

Iégor Reznikoff

in : Actes du colloque Nicée II "787-1987, douze siècles d'images religieuses"
(Paris, 1986) - Le Cerf, 1987

La transcendance, le corps et l'icône dans les fondements de l'art sacré et de la liturgie

Il est essentiel aujourd'hui pour une bonne compréhension de la fonction et de la place de l'icône dans la liturgie et plus généralement dans la prière et la louange chrétiennes, éventuellement même pour un renouveau de l'art de l'icône et de l'Art sacré, de redécouvrir les fondements de cet art, ses bases les plus profondes—celles qui ont permis de répondre aux questions: *pourquoi l'art sacré ? Quel art, en vue et en fonction de quoi ?*—fondements qui sont aussi ceux de la liturgie, art sacré par excellence. Or, contrairement à ce que l'on croit souvent en parlant par exemple de *la théologie de l'icône*, ce n'est pas lors du concile de Nicée en 787 ni après que ces fondements ont été compris et énoncés. La liturgie et l'art sacré n'avaient pas été remis en cause et ne sont donc pas sujets de réflexion, sinon sur le point précis, et c'est de cela qu'il s'agit exclusivement, de la représentation figurée de Dieu et de la confusion possible entre l'image et l'idole. Même si les excès, parfois terribles, de l'empereur Léon III ou par exemple, localement, ceux de Claude de Turin dans l'Occident carolingien, amènent à des situations radicales ou des pratiques assez surprenantes¹, on peut dire que ces querelles supposent toujours la liturgie *donnée*. C'est en soi un fait remarquable —peut-être d'une certaine façon caractéristique de la tradition orthodoxe— et dont résulte le manque général, qui nous étonne aujourd'hui, de réflexion profonde sur le sujet durant toute cette période. Bien plus, cette donnée de la liturgie est telle que l'on n'éprouve pas le besoin de resituer l'icône *dans* la liturgie, dans sa *fonction* liturgique, et, ce qui est très révélateur, on aborde uniquement la théologie du Fils alors que la liturgie est fondée essentiellement sur la théologie du Père. Mais, finalement, cette constance liturgique a été

infiniment heureuse car étant donné la faiblesse générale des argumentations en présence —que ce soit en Orient ou en Occident—, il est clair qu'à la différence des temps patristiques, le VIII^e ou le IX^e siècle, par exemple, n'auraient su aucunement donner un fondement profond à l'art sacré et donc n'auraient pas su élaborer, au-delà de la question de la représentation du Fils, le fondement de l'art de l'icône dont la tradition fut simplement reprise: "On s'est efforcé alors de reprendre l'héritage de l'imagerie chrétienne de l'Antiquité"². Ainsi l'iconographie que nous connaissons nous a transmis, de même que la liturgie, les traits essentiels des créations de l'Antiquité dont le fondement est évidemment à rechercher dans ces origines mêmes. Notons qu'il en est tout pareillement en Occident, lors des réformes liturgiques carolingiennes, en particulier pour le chant—ce qui est moins connu mais très important pour une bonne compréhension de ce que représente la liturgie occidentale ancienne ; on reprend là aussi autant que possible l'héritage de la grande tradition qui s'est formée du IV^e au VI^e siècle, le IX^e siècle ne pouvant rien créer d'équivalent par lui-même³.

Cette incapacité d'une analyse profonde des bases de la liturgie et de l'art sacré à cette époque vient d'une connaissance patristique insuffisante et surtout d'une ignorance de *la source même de la patristique* sur ce sujet, principalement de la source antique grecque d'inspiration platonicienne, pour ne parler que de l'influence *philosophique* au sens d'une vision du monde où la Création, visible et invisible, est comprise déjà, justement, comme un Art divin. Pour la formation de la liturgie, il faudrait

¹ Pour un exposé général de la question, voir J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1968 ; C. Von Schönborn, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976 ; E. Sendler, *L'icône*, Paris, 1981, et la première partie de ce colloque. Pour l'Affaire Claude de Turin, A. Boureau, *supra*.

² A. Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p.134.

³ Pour le chant, voir Iégor Reznikoff, *Le chant grégorien et le chant des gaules*. Actes du colloque de l'université d'Amiens 1980 (librairie Honoré Champion, 7, quai Malaquais, 75006 Paris)

mentionner, outre la source grecque, unique pour une théorie de l'art, le rapport *direct* de l'Antiquité chrétienne avec les traditions juives, égyptiennes et, en Occident, avec les traditions gallo-romaines et celtiques (pour le chant et la poésie liturgique en particulier—mais aussi pour l'entrelacs comme représentation du Souffle divin), pour ne pas parler de toutes les traditions locales et des traditions plus lointaines d'Orient (au IV^e siècle, le monde chrétien était déjà très vaste); la situation n'est évidemment plus du tout la même au VIII^e ou au IX^e siècle—ces richesses avaient disparu ou avaient été transformées dans leur assimilation chrétienne. Il faudra en Occident attendre le Xe siècle et l'influence de Jean Scot Érigène pour le début d'un approfondissement patristique et philosophique d'où sortira finalement, dans cette même vision antique, l'art roman.

Autour de Nicée, la réflexion reste très limitée; issue de la question de la représentation possible de Dieu et débordée par la dimension théologique, elle n'aura quant à l'art même abordé que le problème du *sujet* de l'icône, mais non pas le fondement de cet art et de la peinture sacrée en général, s'empressant de reprendre, comme on l'a vu, les modèles anciens. Or, dans la liturgie, la peinture n'est qu'un cas particulier de l'Art sacré et donc participe d'un fondement commun qu'il nous appartient de découvrir.

