

L'iconicité byzantine à l'épreuve de Merleau-Ponty

Byzantine iconicity put to the test of Merleau-Ponty's philosophy

Georges ARABATZIS

Centre de recherches sur la philosophie grecque
Académie d'Athènes

Resumo

O artigo examina a iconicidade bizantina através da filosofia de Merleau-Ponty. A razão dessa aproximação é, ao mesmo tempo o fato de Merleau-Ponty ter mostrado um vivo interesse quanto à pintura e também porque ele tentou transcender o modelo tradicional da história da filosofia, incorporando o que se acha nas fronteiras da filosofia, cobrindo o espaço que vai de outras maneiras de pensar às ciências humanas (linguística, antropologia). Na última fase de sua atividade filosófica e em seus escritos póstumos, Merleau-Ponty dá êste « pensado diversamente » o nome de 'não-filosofia'. A iconicidade bizantina, sendo a 'filosofia' da pintura bizantina, é, a nosso ver, muito propícia a ser objeto de uma análise, na perspectiva da não-filosofia merleau-pontiana. No fim do percurso, aparece a noção de corporeidade, que é central tanto na pintura bizantina quanto no pensamento de Merleau-Ponty, principalmente como 'carne do ser' e como negatividade material que desemboca no estabelecimento de uma relação entre carne icônica e espírito iconico.

Palavras-chave: arte bizantina, Merleau Ponty, corporeidade.

Abstract

The paper is trying to approach Byzantine iconicity with tools offered by Merleau-Ponty's analysis. It is known that the French philosopher's phenomenology of perception has been enlarged by the considering of painting that was seen as part of a thought of complexity. Also, the French philosopher tried to transcend the traditional paradigm of the history of philosophy by incorporating what is on the limits of philosophy from other ways of thought to human sciences (linguistics, anthropology). In the last phase of his work and in posthumous writings, Merleau-Ponty gave to this 'other of the thought' the name non-philosophy. Byzantine iconicity as the 'philosophy' that is underlying Byzantine iconography is very suitable for an approach non-philosophical according to Merleau-Ponty. At the end, it appears the notion of corporeity as central notion in Merleau-Ponty and in Byzantine iconicity especially as 'flesh of the being' and as material negativity that leads to the establishment of a relation between iconic flesh and iconic spirit.

Key-words: Byzantine iconicity, Merleau-Ponty, corporeity.

Il est bien connu que la pensée de Merleau-Ponty est une pensée de l'ambiguïté, de l'ambivalence et de la complexité. C'est une pensée qui, sortant

du cadre de la philosophie scolastique (au sens kantien), s'inspire ingénieusement de la sphère du hors philosophique (de la non-philosophie), de la peinture

moderne par exemple et de Cézanne plus particulièrement. En ceci, Merleau-Ponty est un précurseur du post-modernisme. Au sujet de la peinture, le philosophe parle d'une *conception prosaïque de la ligne*¹ de laquelle la peinture moderne se défait; c'est le cas notamment de la peinture antique. S'inspirant de la posture merleau-pontienne, on est en droit de poser une série de questions concernant la peinture byzantine: l'hypothèse de la ligne prosaïque concerne le cas de l'icône byzantine? Y a-t-il une relation possible entre l'espace de la peinture moderne et l'espace de la peinture byzantine? On sait que, pour Merleau-Ponty, l'espace phénoménologique est conçu différemment de l'espace euclidien² et en relation avec l'espace einsteinien ce qui, par ailleurs, montre la profonde affinité du philosophe français avec le monde de la science moderne. Cette dernière est un savoir qui va à l'encontre du traditionnel *kosmotheoros* (=l'œil savant privilégié qui enregistre le monde) qui entretient des rapports avec l'art de la perspective en peinture. La vérité de la peinture, selon Merleau-Ponty, doit être pensée en transcendant les dichotomies entre âme et corps ou entre pensée et vision. Ce qui fait la «chair de la peinture» sont couleurs et lignes et non pas le modèle perspectiviste réaliste.

Quelle est la relation entre chair de la peinture et matérialité du monde ou, mieux, chair du monde? On ne peut pas approcher le problème du monde avec des yeux naïfs. «Profondément», écrit Merleau-Ponty, «le pyrrhonisme partage les illusions de l'homme naïf. C'est la naïveté qui se déchire elle-même dans la nuit. Entre l'Être en soi et la "vie intérieure", il n'entrevoit pas même le problème du monde»³. Le problème du monde est étroitement lié à la question de la chair et à la distinction: intérieur-extérieur. «Le seul monde, c'est-à-dire le monde unique, serait *koinos*

kosmos, et ce n'est pas sur lui que nos perceptions ouvrent»⁴. La vision du monde, à son tour, s'appuie sur la foi perceptive. «Il est bien vrai que les "mondes privés" communiquent, que chacun d'eux se donne à son titulaire comme variante d'un monde commun. La communication fait de nous les témoins d'un seul monde, comme la synergie de nos yeux les suspend à une chose unique. Mais dans un cas comme dans l'autre, la certitude, toute irrésistible qu'elle soit, reste absolument obscure; nous pouvons la vivre, nous ne pouvons ni la penser, ni la formuler, ni l'ériger en thèse. Tout essai d'élucidation nous ramène aux dilemmes. Or, cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun, elle est en nous l'assise de la vérité»⁵.

Chair et peinture se rattrapent. «Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses»⁶. La perception de ce ralliement présuppose une relecture du champ de la phénoménologie: «ma chair et celle du monde comportent donc des zones claires, des jours autour desquels pivotent leurs zones opaques, et la visibilité première, celle des *quale* et des choses, ne va pas sans une visibilité seconde, celle des lignes de force et des dimensions, la chair massive sans une chair subtile, le corps momentané sans un corps glorieux. Quand Husserl a parlé de l'horizon des choses – de leur horizon extérieur, celui que tout le monde connaît, et de leur 'horizon intérieur', cette ténèbre bourrée de visibilité dont leur surface n'est que la limite -, il faut prendre le mot à la rigueur, l'horizon n'est pas plus que le ciel ou la terre une collection de choses ténues, ou un titre de classe, ou une possibilité logique de conception, ou un système de 'potentialité de la

¹ Cf. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, chapitre IV.

