, Picard, 1992.

*Giulia SISSA, « Dionysos corps divin, corps divinisé » in Charles Malamoud, Jean Pierre Vernant, (dir.), *Corps des Dieux*, Paris, 1986.

G. SIMON, *Le Regard, l'Être et l'Apparence dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1986.

Svetlana TOMKOVIC, *Les saint ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2011.

*Anca VASILIU, *Du diaphane*, Paris, Vrin, 1997.

Anca VASILIU, *Dire et voir, la parole « visible » du Sophiste*, Paris, Vrin, 2008.

*Anca VASILIU, *Eikon, L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

*Jean Pierre VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1975.

*Jean Pierre VERNANT, Catégories de l'agent et de l'action en Grèce ancienne, in Julie KRISTEVA, Jean Claude MILNER, Nicolas RUWET, *Langues, discours, société, pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 365-374.

*Jean Pierre VERNANT, *Figure, idole et masque*, Paris, Julliard, 1990.

*Jean Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, La Découverte, 1996
(première édition 1965).

Marie-Anne ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS, 2000.

Travaux de l'ère 2

- René ALLEAU, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1996.

- Titus BURCKART, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris, Dervy, 1995.

Anne Marie CHRISTIN, *L'image écrite*, Paris, Flammarion, 1995.

- Henri CROUZEL, *Théologie de l'image chez Origène*, Paris, 1956.

- François DAGONNET, *Ecriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.

* Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre : essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007.

Gilbert DAGRON, "Holy images and Likeness", in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 45, 1991, p. 23-33.

- Jean-Pierre DELVILLE, « L'interprétation de la parabole évangélique du IIe au XVIe siècle : de la contemplation de l'icône à la rhétorique de la peinture », dans *Emblemata sacra*, 2007, p. 147-163.

* Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol I, Paris, Payot, 1989.

Ernst GOMBRICH, *Art et Illusion*, Londres, Phaidon, 2002.

André GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992 (première éd. 1945).

André GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise, Institut d'études byzantines et post-byzantines, 1975.

* André GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1984.

* André GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966.

- Irénée HAUSHERR, « La méthode d'oraison hésychaste », in *Orientalia Christianiana Analecta*, vol IX, 1927.

Eugénie de KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, Publication universitaire, 1955.

-Ernst KITZINGER, "The cult of Imagies in the Age before Iconoclasme", in *Dumbarton Oaks Paper 8*, Cambridge, Massassuchet, 1954, p. 85-150.

*Erwin PANOFSKY, *Idea*, Paris, Gallimard, 2008.

*Anca VASILIU, *Eikon, L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Pascal VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Champion, 1999.*

Tania VELMANS, (dir.), *Autour de l'icône : origine, évolution et rayonnement de l'icône du VIe au XIXe siècle*, Table ronde du Centre d'étude Balkanik, Paris, Inalko, 2006.*

*Tania VELMANS, *L'image byzantine*, Paris, Hazan, 2009.

Travaux de l'ère 3

Daniel BARBU, « L'image byzantine, production et usage », in, *Annales histoire sciences sociales*, vol 51, 1996, p. 71 - 92.

-Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard,

-Annette BEGUIN, *Image en texte - Image du texte*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

-O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, Paris, Seuil, 2008.

-Leslie BRUBAKER, *Image of the Byzantine World, Visions, Messages and Meanings*, Ashgate Publishing Limited, 2011.

Anthony CUTLER, *Byzance*, Paris, Gallimard, 1996.

Gilbert DAGRON, "L'image de culte et le portrait", in André GUILLOU (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éditions du Louvre, 1994.

-Gilbert DRAGON, « Image imagination, imaginaire dans l'art de l'icône », dans *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale* vol. 1 Londres, Brepols, p. 437-456,

-Mikail EVEN, *Zograph Monastery of the Holy Mountain of Athos*, Sofia, 1996.

-Paul EVDOKIMOV, *Théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972.

André GUILLOU (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éditions du Louvre, 1994.

-V. GRUMEL, *L'iconologie de saint Théodore Stoudite*, in, *EOR* 21, 1921, p. 257 268.

*Pierre HADOT, *Exercices spirituelles et philosophie antique*, Paris, Etudes augustinienes, 1973.

-Marguerite HARL, *Le déchiffrement du sens : étude sur l'herméneutique chrétienne d'Origène à Grégoire de Nysse*, Paris, institut d'études augustinienes, 1993.

Christian HECK, *Qu'est-ce que nommé : l'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Brepols, 2010.