C'est à aider à resituer l'icône dans ce fondement que sont consacrées les pages qui suivent. Réflexion qui, reprenant les choses dans leur origine antique, le plus profondément possible, peut aider aujourd'hui—dans une reformulation de ces fondements —à comprendre ce qu'est cet art et ce qu'est la liturgie en vérité. On essaiera de dégager les données essentielles, philosophiques et théologiques, contemplatives mais aussi anthropologiques, sur lesquelles celle-ci, union de tous les arts dans le rapport et le don à l'invisible, a été fondée. Bien sûr, il n'existe pas de traité antique ou antique chrétien sur l'art sacré ou sur ses bases philosophiques, mais ce thème—en particulier dans ce qui se rapporte à l'âme dans la contemplation—est constamment présent dans de nombreux textes antiques, surtout platoniciens et plotiniens, et dans des textes patristiques. Textes que l'on rapprochera, à partir des questions que l'on peut se poser, des *œuvres*, ici principalement des icônes, mais aussi, succinctement, du chant —la vibration sonore et la voix permettant d'approfondir le rapport au corps, évidemment tout à fait essentiel et pourtant tellement ignoré dans les considérations sur l'icône ou la liturgie. Ces textes et ce rapprochement ne sont pas vraiment

compréhensibles sans un minimum d'expérience de la prière et de pratique contemplative. En ce sens, il ne s'agit plus ici seulement d'Histoire de l'art mais d'une théorie de l'art dans une approche philosophique contemplative; approche d'une *réalité intérieure* sur laquelle la liturgie universelle, issue d'une révélation divine, est fondée et hors de laquelle elle n'a pas de sens. Une démarche comparée avec des liturgies non-chrétiennes —démarche non abordée ici— a été essentielle pour pouvoir dégager cette donnée spirituelle sous-jacente à l'art sacré (terme sur lequel d'abord quelques précisions seront nécessaires). Chercher un fondement de la liturgie dans la réalité apparente est vain, car elle est fondée sur la réalité de l'Esprit et sur les *saints mystères*, comme on dit dans l'Antiquité chrétienne, que découvre l'âme, c'est-à-dire la conscience, dans une profonde contemplation.

Art sacré et art religieux

Qu'est-ce que l'Art sacré ? Peut-on comprendre cette expression dans son *sens strict* aujourd'hui ? On peut en effet se le demander tant la confusion est parfois grande sur le sujet, même parmi le public savant. Il y a quelques années, la mode dans les colloques sur l'art sacré ou la musique "sacrée" consistait à évincer tout sens du mot en disant que *tout est sacré*, que cela dépend des conventions du moment et de la culture. Ainsi il y eut le sacré grec, romain, gothique, hindou, africain... et partant de là, aujourd'hui, chacun peut faire *son sacré* puisque tout est sacré aussi bien, à la limite, chaque artiste pouvant décider du sacré, le problème résidant plutôt dans le titre à donner au tableau ou à l'œuvre, la seule *intention* de l'auteur paraissant suffisante. C'est une attitude qui, sous des apparences d'ouverture, est en réalité très négative par la confusion et l'impasse spirituelle qu'elle entretient : on ne peut progresser dans la compréhension— et donc dans la réalisation— d'œuvres d'art sacré en vidant la notion de sacré de son sens. La situation est maintenant sans doute meilleure, on cherche à aborder la question plus profondément, notamment parmi les artistes; il ne sera donc pas inutile, parlant du fondement de l'art sacré, de reprendre la question et de préciser le terme.

Sacré signifie *en rapport avec le monde divin*. En rapport avec le monde de l'Esprit (ou —dans l'équivalent des religions primitives— *des Esprits*), monde au-delà de l'espace et du temps, on dira donc *céleste*, mais aussi monde *intérieur*, de la conscience ou encore de l'âme; monde mystérieux dont tout, projeté par le

temps, provient et où tout, en dernier lieu, emporté par le temps, disparaît, monde de la réalité ultime donc, où le divin se révèle. Au sens le plus fort, il s'agira du rapport avec Dieu. Mais dans la définition donnée, il faut insister, quant à ce rapport, sur le fait que *plus la civilisation est forte spirituellement et plus ce rapport au divin est considéré comme réel et éventuellement redoutable*. On peut donc renforcer la définition donnée en disant qu'est sacré ce qui est dans un rapport *réel* avec le divin, et plus ce rapport est fort et réel, plus forte est la notion de sacré. Il y a donc une dynamique dans la notion de sacré et d'art sacré; et par exemple, l'espace du temple ou de l'église est structuré par les forces de ce rapport, il y a une gradation dans les lieux et dans la liturgie. Cet espace, l'espace sacré, n'est pas un espace comme les autres, et, dans l'Antiquité, on n'y venait, on n'y circulait pas comme n'importe où, tout le monde n'avait pas accès à certains points de ce lieu (c'est le cas encore dans les églises orthodoxes)—la lapidation, la mort pouvait punir celui qui avait profané cet espace, le Saint des saints en particulier. Une purification en tout cas est nécessaire, comme nous le rappelle par exemple Plotin (*Ennéades*, I, 6, 7) : “Ceux qui montent vers les sanctuaires des temples se purifient, quittent leurs anciens vêtements et montent nus jusqu'à ce que, ayant abandonné dans cette ascension tout ce qui est étranger au Dieu, ils le voient seul, par lui seul, absolu, simple et pur.”