² *L'œil ...*, *ibid.*, p. 48.

³ *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21

⁴ *Le visible*, *ibid.*, p. 26.

⁵ *Le visible*, *ibid.*, p. 27.

⁶ *Le visible*, *ibid.*, p. 175

conscience': c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé. Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par delà l'horizon, en deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être⁷. La question de l'horizon est liée à une seconde visibilité et l'esthétique fait ici appel à l'*aisthètikè* au sens antique. Par ailleurs, la vision ouvre l'accès au langage et à la pensée car elle est du délire et le langage fait partie de ce délire. «La peinture réveille, porte à sa dernière puissance, un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle. Quand le jeune Berenson parlait, à propos de la peinture italienne, d'une évocation des valeurs tactiles, il ne pouvait guère se tromper davantage: la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse: elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'ayons pas besoin de 'sens musculaire' pour avoir la voluminosité du monde. Cette vision dévorante, par-delà les 'données visuelles', ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison»⁸. La distinction entre intérieur et extérieur est médiatisée par la vision: «l'*idios kosmos* ouvre par elle [la vision] sur un *koinos kosmos*»⁹. Dans le champ qui se délimite triangulairement par le langage, le réalisme et la non philosophie, Merleau-Ponty se tourne contre

l'*universel* de l'Esprit de peinture¹⁰. «La parole est un geste et sa signification un monde», écrit-il¹¹.

Dans le présent article, nous allons nous pencher sur la question de l'iconicité byzantine plutôt que sur celle de la peinture byzantine. L'iconicité entretient avec la peinture les relations que cette dernière entretient avec l'imagerie. Surtout, il ne faut pas voir une différence d'universalité ou de généralité entre les deux notions comme celle qui existe, par exemple, entre théorie et pratique. L'iconicité n'est pas la contrebalance théorique de la peinture ni sa théorisation mais ce qui conduit à la peinture dans le cadre d'une sorte d'«ontologie historique». L'œuvre de Merleau-Ponty sera traitée ici dans sa totalité sans qu'on insiste sur les diverses périodes qui la recourent et qui peuvent être réelles mais leur distinction n'est pas ici d'une utilité. Il est vrai, toutefois, que l'ouvrage posthume inachevé de Merleau-Ponty sur le visible et l'invisible constitue le centre de ma lecture.

2. Dimensions de l'iconicité byzantine

La grande question de l'iconoclasme qui secoua la vie intellectuelle et institutionnelle du Byzance du VIII^e au IX^e siècle montre l'importance que les icônes avaient pour les Byzantins. Ce bouleversement qui a suivi l'avancement des Arabes est la manifestation d'une demande pour, à la fois, une plus grande expression de piété et un plus grand rigorisme religieux¹². Il semble qu'il y a deux types d'iconoclasme; un qui se porte contre toute

⁷ *Le visible*, *ibid.*, p. 195.

⁸ *L'œil...*, *op.cit.*, p. 200.

⁹ *L'œil...*, *ibid.*, p. 200.

¹⁰ *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 85-86.

¹¹ *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 214.

¹² Pour une présentation des documents et des sources relatifs à l'iconoclasme, cf. Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1986², pp. 149-177. Mango ne reconnaît pas de valeur esthétique aux discussions des Byzantins sur la question et fait de la guerre des icônes un sujet de controverse strictement idéologique. Il écrit : «... for all the subtlety shown on both sides, there was very little originality : practically all the arguments pro and contra had been anticipated in the preceding centuries. Second, ... the discussion was conducted almost entirely in theological and scholastic terms without reference to the basic artistic problem that any serious theory of images must take into account, viz. what constitutes a likeness» (*ibid.*, p. 150).

représentation, comme c'est le cas de l'iconoclasme islamique, et un deuxième qui se montre hostile à la représentation du divin seul et c'est le cas de l'iconoclasme byzantin. Le premier serait un iconoclasme dit majeur; le second, un iconoclasme dit mineur. L'iconophilie qui a triomphé sur l'iconoclasme signifie l'affirmation de la plasticité du divin qui accompagne la confirmation de la dignité infinie de l'objet à peindre. L'iconophilie montre un art hiératique, sérieux, grave. Le propre de la peinture byzantine est l'incarnation désincarnée à l'opposé de l'explosion d'images de l'église romaine et contre toute représentation d'objets vains par rapport à l'épiphanie du sacré (un sentiment qui va produire chez un mystique comme Pascal le désaveu de «la vanité que la peinture»¹³).

Si l'icône est l'image du sacré, l'iconoclasme fait état d'un anti-cosmisme du divin et la question cosmique fait la liaison entre l'icône et l'abstraction. L'icône, en outre, illustre un certain populisme de l'image comme naïveté métaphysique et comme monotonie qui renvoie à un public déjà converti à la vérité de l'image. À la formule johannique «et le verbe s'est fait chair»¹⁴ se lie la notion aristotélicienne de l'icône comme relation, voire comme *pros ti*¹⁵. La iconicité byzantine se dresse contre une théorie d'adéquation qui trouvera son summum théorique dans l'aristotélo-thomisme. L'ontothéologie de l'icône n'est pas simple: la théorie de l'analogie en dispute avec la théorie de la consubstantialité, voire de la *météxis* platonicienne. Au-delà d'une lecture canonique de l'iconicité byzantine, se projette une mise en relation d'un lieu (sacré) avec une donation (du sacré), voire la question de la chair iconique. Abstraction, analogie,

consubstantialité, lieu et donation indiquent un chemin vers l'influence de la théologie négative et du néoplatonisme.

La place de la théologie négative chez l'initiateur du néoplatonisme Plotin est une question très débattue; ce dont on parle est l'union avec l'Un par voie de négations - le terme grec est «*aphairesis*» - et non pas par affirmations - «*kataphasis*». Cette voie est la plus indiquée car l'Un n'accepte pas, comme on le sait, la moindre catégorisation. D'autre part, l'union avec l'Un est, pour Plotin, imprégnée de vécu car, selon le témoignage de son élève Porphyre, le maître est arrivé par quatre fois au moins dans sa vie à cet état extatique¹⁶. Plotin, inspiré du platonisme, de *Parménide* surtout, s'élevait aussi bien contre les catégories aristotéliciennes - qui ne suffisent nullement à l'effort de concevoir l'Un, en dehors de la catégorie d'existence - que contre la psychologie stoïcienne, les exhortations de laquelle, selon Plotin, n'aident guère à s'approcher de l'Un¹⁷. Cette position de Plotin, est-elle singulière par rapport à la philosophie grecque ancienne dans son ensemble? Selon A. H. Armstrong, ceci n'est pas vrai¹⁸.