-Viviane HUYS, *Image et discours au XIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

-Michel KAPLAN, (dir), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident : études comparées*, Paris, publications de la Sorbonne, 2001.

-Michel KAPLAN (dir), *Monastère, images, pouvoir et société à Byzance*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006.

Angeliki E. LAIOU (dir), "The economic history of Byzantium, from the throught to the fifteenth century", Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library collection, 2002.

-Spiridon LAMBROS, *Catalogue of the greek manuscripts on Mont Athos*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1966.

Cyril MANGO "L'attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaine, in André GUILLOU (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éditions du Louvre, 1994, p. 95-120.

Maria Rosa MARCHIANIBUS, *Icone in campania, aspetti iconologici, liturgici e semantici*, Spoleta, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2011, XVI, 162, XLII S.

- Amand de MENDIETA, *L'art du Mont Athos*, Thessalonique, 1977.

Panagiotis A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959.

-Jacques MORIZOT, *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris, Vrin, 2005.

Daniel RUSSO, *Saint Jérôme en Italie : étude d'iconographie et de spiritualité*, Paris, la Découverte, 1997.

Georgius et Maria SOTIRIOU, *Icône du monastère de Sinai*, vol. I-II, Athènes 1956.

Basile TATAKIS, *La philosophie byzantine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

W. BARRES TATUM, « The LXX version of the Second Commandement (Ex 20 3-6, LXX = Deut 5 7-10) : a Polemic against Idols not Images», in *JSJ* 17, 1986, p. 177-195.

Nicole THIERRY, « L'absence de statut du peintre après l'iconoclaste », in *Zograph* Beograd, vol. 26, 1997, p. 17-26.

*Svetlana TOMEKOVIC, *Les saint ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2011.

Panagotis F. Vocotopoulos, « Fonctions et typologie des icônes » in Tania Velmans (dir.), *Le grand livre des icônes*, Milan, Paris, Hazan, 2002.

*Marie-Anne ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS, 2000.

Mahmoud ZIBAWI, *L'icône, sens et histoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993.

Maria ZOUBOULI, *L'esthétique et le sacré : l'icône dans la pensée spéculative et dans la vie quotidienne*, Etudes Balkaniks, vol 2, 1995.

Outils de travail

Françoise BADER, *Les composés grecs du type demiourgos*, Paris, Klincksieck, 1965.

Pierre CHANTRAINE, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1979.

Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* achevé par J. TAILLARDAT, O. MASSON, J.-L. PERPILLOU, avec, en supplément, les *Chroniques d'étymologie grecques* (1-10) rassemblées par A. BLANC, CH. de LAMBERETERIE, et J.-L. PERPILLOU, Paris, Klincksieck, 2009.

Jean HUMBERT, *Syntaxe grecques*, Paris, Klincksieck, 2004 (première édition 1945).

H. G. LIDDLE et Robert SCOTT, *Greek lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Adoloph Reinach, Salomon Reinach, *Recueil Milliet Tome 1, Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne*, Paris, Klincksieck, 1921 (réédition Paris, Macula, 1985).

Table des matières

Avertissement	5
Remerciements	6
- INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 – POUR UNE OUVERTURE A NOS TRAVAUX	7
CHAPITRE 2 – PRESENTATION DES OUTILS	14
Le florilège.....	14
Le lexique.....	18
CHAPITRE 3 – HISTORIOGRAPHIE.....	21
PARTIE 1 - L'IMAGE COMME PROLONGEMENT DE « L'ACTE DYNAMIQUE DE PRODUCTION »	29
CHAPITRE 4 – LE PROLONGEMENT DE L'ACTE DYNAMIQUE DE PRODUCTION	30
CHAPITRE 5 – L'IMAGE COMME RELATION DE RESSEMBLANCE.....	39
CHAPITRE 6 – EXPRESSION ET PREMIERE DEFINITION DE L'ACTE DE PRODUCTION AU SEIN DE L'IMAGE	42
CHAPITRE 7 LA RELATION ENTRE L'EXPRESSION DE L'IMAGE ET CELLE DU SUPPORT	47
CONCLUSION	50
PARTIE 2 - L'ACTE DYNAMIQUE DE PRODUCTION DE L'IMAGE	52
CHAPITRE 8 – LA DIMENSION DYNAMIQUE DE L'ACTE DE « PRODUCTION »	53
CHAPITRE 9 – L'ACTE ORIENTE VERS LA « RESSEMBLANCE ».....	60
CHAPITRE 10 – L'ACTE COMME EXPRESSION D'UNE « PRODUCTION »	65
CHAPITRE 11 L'ACTE COMME EXPRESSION DE « L'ORDONNANCE DU SUPPORT ».....	69
CONCLUSION	72
PARTIE 3	74
L'EXPRESSION DE L'AGENT « PRODUCTEUR D'IMAGE »	74
CHAPITRE 12 LE « PRODUCTEUR » COMME AGENT.....	75
CHAPITRE 13 LE RAPPORT ENTRE AGENT ET ACTE DE PRODUCTION.....	79
CHAPITRE 14 L'AGENT ET « L'IMAGE »	85
CONCLUSION	90
CONCLUSION.....	91
CONCLUSIONS DES CHAMPS.....	92
LA CONTINUTE DES PRESENTS TRAVAUX.....	95
PERSPECTIVES.....	98
FLORILEGE	105
LEXIQUE	143
LEXIQUE ERE 1	154
INDEX GENERAL.....	161
BIBLIOGRAPHIE	165
Sources	165
Travaux de l'ère 1.....	165
Travaux de l'ère 2.....	167
Travaux de l'ère 3.....	168
Etudes.....	169
Travaux de l'ère 1.....	169
Travaux de l'ère 2.....	174
Travaux de l'ère 3.....	176
Outils de travail.....	178
Table des matières.....	179