La nécessité de purification pour qui est en rapport avec les forces divines, en particulier pour les prêtres, est bien connue, que ce soit dans l'Égypte ancienne, dans le judaïsme, l'islam ou l'hindouisme—il y a là une donnée universelle. Purification, ablution, jeûne, alors même qu'il s'agit de purifier surtout le mental ou, comme on dira aussi, le *cœur* : en fait le corps entier est impliqué. Cette nudité purificatrice dans la Grèce antique nous confond en vérité et cette *montée liturgique*, évoquée par Plotin, nous rappelle la montée de Moïse sur la montagne du Sinaï—le peuple doit se purifier, laver ses vêtements, mais ne peut accéder ni même toucher la montagne que seul Moïse peut gravir (comparer le début de l'*Ennéade*, I, 6, 7 avec l'*Exode* 19, 10-20). Mais cette purification est symbolisée déjà par le geste simple de Moïse qui doit se déchausser dans son rapport au divin, geste qui survit dans l'islam et que d'une façon extraordinaire nous rappelle sainte Bernadette de Lourdes qui se déchausse et doit être déchaussée—ce qu'elle ne sait pas mais fait parce qu'il lui faut traverser le gave—, afin qu'imminente lui vienne l'Apparition ; ce lieu ainsi *marqué*, comme le Sinaï, est devenu sacré et des millions

de pèlerins y viennent. Pour Bernadette, ce rapport au divin est tout à fait réel, tellement réel qu'elle ne pourra jamais en faire une paraphrase, un discours, qu'il soit ecclésiastique, poétique ou autre. Pour comprendre cette réalité physique même de la présence de l'Esprit, on peut relire aussi le passage des Actes des apôtres sur la descente de Son Souffle lors de la Pentecôte ; il se passe quelque chose de tout à fait extraordinaire, les apôtres sont habités par un feu spirituel qu'ils ressentent comme très réel et puissant, dans un bruit violent en eux et autour d'eux (comparer —pour rester dans la tradition biblique— avec Moïse devant le Buisson ardent ; qu'on se souvienne aussi de la face de Moïse redescendant du Sinaï). A vrai dire, si l'on prend au sérieux ce rapport avec Dieu, on réalise qu'il s'agit d'un rapport avec une force terrible, la force même de la Création. Et l'on comprend la notion antique de respect, de *crainte* de Dieu. Dans la vie ordinaire même, comme on peut craindre *ce qui se passe dans la conscience profonde* et qui peut agir si fortement sur l'homme ; comme on craint aussi le mystère et la mort. Et c'est pour cela que, dans la société primitive, l'espace social et l'habitat sont régis par des règles et des interdits : le sacré, le rapport avec les esprits est vécu comme réel, avec éventuellement des implications matérielles très contraignantes, que la vision spirituelle *impose*. Le rapport au divin n'est pas un vain mot, il s'agit d'énergies ressenties comme très puissantes, et Plotin dit : “ Si on l'a vécu, on sait ce que cela veut dire.”

Ce qui précède, et en particulier la référence aux sociétés primitives, peut suggérer le mot de *magie* —qu'il serait intéressant d'ailleurs de définir de façon précise, par exemple pour ce qui concerne une meilleure compréhension de ce qu'ont été la croyance et la réalité du *pouvoir* des icônes⁴ —et le mot de *superstition*⁵. Mais il faut bien comprendre que dans ce sujet du rapport avec le divin, il ne s'agit pas, principalement, du monde physique, il ne s'agit pas de faire “bouger les tables”, même s'il peut y avoir une manifestation physique audible ou visible il s'agit, comme on l'a remarqué, du monde de la conscience, du monde de l'âme et du *devenir de l'âme*, en dernier lieu, au-delà même de la mort. Nous verrons plus loin le rapport de l'art sacré avec l'âme et la conscience profonde, rapport qui est évidemment central dans notre sujet. Et de ce point de vue, dans sa relation forte au divin, le sacré, n'est certainement pas simplement une convention ou une façon de

⁴ Sujet qui, au-delà des anecdotes, n'est jamais abordé. A ce colloque, voir la communication de D. Rigaux.

⁵ Ou de “conception primitive du sacré”, à propos de Moïse (*La Bible de Jérusalem*, Paris, 1974, p. 105, note a).

parler, il s'agit au contraire de quelque chose de tout à fait essentiel. Si l'on réfléchit alors sur l'expression *art sacré*, si l'on prend *sacré* pour ce que cela doit être, il est évident que ce mot est beaucoup plus important que le mot *art*. C'est d'abord sacré puis de l'art, de la peinture ou de la musique. Il s'agit pour l'icône, premièrement, d'un *rapport au divin*, ensuite, c'est de la peinture.