Si l'on s'accorde bien que, pour Plotin, on ne peut connaître l'Un que par voie de négations plutôt que d'affirmations, reste pourtant ouverte la question à savoir de quel type de négativité on parle. Heinz Robert Schlette, qui voit l'héritage plotinien dans une lignée de penseurs qui va d'Augustin, Proclus, pseudo-Denys, Jean Scot Erigène, Maître Eckhart, Marsile Ficin, Nicolas de Cues, Novalis, Schelling, Hegel, Creuzer, et jusqu'à Bergson¹⁹, place la négativité plotinienne dans un cadre métaphysique qui comprend

¹³ Pascal, *Pensées*, 134 Brunschvicg.

¹⁴ Jean, 1.14.

¹⁵ Aristote, *Catégories*, 6 a 36-37; 6 b 28-29.

¹⁶ *Vie de Plotin*, 23, 16-18.

¹⁷ Sur l'inapplicabilité des catégories d'Aristote à l'Un, cf. *Enn.* VI, 8, 11, et *Enn.*, IV, 3, 38, contre la nécessité d'ordres ou de conseils pour faire élever l'âme. Cf. Raoul Mortley, *Negative Theology and Abstraction in Plotinus*, *American Journal of Philology*, 96, 1975, pp. 366, 367.

¹⁸ A. H. Armstrong, Elements in the Thought of Plotinus at Variance with Classical Intellectualism, *Journal of the History of Science*, 93, 1973, pp. 13-22, article repris dans Idem, *Plotinian and Christian Studies*, étude XVI, London, Variorum, 1979, cf., aussi, R. Mortley, *ibid.*, p. 364.

¹⁹ Robert Schlette, *Das Eine und das Andere. Studien zur Problematik des negativen in der Metaphysik Plotins*, Munich, Max Hueber verlag, 1966, p. 49.

également l'aliénation en tant que «stérèsis» plotinienne, peut-être sous l'influence de Trouillard²⁰. Cette relève du rôle d'«aphairesis» par celui de «stérèsis» n'a pas échappé aux critiques²¹, où il a été souligné que l'«aphairesis» plotinienne n'a rien à voir avec la négation comme telle²²; au contraire, l'«aphairesis» est une façon positive de parler du plus haut principe qui est de caractère négatif: la négation chez Plotin, c'est une manière d'éviter le multiple qui accompagne la fonction prédicative de l'intellect, plurielle de par sa nature; il faudrait donc pencher du côté de la logique d'abstraction, laquelle soustrait plus qu'elle ajoute²³. Pourtant, la thèse avancée selon laquelle la forme plotinienne de la négation est un procédé d'abstraction, vu que c'est l'abstraction qui est à la fois positive et négative, ne semble davantage satisfaire tout examen, surtout en ce qui concerne la manière dont Plotin réfuta aussi bien les catégories aristotéliennes que celles des Stoïciens.

D'autres parlent d'une adhésion plus concrète et totale de Plotin à l'apophatisme; Armstrong soulignait que Plotin avait de la foi à l'Un²⁴, une remarque qu'on ne doit jamais oublier. On dit encore, avec Schlette, que l'aliénation est un thème important dans les *Ennéades* tout en insistant sur la prépondérance

du terme de l'«aphairesis»²⁵. Une fois posé le caractère authentique de l'apophatisme chez Plotin, une autre singularité de la théologie négative plotinienne est celle de l'intellectualisme; selon le mot de Ph. Merlan, le mysticisme de Plotin est surtout un mysticisme de *noûs*²⁶. Or, si intellectualisme il y a chez Plotin, il est différent de l'intellectualisme du Moyen Platonisme (ou même de la théologie négative chez Clément d'Alexandrie): l'unité de l'Un, du plus haut principe, n'est jamais l'unité du point ou de la monade²⁷.

3. Icônes et art moderne

La modernité plastique se manifeste à travers l'évolution de l'art figuratif vers l'art abstrait. Il est soutenu que la peinture byzantine et la progression de son histoire ont une part dans l'accomplissement de cette évolution. On voit ainsi une assimilation de l'abstraction à un iconoclasme à travers un abandon de la mimésis; c'est ce qu'on pourrait dire le «choix iconoclaste». Ainsi, Mondzain voit l'abstraction dans son «âpre combat contre les simulacres de la *morphè*»²⁸. «L'icône», écrit elle, «est peut-être la meilleure

²⁰ Cf. J. Trouillard, *La procession plotinienne*, Paris, P.U.F., 1955, p. 5: «on pourrait parler d'une véritable fécondité de la négation, chez Plotin comme chez Hegel»; cf. Heinz Robert Schlette, *ibid.*, p. 15.

²¹ «The situation with Plotinus is quite different. He uses the word *aphairesis* to explain his negative theology, and reserves privation (*stérèsis*) for a quite separate treatment, discussing it in the context of matter or the substrate, and not in conjunction with epistemological questions... the specific logic of privation as a form of negation... is thus entirely inappropriate to the One. Such a mode of negating in discourse about the One would implicitly ascribe qualities which it does not possess»; R. Mortley, *op. cit.*, p. 374.

²² Cf. John Whittaker, *Neopythagoreanism and Negative Theology*, *Symbola Osloenses*, 44, 1969, pp. 123 et suiv., repris dans Idem, *Studies in Platonism and Patristic Thought*, London, Variorum Reprints, 1984, Étude IX.; cf. R. Mortley, *ibid.*, p. 375.

²³ R. Mortley, *ibid.*, pp. 373, 376, 377.