RÉSUMÉ

Nous proposons ici les axes que nous choisirons d'emprunter et de suivre dans notre approche du statut de l'image comprise comme objet d'une production. Ce qui se trouve au centre de notre attention n'est pas tant le statut de l'image en tant qu'objet pour lui-même ou en tant qu'élément d'un système d'usage, mais avant tout d'un système de production. Aussi l'objet premier de ce premier temps de nos travaux est-il une première définition de l'objet dont nous traitons, le « système de production ». Il ne saurait avoir la prétention d'une définition définitive. Il est la direction que nous envisageons de donner à nos travaux. La direction et le cadre. Nous définissons donc les éléments de ce que l'on considère comme « le système de production de l'image ». « Système » en tant qu'ensemble d'éléments en rapport les uns avec les autres à travers un faisceau de relations. Chacun des éléments est un point de vue, une perspective offerte pour la représentation du système. C'est dans ce but que nous les occupons successivement. Nous distinguons dans ce système trois pôles principaux : l'image elle-même, que l'on définira comme le *prolongement* de l'acte de production deuxième pôle et l'agent qui en est le troisième.

Nous orientons notre réflexion sur l'expression de ces pôles et des relations qui peuvent être constatées entre eux. Nous avons choisi de présenter cette exploration de l'expression à travers un récolement et un questionnement du lexique grec de cette expression. Grec par ce qu'il est l'une des langues les plus importantes dans l'élaboration de la pensée de l'image depuis la haute antiquité. Nous présentons donc trois éléments que nous avons mené de front : un florilège de textes jetant la base de la matière que nous envisageons d'approcher, couvrant d'abord un assez grand espace mais que les étapes successives de nos travaux participeront à préciser et compléter. Un lexique, qui ouvre l'interrogation de ce florilège, qui le complète en offrant une représentation des termes utilisés dans l'expression des pôles du système de production de l'image. Cela, dans le but de confronter les contextes d'emplois de ces termes, que l'on relevait au sein du florilège. Le résultat en cela escompté étant la constitution d'un lexique critique relatif à la production de l'image. Nous présentons enfin un premier questionnement de nos outils. Nous avons construit un premier cheminement au sein des différents points de vue qu'offre le système de production de l'image, aboutissant à une première représentation de celui-ci.

Il s'agit du premier temps de tâtonnement de nos recherches, on y trouvera ainsi plus de question que de réponses et la matière que l'on recherche à interroger mais qui commence d'elle-même à poser des questions.

Approche statut de l'image ; image ; antiquité ; médiévale ; agent ; acte ; vocabulaire production de l'image

This first time of our research works presents and clarifies the itinerary of our exploration. We center our attention on a approach of image understanding like, first, the ramification of a production action. By this designation of "production action" we characterize two different dimensions of the image : it not gave, it built. It is not her dimension of object which holds our attention. Second, the image, her definition, gives a direction of the production action.

We have chosen, for this approach, to interest to the Greek lexicon of this "production of image sphere". Our goal, here, is to made our three outils for our advancement : the anthology, the lexicon and the interrogation of their two thirst outils on the form of a first grid of lecture.

Image production ; Antiquity ; Agent ; act ; Middle Age ; Image production Vocabulary