Cette implication du sacré, objective pour la liturgie antique comme on le comprend de ce qui précède, nous est difficile à saisir aujourd'hui; le musicien de nos jours va faire *sa* musique et, pour que cela soit sacré, il suffit, pense-t-il, qu'y soient intégrées des paroles religieuses; le peintre va faire *sa* peinture comme il la fait par ailleurs mais sur un sujet religieux. Ainsi, on arrive à cette distinction essentielle entre art sacré et art religieux. Le premier va servir à mettre en rapport *le plus réellement possible* avec le monde divin — le but de ces pages est de comprendre comment —, tandis que l'art religieux est un art comme il est par ailleurs à un moment donné, mais avec un texte, un thème ou un sujet religieux. On devine donc que les moyens, les bases ne seront pas les mêmes. Cela est assez clair pour la peinture ; tout le monde voit la différence entre l'icône orthodoxe et, sur un même sujet, les fresques de Michel-Ange à la Sixtine par exemple, ou *La Vierge au chardonneret* de Raphaël, ou une composition du Tintoret. Dans le premier cas, il s'agit d'un rapport au monde de l'Esprit, par la prière que l'icône va soutenir, va porter, dans le deuxième, il s'agit de peinture, d'art, mais personne ne prie vraiment devant ces tableaux. Par contre, on ne regarde pas l'icône comme un tableau, du moins pas dans l'usage pour lequel elle a été conçue, dans sa fonction liturgique. Car on reste devant, éventuellement les *yeux fermés*, recueilli *intérieurement*, tandis que la peinture emporte dans un monde intellectuel, vers l'art du peintre, vers des émotions, des pensées, et plus on regarde, plus on y découvre quelque chose; on est emporté vers le monde extérieur alors que l'icône ramène vers l'intérieur. C'est en vue de cela que la perspective en est inversée, l'icône est centrée vers celui qui prie devant et même, s'il sait le ressentir, centrée *en* lui. L'icône ne relie pas au monde apparent, son principe essentiel est d'amener au monde intérieur par la *concentration*, elle ne peut donc avoir de points de *fuite*. Notons qu'au moment où sont déjà fixés les prototypes de l'icône, de la Vierge par exemple, au IV^e siècle, la peinture antique connaît très bien, par ailleurs, la perspective, dans l'art du *trompe l'œil*, mais dans l'art sacré, le but est inverse. Il s'agit de la réalité intérieure. L'icône à peine regardée *s'imprime* en celui qui

la contemple et qui, plongé dans la prière, la voit à peine ; le regard même est autre. Il est très intéressant de suivre la modification du traitement du sujet de la Vierge à l'Enfant, par exemple, de l'icône aux primitifs, ainsi jusqu'aux Madones de la Renaissance — on a une *déconcentration* de l'image. Les moyens de la concentration seront examinés plus loin.

De même pour la musique. Pour une messe classique, il en est comme du tableau, c'est essentiellement la même musique que celle des symphonies ou des opéras mais les paroles sont tirées du Commun de la messe. Ainsi pour les cantates ou passions de Bach : bien sûr, le génie du musicien amène aussi à des états de prière, mais, très vite, la musique reprend ses droits et se développe, pour elle-même, et la prière se dissipe ; on peut dire que la musique religieuse peut être *localement* sacrée, en tout cas, l'économie n'est pas la même quant aux états de prière.

Revenant à la définition du sacré donnée ci-dessus, on peut énoncer : *l'Art sacré est l'art qui amène à un rapport avec le divin* et qui en cela est nécessairement quelque part en rapport avec le monde divin. D'une façon peut-être plus forte, on peut dire que c'est *l'Art du rapport avec le divin par l'art*, c'est-à-dire par la musique, la peinture, le mouvement, l'architecture. L'art sacré est donc indissociable de la liturgie qui, unissant tous les arts sacrés en vue d'amener vers le divin dans un rapport total, est l'art même de ce rapport, de cette relation de l'homme avec Dieu, et, dans son achèvement, de Dieu avec l'homme. Plus simplement, on dira que l'art sacré, c'est *l'Art de la prière par la peinture, la musique...* Il y a donc un aspect fonctionnel fondamental : amener à une prière, à une contemplation plus grande, et établir dans cet état, par les moyens de l'art, avec les implications techniques que cela peut avoir, chaque art agissant différemment dans sa spécificité visuelle, sonore, gestuelle ou autre, c'est-à-dire dans son rapport au corps et aux sens correspondants. Nous verrons pour l'icône et le chant comment cela se fait de façon précise, les moyens objectifs de cette action, ce qui caractérise techniquement cet art dans sa fonction qui est donc bien d'*aider* à une concentration plus grande, une prière, une contemplation plus profonde. *Dieu, viens à mon aide !* dit une formule d'*ouverture* de la liturgie.

L'âme devant la transcendance divine

Comme nous l'avons vu plus haut, pour comprendre comment une telle fonction peut être approchée et réalisée, il est nécessaire de remonter aux origines et d'étudier les textes, la pensée, des fondateurs de la liturgie et de l'art sacré, leurs façons de concevoir ces choses. Ces fondateurs, les Pères de l'Église, les évêques très lettrés, poètes, musiciens, qui ont créé la *culture* et l'art chrétiens étaient imprégnés, pour ces questions de l'art, d'une tradition issue de la vision platonicienne (j'y inclus donc l'école de Plotin) peut-être de façon diffuse, mais constante: il y a, sous-jacente à beaucoup de considérations, une théorie, non formulée, mais allant de soi, de *l'âme dans la contemplation*. Que ce soit chez Clément d'Alexandrie, saint Ambroise, saint Jean Chrysostome, saint Basile, saint Grégoire de Nysse, saint Augustin, Denys l'Aréopagite, saint Maxime le Confesseur, le langage est le même, et l'on peut dégager les moments essentiels de la vision chrétienne antique qui, sur ce rapport avec l'invisible, a d'ailleurs un caractère universel, dans la mesure sans doute où cette vision est fondée sur une réalité et, par là, repose sur des données objectives. Remarquons —mais ce serait entrer dans un vaste débat— qu'une théorie de l'art contemplatif est nécessairement platonicienne pour l'essentiel, en ce sens que cette théorie a des données universelles et une force de conviction extraordinaire, on peut certainement dire *révélée* —je considère personnellement qu'elle est *vraie*⁶ —, enfin il n'y en a pas d'autre, ni au IV^e siècle ni après; la notion d'*hypostase* reprise par Nicée en provient.