²⁴ A.H. Armstrong, Plotinus's Doctrine of the Infinite and its Significance for Christian Thought, *Plotinian and Christian Studies*, Étude V, *op. cit.*, p. 57; cf., également, Deirdre Carabine, *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena*, Louvain, Peeters Press, W.B. Eedermans, Louvain Theological and Pastoral Monographs, 1995, p. 114. La thèse de l'attachement plotinien à l'apophatisme va à l'encontre de la thèse d'abstraction prônée par Mortley, *ibid.*

²⁵ D. Carabine, *ibid.*, pp. 127, 128.

²⁶ Ph. Merlan, *Monopsychism, Mysticism, Metaconsciousness*, The Hague, 1963, p. 2; cf. D. Carabine, *ibid.*, p. 141.

²⁷ «Plotinus notes that the unity of the One is not like the unity which is said to belong to the monad or the point (VI, 9, 3, 4-6)... Plotinus mentions the method of abstraction as outlined by Alcinous, and says that while this kind of movement to the point or monad ends in unity, it is a unity which is achieved by using the method of abstraction and which consequently ends with the smallest particle possible. It is the movement of thought from the solid, through the surface and line which attains to a unit or unity which is a reduction from something previously added to it. The One can never be conceived in such terms, for it is never a unity of parts, or even one part of something (VI, 9, 6, 2-9). This may be a direct criticism of Alcinous's use of the geometric analogy to explain how the human intellect can arrive at an idea of God»; D. Carabine, *ibid.*, p. 125.

²⁸ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1996, p. 120.

introduction historique à la démarche abstraite²⁹. Dans l'art abstrait, la dignité de la peinture s'exprime par la valorisation de l'artiste plutôt que de l'œuvre; ce n'est pas le cas de chez les Byzantins où l'artiste, pour la plupart, reste anonyme. La peinture byzantine, pour sa naïveté, n'illustre pas quelque chose de parallèle au cynisme moderne par rapport à l'esthétique traditionnelle tout en transcendant par là même sa soumission à l'esthétique. Ainsi, dans les périodes d'art qu'on a mentionnées plus haut on peut voir les distinctions suivantes: (1) l'abstraction vaut la dignité de l'artiste; (2) l'art de l'église romaine, la dignité de la chose; et (3) l'art de l'icône, la dignité du divin. Ou, autrement, l'icône n'abstrait pas mais plutôt figure ce qui n'est pas de ce monde. Par ailleurs, cette même figuration, dans son caractère répétitif et habituel, peut aussi bien conduire à l'abstraction³⁰.

L'esthétique hégélienne et le verdict porté sur la «fin de l'art» conditionnent toujours nos idées sur le phénomène artistique et, par là même, fondent l'hégémonie de l'Esthétique dans les temps modernes et la production, au sein de celle-ci, d'une série de couples conceptuels toujours valides: espace/temps, matière/forme, dessin/couleur. L'écart que l'Esthétique instaure entre l'image et la substance, où la première, d'une certaine façon, témoigne pour la seconde, est caractéristique, non seulement de Hegel, mais d'une lignée de penseurs comme Vasari ou Winckelmann, mais aussi Kant, Cassirer, Panofsky. On essaie alors de construire une sorte d'archéologie des concepts esthétiques en se concentrant surtout sur les arts plastiques³¹. Qu'on regarde du côté de Platon et Aristote pour découvrir si c'est chez eux que la déformation idéaliste du statut de l'image trouve ses

racines. La *République* semble être le lieu par excellence où se construit l'idée de l'écart entre idéalité iconique et substance de l'image. Or, la question de la division entre original et simulacre chez Platon ne suffit pas pour défendre le dit écart et ne nous autorise pas à envisager Platon comme iconoclaste: chez Platon, l'imitation ne concerne pas l'image en général, mais le masque qui, au niveau ontologique, voile l'essence. Il existe une mimésis positive chez Platon et l'autre, la négative, concerne plutôt la narration. En plus, Platon exige des images un surcroît d'artifice afin qu'elles se présentent telles qu'elles sont et qu'elles prennent corps. Sa critique concerne plutôt le trompe-l'œil pictural qui tend à usurper la place de son modèle; dans ce cas, seulement, l'image devient idole et on y voit se dessiner en filigrane la doctrine de l'*Ut pictura poesis*.

Aristote, pour sa part, affirme que les hommes prennent du plaisir aux images autant qu'ils éprouvent du plaisir à apprendre facilement. On affronte dès lors le paradoxe qui veut que l'imitation artistique a une réelle valeur gnoséologique. La belle image, comme la belle métaphore, met la chose représentée sous les yeux du spectateur. Enchaînons sur une interprétation de la *mimésis praxeôs* aristotélicienne: celle-ci est-elle une sorte d'image de l'action, chose qui signifierait une identification de la *praxis* avec la *poïesis* comme le veut Plutarque³²? En effet, c'est chez Plutarque qu'on voit l'«acte de naissance» de la théorie de l'*ut pictura poesis*. Toute autre est la conception de la mimésis selon Aristote: il s'agit plutôt d'une présentification de la nature, de l'agir, une façon de *faire monde*. Rien dans la théorie aristotélicienne de l'image ne rappelle une connaissance par le genre

²⁹ Ibid., p. 117.

³⁰ Cf. M. Betz, *The Icon and Russian Modernism*, *Artforum*, 25/10, 1977, pp. 382-404 et Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky's Abstract Style: the Veiling of Apocalyptic Folk Imagery*, *Art Journal*, 34/3, 1975, pp. 217-228.

³¹ L'analyse suivante de la critique moderne de l'esthétique s'inspire de Pierre Rodrigo, *L'étoffe de l'art*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 16. Par ailleurs, le développement de l'esthétique coïncide, plus ou moins, avec l'avènement de la société démocratique moderne; cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1994. Selon Ferry, les étapes de ce développement sont: la tension entre rationalisme et romantisme – Kant – Hegel – Nietzsche – les avant-gardes et au-delà.

³² *De Glor. Athen.*, 345 C-F.

(*eidètikè*). En ce qui concerne la lecture du *leukographein* chez Aristote³³, cette technique ne signifie pas le primat du dessin sur la couleur, comme l'a voulu un peu hâtivement l'esthétique classique (Winckelmann); il n'y a rien chez Aristote qui pourrait nous faire croire que le Stagirite parle ici du dessin. En insistant sur l'importance artistique de la tâche monochrome en peinture, Aristote souligne l'importance de la matérialité, et non de l'idéalité, de l'œuvre d'art.

Par la suite, abordons l'idée de l'objectivité dans l'Art. La question même de l'objectivité est soulevée en raison de l'écart instauré par l'Esthétique classique qui produit, comme on l'a déjà mentionné, une série de bifurcations, telles que forme et contenu, idéal et matériel, subjectivité et objectivité. Il faut plutôt prendre en considération la matérialité qui informe la logique de l'œuvre d'art et qui transcende toute eidétique. L'image n'est pas le fantôme d'une chose; elle n'est pas non plus son idole; au niveau de l'expression plastique concrète, la couleur n'est pas le *surcroît* du dessin³⁴, voire l'ornement de la structure logique qu'est le dessin, comme le voulait Kant par exemple qui voyait la couleur comme *parergon*. Le partage de la totalité de l'expérience esthétique en sensations informes et en formes *a priori* opéré par l'Esthétique est, en quelque sorte, une métaphysique de la représentation. Goethe et Lessing ont su, au moins partiellement, dépasser le substantialisme aussi bien que la spéculation idéalisante de l'Esthétique. Lessing, surtout, a su défendre, en s'opposant à Winckelmann, l'autonomie de l'œuvre d'art. Hegel a déformé le sens de la critique lessingienne en le présentant comme un résidu d'esthétique traditionnelle afin de préserver l'idéalisme winckelmannien. Hegel s'inscrit donc dans la logique de l'image envisagée comme simulacre et, par conséquent, obéit à l'emprise

de l'objectivisme sur l'Art; et cela, en suivant un certain néoplatonisme (celui de la Renaissance) et dans l'ignorance de vraies positions de Platon et d'Aristote. L'Art, non pas comme imitation ni comme transposition d'une forme d'art à une autre (*Ut pictura poesis*), mais dans sa matérialité concrète, constitue une critique de l'objectivité.

Ce qui est tout particulièrement contesté ci-dessus, c'est la transformation de l'esthétique en Esthétique ou encore la formation d'une *orthodoxie esthétique* avec tout son arsenal conceptuel qui a été formé dans et par l'idéalisme allemand. Ce qui caractérise l'aspect philosophique de cette orthodoxie est que la qualité artistique devient ici genre discursif. Par là même, l'orthodoxie esthétique devient une philosophie fondée sur une erreur logique: celle qui fait prétendre que le sens des œuvres d'art est le propre d'un champ de signification particulière, celui de l'Esthétique. Or, l'analyse du sens dans l'art n'est aucunement différente de l'analyse effectuée dans d'autres domaines de signification, et seule l'analyse de la qualité esthétique (le style, surtout), entre ici en jeu³⁵. Dans une célèbre note de la *Critique de la raison pure*, Kant avisait, déjà, contre l'Esthétique: «Les Allemands sont les seuls qui se servent aujourd'hui du mot *Esthétique* pour désigner ce que d'autres appellent critique du goût. Cette dénomination a pour fondement une espérance déçue qu'eut l'excellent analyste Baumgarten de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels et d'y élever les règles à la dignité d'une science. Mais cet effort est vain... C'est pourquoi il est convenable de renoncer à cette dénomination et de la réserver à la doctrine que nous exposons et qui est une vraie science (et, ce faisant, on se rapprocherait du langage et de l'idée des anciens, chez lesquels la division de la connaissance en *aisthèta* et *noèta* fut très célèbre»³⁶. Il est vrai pourtant

³³ *Poétique*, 6, 1450 a 38 - b 4.

³⁴ Cf. Plotin, *Enn.*, I, VI, 1, 25.

³⁵ Cf. R. Dixon, *The Baumgarten Corruption. From Sense to Nonsense in Art and Philosophy*, London-East Haven, Connecticut, Pluto Press, 1995, 186 pp.

³⁶ Trad. française par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Quadrige/P.U.F., 198611, p. 54.

que dans la troisième critique, Kant a révisé son premier rejet en insistant particulièrement sur la question de la communicabilité dans l'art³⁷ et par là, sur la question de la catégorisation en esthétique.

De ces analyses on vise trois fins particulières: (1) réfuter les erreurs logiques de l'idéalisme esthétisant; (2) sauvegarder l'autonomie de l'œuvre d'art dans son existence concrète; et (3) s'ouvrir sur des équivalents théoriques du sentiment mystérieux et originel que l'art nous fait éprouver. Examinons maintenant l'iconicité byzantine, premièrement dans son rapport avec le Christianisme.

4. Iconicité et Christianisme

On sait que Merleau-Ponty est celui qui a su indiquer une deuxième tradition parallèle dans l'évolution philosophique qu'il appelle «non-philosophie»; elle est aussi bien le propre que l'objet d'une méthode au même nom. L'importance de Merleau-Ponty pour l'histoire de la philosophie se mesure également sur cette appréhension de la distinction entre philosophie et non-philosophie qui, par ailleurs, nous permet de parler de l'icône comme non-philosophie – c'est-à-dire, non pas en tant qu'esthétique mais en tant que philosophie. Est-on capable de transcender si aisément le contenu proprement chrétien de l'iconographie byzantine? Cela peut-être ne sera pas nécessaire car, au sein de cette tradition parallèle, le Christianisme est une forme de non-philosophie. (Bien sûr, le philosophe français ne conçoit pas la philosophie comme *ancilla theologiae*³⁸). Le Christianisme est considéré comme foyer de la surhumanité mais non pas, comme chez Nietzsche, dans la perspective de la surhumanité contre le Christianisme³⁹. La phénoménologie est ainsi vue

comme antidote au nihilisme nietzschéen mais son intervention ne concerne que le Christianisme originaire et non pas celui qui a effectué un virage vers la Morale – et en cela, Merleau-Ponty reste lecteur de Nietzsche. Dans la récupération du Christianisme par la Morale, la souffrance chrétienne semble consacrer les injustices existantes. Cela ne semble pas une idée évidente mais le mécanisme auquel elle s'intègre, selon Merleau-Ponty, est le suivant: l'oubli du message chrétien original aboutit historiquement au fait que le Christianisme a perdu devant l'humanisme ou l'humanitarisme. Dans ce dernier, le sentiment dominant est l'indifférence (ou, autrement, la haine selon le Christianisme original) bien autre que ce qui est éprouvé par la Communion des Saints. L'avènement de l'indifférence va de pair avec la découverte du caractère étranger et hostile des choses⁴⁰.