L'art sacré est un moyen terme, un moyen de relation entre deux extrémités: le divin et l'homme; et il se place donc et va agir dans ce qui relie l'homme à Dieu: son âme. Mais pour agir sur l'âme, sur la conscience, pour l'éveil de la conscience aux choses divines, il faut bien d'une certaine façon passer par le corps.

Pour ce qui est du divin, l'art sacré, comme la liturgie (centrée autour du canon eucharistique), comme le *sacrifice* qui s'adresse au Père, se fonde sur une théologie du Père. Sur la théologie première du Père, comme Dieu *indicible, inexplicable*, au-delà de tout discours:

⁶ Cette universalité le suggère fortement, on en retrouve indépendamment l'équivalent dans l'hindouisme, le bouddhisme, la Chine ancienne —pour la musique en particulier : elle a imprégné l'art de l'islam et fondé l'art chrétien oriental et occidental jusqu'à l'art roman. Le prototype des églises chrétiennes est le Panthéon de Rome, de conception pythagoricienne. Enfin, par ses sources venues de l'orphisme, elle s'apparente aux religions primitives.

“Toi, l'Au-delà de Tout, comment Te nommer d'un autre Nom “ (Grégoire de Nazianze). C'est un point essentiel⁷ et, de fait, remarquable ; la liturgie, par ce qu'elle aura de matériel, de temporel, de tangible—puisqu'on va travailler dans la matière, l'espace, le temps, sur les sens aussi— doit se fonder absolument sur le plus immatériel, intemporel, intangible, le plus transcendant et donc inébranlable: sur la Vacuité divine. Le sacrifice de l'animal, le pain, le vin, ou le lait et le miel que l'on offrait encore dans l'Antiquité chrétienne, l'encens, le feu, tous ces ustensiles —que l'on songe aux offrandes antiques, juives ou encore à l'autel dans les cultes hindouistes— toute cette cuisine rituelle n'est pas impure car fondée en dernier lieu sur l'abandon, le dépouillement total que symbolise la purification, sur la *transcendance absolue*. C'est ce qui sépare ce culte de l'idolâtrie, à laquelle s'oppose la transcendance imprononçable du Dieu de Moïse. Aussi, dans la mesure où la liturgie a un caractère *cosmique* dans le don réciproque du visible et de l'invisible, elle se fonde dans le *Commencement*, qui de même est indicible, inexplicable —car explicable par autre chose, il ne serait plus le commencement, et dans cet indicible il est divin. Et, alors même qu'elle se place dans un cycle annuel et, pour la liturgie chrétienne, dans une commémoration, elle est *hors du temps* : on s'adresse à Dieu et aux saints au *présent*, dans la communion de l'Esprit, qui abolit le temps et l'espace.

Cet aspect transcendant, impersonnel —même si l'on parle d'une *personne*— et absolu de Dieu, l'impossibilité de le dire, qui nous introduisent dans la vraie nature du Père, cet aspect est très souvent incompris, faisant même peur— ce qui est très significatif, aujourd'hui, dans le discours chrétien, alors même que Sa vacuité fonde la Trinité⁸. “Il n'existe et n'est connu qu'en tant qu'Il est totalement inconnu et qu'Il n'existe point”. Mais inexprimable, inexplicable, inqualifiable,”au-delà de l'Être et du Non-Être (Denys, *Lettres, A Gaios*, 1065-1067; *Théologie mystique* 1045 D). Il n'est pas néant car, en vérité, tout en provient. Il est manifesté sans cesse devant nos yeux et dans notre conscience ; mais Il est *visible* aussi, par le

⁷ Que cela n'ait pas été abordé par les défenseurs des icônes résulte du fait que c'était pour eux, sur la question, aller dans le sens des iconoclastes et surtout des ariens.

⁸ On relira Denys l'Aéropagyte, *Les Noms divins* (*Œuvres*, trad. M. de Gandillac, Paris, 1943 [1980, Aubier) et retiendra son influence sur Roman le Mélode, saint Maxime et, de là, en rapport avec Nicée, saint Jean de Damas, saint Théodore Studite. Voir aussi V. Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu*, Paris, Vrin, 1973.

Christ, *Face* et Parole de Dieu, le Fils, l'icône, qui immolé s'anéantit, se donne totalement dans la vacuité du Père. Ce qu'il y a de fondamental et de nouveau dans le christianisme et dans la liturgie chrétienne, c'est que, reprenant les liturgies antiques —juive, grecque, égyptienne— fondées sur la transcendance du Père mais, pour nous sur l'offrande et le sacrifice *terrestre*, ou s'il est divin—par la mise en pièces de Dionysos ou d'Osiris—alors sacrifice uniquement dans l'invisible, la stratégie chrétienne a introduit le Sacrifice divin véritable, l'icône de la manifestation du Père ayant été *réellement* rompue sur l'autel, brisée sur la croix, mise au tombeau, réalité *vécue* parmi nous non plus seulement symbolique ou de substitution. Et dans un mouvement d'une force véritablement cosmique, l'Un et le Multiple, l'invisible et le visible, se donnant l'un à l'autre par ce sacrifice divin, cette liturgie est à la fois l'aboutissement et le prototype de toute liturgie sacrificielle. L'icône peut être manifestée *parce qu'elle* a été brisée, par sa volonté propre rejoignant la pure Transcendance. “ Le prêtre dévoile le pain voilé et indivis et le divise [...], de même, il partage entre tous les assistants l'unique calice, multipliant ainsi et distribuant symboliquement l'Un“ (Denys, *Hiérarchie ecclésiastique*, 444 A). Le calice symbolise la vacuité et le vide divin par sa forme même ; éventuellement, à l'*élévation*, apparaît au-delà du tourbillon des spirales de l'âme divine et des entrelacs d'or du souffle de l'Esprit, serti dans le centre du pied du calice, un cristal unique et très pur, symbole dans cette totale transparence de l'Un ineffable (Calice d'Ardagh, VIII^e siècle, musée national de Dublin).

La liturgie, art et théâtre total, se fonde sur le *rien* transcendant de “Celui qui a tous les noms et qui n'en a aucun” (G. de Nazianze). Mais si la théologie métaphysique ou apophatique conduit à cet ineffable, au Silence sur lequel se fonde d'abord la liturgie, celle-ci suivra aussi, dans son action même, la théologie affirmative dans le mouvement inverse qui procède de la Vacuité à la Manifestation. Ici se situe le moment essentiel, le cœur de la vision, l'argumentation la plus belle. Car *s'il y a* ou *s'il est* quelque chose, il y a Conscience de quelque chose, conscience de cette Conscience, on dira que Dieu est la *Conscience consciente de Soi* (*Je suis Celui qui Est*). Il y a donc mouvement de cette conscience divine sur Elle-même: l'Antiquité parlera du *mouvement de l'Âme divine*. Or, l'Art du mouvement est la danse, on a ainsi la notion fondamentale de *danse de l'âme divine* et des âmes dans la contemplation de Dieu (saint Basile, saint Augustin, Denys, Roman le Mélode...) —la notion d'*âme divine*

recouvrant celle de toutes les *hiérarchies* et forces célestes. La danse introduit le rythme et le nombre, d'où les expressions *rythmes de l'âme* et *nombres de l'âme*. Ainsi est fondé l'Art sacré: “Combien plus quand nous contemplerons face à face le Dieu unique et la Vérité sans voile, combien plus alors nous sentirons pleins de joie les rythmes par lesquels nous donnons le mouvement au corps » (saint Augustin, *De Musica*, VI, 15, aussi VI, 17). Car des anges du premier ordre “qui, en cercle autour de Dieu entourent sa perpétuelle Connaissance d'une ronde simple et continue, la théologie nous a transmis les hymnes qu'ils chantent “(Denys, *Hiérarchie céleste*, 209 C-212 B). Ces mouvements de l'âme dans la contemplation et l'ascension vers le divin sont “longitudinaux” “spirales” ou “circulaires” (Clément d'Alexandrie; Denys, *Les Noms divins*, 704 D-705 B); à partir de cette Danse, c'est tout le mouvement liturgique qui se déroule devant nos yeux, et sur ces tracés, ces rythmes et les nombres de l'âme dans la contemplation divine, l'Art sacré pourra se fonder. “Les artistes ont dans leur art les nombres de toutes les formes corporelles, [...] ils travaillent de la main jusqu'à ce que ce qui a été formé à l'extérieur, rapporté à la lumière des nombres intérieurs, aboutisse à la perfection et plaise, par l'intermédiaire des sens, au juge intérieur qui contemple les nombres supérieurs” ; ces nombres supérieurs, desquels dérivent les nombres de l'art, “sont hors de l'art, des temps et de l'espace”, c'est le “nombre éternel de la Sagesse et de la Vérité que l'artiste éventuellement peut II, 16, 42).

Ainsi, il s'agit de représenter devant nos yeux et notre âme les mouvements divins mêmes, les nombres, les rythmes, les justes proportions de la danse de l'Âme divine, angélique ou corporelle transfigurée. La Liturgie, comme représentation, est une *représentation* des choses célestes, c'est en cela qu'elle est aussi divine; la tradition est ici unanime, le canon eucharistique même se réfère à *l'autel d'en haut* et aux chœurs des anges.

Cette vision qui, fondant l'Art liturgique sur les données transcendantes afin d'en assurer la vérité et, de là, l'efficacité, procède de la vacuité, au-delà des Chérubims et des Séraphims qui dans le souffle de leurs ailes et de leur chant participent à la danse ineffable de l'âme la plus divine, jusqu'à la représentation manifestée de ces mystères devant nos yeux par cet Art même, cette vision nous saisit par sa beauté. Il s'agira donc de comprendre les mouvements du principe divin en nous. De comprendre les mouvements de l'âme et les rythmes du souffle divin, découverts dans la contemplation, la méditation la plus profonde sur les choses de

Dieu et données par Sa révélation, et de les représenter dans la liturgie afin d'éveiller constamment ce même principe divin dans notre conscience et l'ouvrir à cette contemplation. "Cette imitation de Dieu, comment la réaliser sinon en remémorant les opérations divines par les chants et les liturgies" (Denys). Notons que, dans tout cela, il s'agit d'une réalité; d'une réalité contemplative *fondée* sur l'expérience millénaire d'états de méditation, d'oraison et de vision élevés, *transmise* par une tradition de sainteté revivifiée par le christianisme et *réalisée* justement dans les liturgies et l'art sacré antiques.

La question vient alors plus précise: comment agir pratiquement sur la conscience, comment arriver à l'éveil de l'âme profonde en nous ? Car en plus de la représentation des mouvements célestes et des *saints mystères* (qui s'adressent à l'âme), on conçoit bien qu'il faut que la conscience soit déjà dans un état de *préparation* à cette contemplation: "Les chants sacrés préparent harmonieusement nos âmes aux mystères en nous mettant à l'unisson des chants divins" (Denys, *La Hiérarchie ecclésiastique*, 432 A).