Reprenons le fil qui conduit loin du Christianisme originaire. On a parlé de la Communion des Saints (qui n'est peut-être pas autre que l'*ekklesia* des premiers temps chrétiens) et puis de sa défaite devant le genre humain. On pourrait suivre ici la trame qui mène de l'empire byzantin à la Renaissance, voire du royaume chrétien à la république des lettres. Cette évolution s'explique, selon Merleau-Ponty, par une ambivalence innée au Christianisme qui se cristallise dans la phrase générique: «Dieu est en moi». Merleau-Ponty, en tant que philosophe de la complexité et de l'ambiguïté, fut très sensible à l'ambivalence de cette inférence. Si Dieu est en moi, alors Il est extérieur par rapport à la société et cela est la religion du Père distancé. Or, c'est aussi la religion de l'incarnation où Dieu est devenu chair. La phrase générique porte en elle toute la série de contradictions dont notre culture est capable, comme celle entre esprit et corps ou entre le noble et le misérable (sans que ces contradictions soient propres seulement au Christianisme).

³⁷ Cf. Herman Parret, *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Ousia, 1999.

³⁸ Cf. la discussion à la fin du livre *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, éditions Verdier, 1996, spécialement pp. 75 et suiv.

³⁹ Pour l'analyse qui suit, je me suis inspiré de Gilles Labelle, *Merleau-Ponty et le Christianisme*, *Laval théologique et philosophique*, 58/2, 2002, pp. 317-340.

⁴⁰ Qui est très similaire à l'angoisse qu'éprouve le narrateur au milieu du jardin public dans la *Nausée* de Sartre.

L'icône apparaît ainsi, dans une expression paradoxale, comme valeur de l'univers matériel. Merleau-Ponty suit, sur ce point, une tradition qui va de Malebranche à Maine de Biran et, par la suite, jusqu'à lui. Le monde incarné est le lieu de Dieu mais aussi lieu de l'empereur du monde. Adhère-t-il, le philosophe français, au projet de sanctification de l'histoire ou au plan de la consécration hégélienne de l'histoire qui a, comme une de ses sources, le messianisme chrétien? Pour lui, la Trinité est anti-dialectique, pour être traitée théoriquement plutôt par une anthropologie philosophique et il se montre critique envers l'aristotélo-thomisme où il voit un fétichisme de la nature à travers la notion de finalité naturelle. Le Christianisme déchu de notre temps n'est, ainsi, qu'un simple anti-théisme ou morale d'État.

On aperçoit chez Merleau-Ponty un élan vers l'autre de la tradition philosophique établie où la réflexion philosophique doit méditer non seulement sur son propre corpus mais, également, sur le langage d'autrui. Dans cette perspective plurielle, l'iconicité byzantine peut à la fois faire partie de la théologie chrétienne, de l'esthétique, du corps, de l'histoire, de la chair, multipliant ainsi la diversité des approches. L'iconicité, tout comme la philosophie, symbolise et pour cette raison l'interrogation philosophique peut lui être appliquée. Ce transfert d'un système symbolique à l'autre correspond assez bien à une pensée de la complexité et de l'ambiguïté, autrement à la distinction entre philosophie et non-philosophie. Il semble, pourtant, que l'approche théologique constitue un cas à part, faisant partie de la non-philosophie mais se distinguant, aussi, radicalement de la philosophie; car, la théologie se caractérise par son caractère conclusif par rapport à son questionnement initial tandis que la philosophie est non conclusive sur ce point. Il semble que ce qu'on voit ici est un rejet de l'onto-théologie par Merleau-Ponty et, à ce sujet, le texte suivant est assez

éclaircissant: «Qu'il y ait une signification positive de la négativité philosophique, ou qu'elle soit la présence même de l'esprit, une pensée ouverte et sensible ne pouvait manquer de le deviner. Aussi, M. Maritain en vient-il à revendiquer comme essentielle au christianisme la contestation continue des idoles. Le saint, écrit-il, est un 'athée intégral' à l'égard d'un Dieu qui ne serait que la garantie de l'ordre naturel, qui consacrerait tout le mal comme tout le bien du monde, qui justifierait l'esclavage, l'iniquité, les larmes des enfants, l'agonie des innocents par des nécessités sacrées, qui, enfin, sacrifierait l'homme au cosmos, et serait 'l'absurde Empereur du monde'. Le Dieu chrétien qui rachète le monde et est accessible aux prières, est, dit M. Maritain, la négation active de celui-là. Ceci touche, en effet, à l'essence du christianisme. Le philosophe se demandera seulement si le concept naturel et rationnel de Dieu comme Être nécessaire n'est pas inévitablement celui de l'Empereur du monde, si sans lui le Dieu chrétien ne cesserait pas d'être l'auteur du monde, et si ce n'est pas la philosophie qui pousse jusqu'au bout la contestation des faux dieux que le christianisme a installée dans notre histoire. Oui, où arrêtera-t-on la critique des idoles et où pourra-t-on jamais dire que réside le vrai Dieu, si, comme l'écrit M. Maritain, nous payons tribut aux faux dieux 'chaque fois que nous courbons devant le monde'?»⁴¹. Cette dernière question montre que Merleau-Ponty prend une position claire à l'encontre de l'analogie de l'Être comme théorie de rapport entre esprit et monde qui, en même temps, instaure la non-similitude définitive entre les deux.

La peinture fait bien partie de la tradition de non-philosophie non pas en tant qu'histoire de l'esprit du monde mais comme histoire silencieuse. Le corps même fait partie de cette tradition non pas en tant qu'opposition à l'esprit mais comme signe de chiasme dans le sensible ou comme chair. «Il y a un corps de l'esprit et un esprit du corps et un chiasme entre eux»,

⁴¹ *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 55-56.