L'âme et le corps contemplatif

Mais l'âme, la conscience, n'est pour nous que dans et par le corps —et se vit en des lieux essentiels de celui-ci. Elle ne se vit pas seulement dans la tête. Il y a, de bas en haut, premièrement le *ventre*, lieu d'émotion, que l'on ressent en particulier dans la peur, mais qui sert d'appui pour le souffle et le chant ; puis ce lieu essentiel du *cœur*, lieu fort de conscience (d'émotion et de courage, d'amour et de don de soi) —il ne s'agit évidemment pas seulement de cœur anatomique mais de tout un complexe que chacun peut ressentir et découvrir en soi. Le troisième lieu est celui de la *gorge*, lieu d'émotion aussi mais surtout de souffle, de respiration et de parole, rappelons qu'esprit et respirer ont la même racine *spiritus spirat*: l'esprit souffle. Le lieu suivant, en progressant vers le haut, est constitué par le *lieu frontal*, entre les sourcils, lieu de prière, de méditation, de concentration et de connaissance, en particulier de concentration sur le divin. Et finalement, un lieu qui, corporellement, nous est moins familier, que la tradition antique et antique chrétienne nomme lieu de l'âme divine, de l'âme immortelle, et que l'auréole désigne: le *sommet de la tête*. Tous ces lieux sont des centres de conscience essentiels, où la conscience se vit principalement. Et pour le cœur, la gorge, le front et le sommet de la tête, *ce dont les lieux que l'icône désigne surtout*. Lorsqu'on médite ou prie, c'est

principalement en ces lieux que "cela se passe" —et non seulement dans la tête. Une prière, une oraison ne doit pas être trop mentale ni trop émotive, la juste *harmonie* —c'est l'expression antique— entre ces divers lieux est nécessaire, et le rapport entre l'harmonie de ces divers centres du corps et l'harmonie musicale, la consonance sonore étant donnée comme modèle tangible, est un thème majeur dans l'Antiquité (Platon, Plotin, saint Augustin, saint Basile, saint Grégoire de Nysse, Denys...)°. Les justes mouvements de l'âme, évoqués plus haut, c'est aussi, entre ces divers lieux, une certaine relation circulaire intérieure ascendante qui s'établit.

Ces lieux sont les *portes* de la conscience profonde, de l'âme, en nous, et donc si l'on veut agir sur la conscience, faire entrer dans le monde intérieur, au-delà de la parole et de l'intelligence, cela se fera par ces lieux-là, et toujours en rapport avec ces lieux. C'est une donnée physique et psychophysiologique, liée au corps et dans le rapport de l'âme et du corps. L'ensemble de ces lieux, du cœur à l'auréole, constitue le *corps de méditation* ou le *corps de prière*, le *corps contemplatif*, il correspond aussi au *corps sonore* (voir plus loin) et, au-delà, au *corps de lumière*. On dira dans la suite, plus simplement, corps spirituel. Dans la très belle vision antique, ce sont *les points de jonction de l'âme et du corps*; on relira dans le *Timée* de Platon, le second livre après la Bible pour l'Antiquité chrétienne, ce qui concerne les places de l'âme, dans le corps (69 c-70 b) et surtout sa vision de l'auréole, de l'âme immortelle, qui placée dans la tête "nous élève au-dessus de la terre en raison de son affinité avec le ciel" (90). Dans le *Timée*, théogonie de l'invisible et du visible, la Création du Père y étant conçue comme Art divin, se trouvent en vérité les bases de l'art sacré, la source, la théorie sublime qui a inspiré l'art chrétien antique —compte tenu des influences directes diverses mentionnées plus haut—, car alors cette œuvre pouvait prendre tout son sens car, revivifiée, *elle louait le Christ*, suivant l'expression antique (Sidoine Apollinaire).

Bien sûr, la conscience, l'âme, dans son essence, n'est nulle part puisqu'elle n'est pas de ce monde, mais elle nous touche en ces lieux et y vit en nous. Et l'on pourra éveiller les mouvements de l'âme disposée à la prière en évoquant ces mouvements divins devant elle et agissant de façon subtile sur ces lieux. Celui qui se rend au temple va ressentir les rythmes, les lumières, les poids des volumes, les lignes de l'architecture qui vont agir sur les lieux de l'âme

° Aussi Clément d'Alexandrie, Athanase, Ambroise, Chrysostome. Pour la théorie, voir I. Reznikoff, *La vision unitaire...* (cité *supra*).

et du corps; puis l'icône agira de la même façon car, représentant le corps spirituel, elle en éveille les points subtils, enfin le son qui, par la juste vibration, peut toucher directement ces lieux — tout l'art, indépendamment de la Parole de conversion, va aider à atteindre un état de prière, de contemplation plus grande. La liturgie, dans une thérapie du corps et de l'âme, prend le corps entier, des pieds — souvenons-nous des sandales de Moïse et de Bernadette — à la tête, et tous les sens, afin d'éveiller les lieux spirituels en nous et d'ouvrir la conscience à la Réalité divine dans sa représentation. Ainsi, l'art sacré, dans sa fonction, sa vocation d'établir un rapport réel avec le divin, à la fois d'abord *agit*, par le son surtout, sur le corps en des centres essentiels du corps spirituel qu'il va vivifier et dont il va oindre les fines serrures afin de les ouvrir, ensuite *représente*, par l'icône, ce corps spirituel, et ses mouvements, dans l'architecture et la liturgie entières, mouvements qui sont ceux de l'âme ascendante dans l'harmonie des lieux contemplatifs qui s'ouvrent à cette contemplation, mais d'abord ceux “des âmes saintes et bienheureuses qui contemplent et reçoivent les mystères de Dieu “(saint Augustin) et par là relie à sa Transcendance.