écrit-il⁴². La non-philosophie comprendra, dans une ambition autre mais très proche de Hegel, les filières suivantes: nature, biologie, linguistique; beaux arts, histoire, politique; et, en conclusion, la triade: nature, logos, histoire. Cette approche ne serait pas extra-scientifique mais science de la pro-science, de la proto-science, de la sur-science. Merleau-Ponty fait une distinction entre le primat épistémologique des sciences (où on présuppose les sciences) et l'antériorité ontologique de la donnée. Par là même, il récuse toute idée d'ontologie directe et insiste sur la non immédiateté de l'ontologie (seulement à travers les sciences) et sa position est clairement contre Heidegger. Merleau-Ponty n'a jamais perdu contact avec le monde des sciences modernes mais il est bien possible qu'il a senti que l'aventure de la science moderne est, dans une certaine mesure, close.

En ce qui concerne la peinture, Merleau-Ponty l'inscrit dans le plus grand projet de la vision: «il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : par elle nous touchons le soleil, les étoiles»⁴³, le divin aussi? «il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela», écrit-il⁴⁴. L'instabilité, l'inquiétude, le mouvement sont affirmés par lui comme le cœur de l'être et le philosophe propose la récupération de ce vide opérant. En même temps, il s'élève contre une métaphysique de la peinture. S'inscrit-il, alors, dans un cadre mystique vu la façon dont il s'élève contre la philosophie analytique du langage et défend le silence? Dans ce cas, manquant-il à remarquer le côté mystique de Wittgenstein?⁴⁵ Merleau-Ponty se cantonne plutôt dans le cadre d'un rationalisme élargi. L'accomplissement de la prise en compte de la non-philosophie se fera au moyen de la sur-réflexion, de l'hyper-dialectique et de

l'interrogation au service d'une pensée interrogative. «L'interrogation philosophique sur le monde», écrit-il, «ne peut, par exemple, consister à révoquer en doute le monde en soi ou les choses en soi au profit d'un ordre des 'phénomènes humains', c'est-à-dire du système cohérent des apparences tel que nous pouvons le construire, nous autres hommes, sous les conditions de fait qui sont les nôtres, selon notre constitution psycho-physique et les types de liaisons qui rendent pour nous possible le rapport à un 'objet'»⁴⁶. La chair est ce lieu de résonances entre l'intérieur et l'extérieur et la marque du chiasme qui, pour les pensées hâtives, se transforme en dualisme. «Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n'a de nom dans aucune philosophie», écrit-il⁴⁷, inaugurant une nouvelle orientation philosophique destinée à introduire la tradition de non-philosophie. Et il ajoute: «nous n'avons pas affaire à une vérité hors du temps, mais à une reprise d'un temps par un autre temps»⁴⁸. L'enjeu consiste en la négation de l'idée du Philosophe comme sujet a-cosmique survolant le monde sans impliquer sa chair et dans l'effort requis pour lui fixer un lieu dans l'espace. Entreprise délicate qui ne demande rien de moins qu'une réforme de la pensée.

5. L'iconicité byzantine et Merleau-Ponty

La corporéité rend possible, selon Merleau-Ponty, la perception comme synthèse de toutes les perceptions possibles; or, la perception n'est pas la perspective. Ainsi, le philosophe s'élève contre la peinture de la renaissance et l'impérialisme de son regard privilégié. Pour lui, on voit car on a un corps et

⁴² *Le visible*, op. cit., p. 313.

⁴³ *L'œil...*, op. cit., p. 83.

⁴⁴ *Le visible*, op. cit., p. 183.

⁴⁵ Cf. *Tractatus logico-philosophicus*, §7.

⁴⁶ *Le visible*, op. cit., p. 132.

⁴⁷ *Le visible*, *ibid.*, p. 193.

⁴⁸ *Le primat*, op. cit., p. 57.

la perception n'est pas une valeur mais un corps qui se déplace. La dramatisation même, dont les arts plastiques peuvent témoigner, est une affaire de corps. On reconnaît un objet car on a un corps et, davantage même, ce qu'on reconnaît ce sont des objets culturels. Le cinéma, par exemple, n'est pas de la vision seule mais constitue également un objet culturel. Qu'est-ce qu'on reconnaît, alors, en perspective? On reconnaît une chose dans un simulacre. Le tableau réaliste n'est pas de la vision proprement dit mais *une chose* et le comprendre comme vision signifie la chute dans la spirale de la chosification. Car, ce qu'on déchiffre ne sont pas les choses mais le sens. En effet, la perspective reçoit deux critiques contradictoires: elle est accusée de subjectivisme mais, aussi, de rationalisme étroit. La spatialité géométrique dont elle fait état est l'écart entre deux corps et l'espace est du côté de l'exprimé. La caractéristique de la peinture byzantine dont Merleau-Ponty peut faire la critique n'est pas son manque de sens perspective mais son attachement à la pratique de la ligne, sa fidélité au modèle grec qui reflète plutôt une stagnation. Cette incompréhension partielle de la peinture byzantine peut être due au fait que celle-ci ne constitue pas, pour Merleau-Ponty, un objet culturel.

Au cœur de la question se trouve le problème de la relation entre usage du corps et signification qui apparaît comme une relation magique mais, en réalité, n'est que de l'intentionnalité. Ce rapport n'est pas de l'imitation comme celle-ci s'exprime dans la perspective en tant que mimésis de la réalité visuelle. L'imitation est remplacée, chez Merleau-Ponty, par la «structure»; celle-ci est liée, pour lui, au concept de *Gestalt* comme complémentarité de la figure et du fond. Ainsi, ce qu'on verrait chez les Byzantins, ce serait la structure. L'ontologie de l'œuvre iconique ne se réfère pas à l'imitation mais à la création d'une

structure imitative. Contre la chosification du corps opérée par le regard réaliste, Merleau-Ponty propose la chair de l'être. Cela correspond dans une certaine mesure à la description de la peinture byzantine. Ce type d'analyse peut bien nous conduire vers une phénoménologie de l'iconicité byzantine, vers, p.e., une phénoménologie du pourpre byzantin à la recherche d'un *wesen* du pourpre. Le langage aussi vient du corps et le problème est de bien saisir le rapport entre perception et parler à soi. Dans cette problématique correspond la symétrie byzantine entre icônes et vies des saints ou entre icônes et hymnes. La bipolarité entre parole et image reprend pour mieux définir et transcender celle entre pensée et discours.

Ce qui constitue un avancement par rapport à l'approche traditionnelle est le fait que, pour Merleau-Ponty, la négativité ou la différence se conçoivent non seulement dans la pensée mais dans le sensible aussi; donc, dans les icônes également. «Ce n'est pas nous qui percevons, c'est la chose qui se perçoit là-bas – Ce n'est pas nous qui parlons, c'est la vérité qui se parle au fond de la nature»⁴⁹ écrit-il, contre le sujet réaliste et dans un langage très proche du mysticisme. La lutte menée contre la perspective en tant que domination de l'esprit objectif est de même un rejet des relations cognitives d'adéquation. «L'idée du sujet aussi bien que celle de l'objet transforment en adéquation de connaissance le rapport avec le monde et avec nous-mêmes que nous avons dans la *foi perceptive*»⁵⁰. Car, «la certitude naïve du monde, l'anticipation d'un monde intelligible [= d'un *topos noetos*], est aussi faible quand elle veut se convertir en thèse qu'elle est forte dans la pratique»⁵¹. L'implication du sujet se découvre dans un niveau beaucoup plus profond: «toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets,

⁴⁹ *Le visible*, op. cit., p. 239.

⁵⁰ *Le visible*, *ibid.*, p. 42. C'est moi qui souligne.

⁵¹ *Le visible*, *ibid.*, p. 29.

implique *un acte plus secret* par lequel nous élaborons notre milieu⁵². La vision, toute vision, renvoie à notre naissance et la pensée charnelle y renvoie aussi; la pensée charnelle des icônes renvoie à la naissance du Christ. C'est la référence à cette naissance plutôt que l'abstraction qui fait des icônes un signe de modernité; ceci, dans la mesure où cette référence provoque une rupture, presque imperceptible, au sein de la tradition des icônes⁵³.

On arrive ainsi au sujet de l'opinion et de ses rapports avec le monde. Si ce n'est pas de la chosification, alors comment pourrait-on comprendre l'opinion? «Chaque perception est muable et seulement probable; si l'on veut, ce n'est qu'une opinion; mais ce qui ne l'est pas, ce que chaque perception, même fautive, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de possibilités du même monde»⁵⁴. Le monde de l'iconicité byzantine, qui appartient à ce même monde, est construit autour de la chair iconique où celle-ci n'est pas de la matière mais preuve d'un nœud de sensations d'un sujet complexe, sujet et monde à la fois. «La chair dont nous parlons», écrit Merleau-Ponty, «n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse»⁵⁵. La chair témoigne de la manière dont l'idée de l'élément transcende l'idée de la substance. «Il

faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l'union des contradictoires, mais [...] comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale»⁵⁶. C'est que la chair est le corps signifiant qui comprend corps et langage dans un indéchiffrable passage. «C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage, et affranchie par là, mais non délivrée, de toute condition»⁵⁷. C'est ainsi que la distorsion de la vision dans la peinture byzantine – non perspectivisme, posture hiératique du corps – devient justesse de vision. «Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux»⁵⁸. L'élément médiateur c'est l'iconicité même car le mouvement en peinture ou la multiple perspective n'y font rien: «Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la Mariée de Duchamp ne bougent pas: elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement»⁵⁹. C'est ainsi que la peinture paralyse la théorie de l'adéquation⁶⁰ et constitue un paradigme de porosité entre les différentes branches de connaissance en faveur d'une positivité non-positiviste qui, en fait, n'est autre que la foi à la lumière: «On passe donc à côté de la philosophie quand on la définit comme athéisme: c'est la philosophie vue par le théologien. Sa négation n'est que le commencement d'une attention, d'une gravité, d'une expérience sur lesquelles il faut la juger. Si, d'ailleurs, on se rappelle l'histoire du mot d'athéisme, et comment il a été appliqué même à Spinoza, pourtant

⁵² *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 326. C'est moi qui souligne.

⁵³ Cette relation double est attestée, chez Merleau-Ponty, dans ses propres rapports à la phénoménologie. Il écrivait: «la tradition est oubliée des origines, disait le dernier Husserl. Justement, si nous lui devons beaucoup, nous sommes hors d'état de voir au juste ce qui est à lui» (*Le visible*, op.cit., p. 201).

⁵⁴ *Le visible*, *ibid.*, p. 64.

⁵⁵ *Le visible*, *ibid.*, p. 191.

⁵⁶ *Le visible*, *ibid.*, p. 194.

⁵⁷ *Le visible*, *ibid.*, p. 200.

⁵⁸ *L'œil...*, op. cit., p. 218.

⁵⁹ *L'œil...*, *ibid.*, p. 221.

⁶⁰ Cf. *L'œil...*, *ibid.*, pp. 226-227.

le plus positif des philosophes, il faut admettre qu'on appelle athée toute pensée qui déplace ou définit autrement le sacré, et que la philosophie, qui ne la met jamais ici ou là, comme une chose, mais à la jointure des choses ou des mots, sera toujours exposée à ce reproche sans qu'il puisse jamais la toucher»⁶¹.

L'iconicité byzantine, donc, peut faire partie de l'instrumentalité de la non-philosophie dans la reforme de la pensée que Merleau-Ponty envisageait. Les conditions pour une telle conformité sont indiquées plus haut et ont à voir avec les rapports entre esprit du christianisme et philosophie. À part de ces réserves, le

passage, notamment, de la notion d'esprit iconique à celle de chair iconique a une grande valeur heuristique et semble ouvrir de nouvelles, riches possibilités de lecture et de pensée. Il est vrai que cette approche n'épuise pas tout l'énigme des icônes comme, d'ailleurs, n'épuise pas tout le mystère de l'art. Pourtant, au niveau philosophique, elle provoque un grand sentiment de libération surtout par rapport à l'étude scolastique (au sens kantien, opposé au sens cosmopolitique) de la tradition philosophique et apporte du nouveau à ceux qui s'occupent avec des traditions philosophiques parallèles et peu reconnues comme telles.

⁶¹ *Éloge*, *op.cit.*, pp. 54-55