La théorie tardive de l'imitation des traits du Christ ou de la Vierge, par *révélation*, éventuellement depuis saint Luc, malheureusement n'a aucun fondement quant à la réalité des peintures; les visages du Christ sont, quant aux *traits*, à travers toutes les représentations depuis les plus anciennes, fort différents et de même pour la Vierge. L'Histoire de l'art réfute donc cette thèse (la fixation des traits à *la byzantine* est tardive à Byzance même). Quant à une ressemblance, elle n'est peut-être même pas toujours souhaitable : les visages sont souvent sombres, tristes, sévères même, bien loin de la parole d'Amour ou de la Vierge douce consolatrice, à la limite, le visage souriant du Bouddha évoquerait mieux ces expressions. Ce qui est représenté, en vérité, au-delà de la christologie de l'icône bien connue par ailleurs, c'est autre chose, quelque chose de beaucoup plus essentiel que les traits, et quel que soit le sujet représenté: c'est le Christ intérieur en nous, c'est le corps de vérité, le corps de lumière, qui est *en chacun de nous*, et, au premier niveau, le corps spirituel. Car *ce qui est commun à presque toutes les icônes*, si on les superpose, c'est la désignation fine mais claire du lieu du cœur, de la gorge, du front et de l'auréole. Cette donnée *unifie* les icônes en les distinguant de la peinture religieuse — cela, même pour une icône où le sujet n'est pas une personne, le Christ ou la Vierge, mais la Nativité, l'Ascension ou l'Assomption par exemple, ce sujet finalement,

étant presque secondaire. Le *cœur* est désigné par la main bénissante, les plis du vêtement ou l'auréole de l'Enfant sur le cœur de la Mère de Dieu; la *gorge* toujours puissante est le lieu du Souffle divin et de sa Parole, plus fine, elle est cependant toujours découverte dans l'icône de la Vierge; *le lieu frontal* est marqué par les sourcils froncés ou bosselés, signe de concentration dans la prière perpétuelle, ou par une tache de lumière ou une étoile; enfin le *sommet de la tête* et l'immortalité sont marqués par l'or impérissable. Quant à l'icône de la *Nativité*, par exemple, la Vierge couchée est le ventre divin qui donne naissance au cœur d'amour, à la grotte du cœur où l'on voit l'Enfant ; en haut — du ciel bleu, cette fois, de l'auréole — descend le rayon de l'Esprit qui, par une boule, désigne, de façon subtile, le lieu frontal et se répand, triple, vers la grotte du cœur. L'art et la beauté gardent leurs droits — beauté utilisée en vue de la contemplation, dans cette fonction précise qui vient de la source même de toute beauté et qui laisse aux styles, aux époques, aux individus, dans cette Science, encore la joie de *créer*.

La spirale ascendante et profonde du Kyrie Eleison

Pour bien montrer cette prise profonde de l'être par et dans le corps et l'action sur les centres essentiels, il est nécessaire de voir le fondement anthropologique et spirituel du chant liturgique. Il s'agit justement du chant, *de la voix*, comme reflet exact par la vibration de tous les lieux essentiels du corps, de l'état psychophysiologique, ici de concentration et de prière (mais il y a différents états de prière, de l'appel suppliant à la pure louange ou au silence de la contemplation), qui ainsi, par ce reflet, ce diagramme sonore, pourra à la fois s'approfondir en lui-même, ou se transmettre, agissant sur le corps et la conscience de celui qui écoute et ainsi pourra peu à peu le placer dans ce même état de prière, de contemplation plus grande. Le chant sacré introduit à la prière, à l'état correspondant au moment liturgique précis, agissant par le son directement sur le corps et la conscience la plus profonde (la conscience, la mémoire *sonore* est déjà *prénatale*, à partir du septième mois, il est remarquable que Luc [1, 26, 36, 41 et 44] s'y réfère, précisant *après le sixième mois*), aussi est-il puissant, par le son même.

Cette action sur les lieux du corps est fondée sur le rapport entre l'énonciation des syllabes et la vibration de certaines parties du corps. Ce rapport direct, que chacun peut vérifier en mettant la main sur la partie du corps tout en chantant le son correspondant, est essentiellement le suivant: ventre = souffle, lieu

du cœur : A, gorge: O, bouche: U, tête: M, sommet de la tête: résonance du M. On peut évidemment affiner ces données¹⁰. On découvre alors une action particulièrement profonde et subtile. Ainsi (chacun peut essayer), *Amen* met en vibration, de bas en haut, le corps spirituel. Et *Kyrie eleison* (le y étant un *i* grave, proche du *u* français) va de la poitrine (où naît le *ky*), passant et repassant dans la gorge et la pointe du palais (par le *r* roulé devant, le *l* et le *i*) jusqu'au front et à la tête (par le *l*, le *i* légèrement, mais surtout le *n* et sa résonance finale), possède une *architecture sonore* dans le corps qui est exceptionnelle. La répétition produit un mouvement spiralé ascendant, dans la concentration de la vibration qui va du lieu du cœur vers le front et le sommet de la tête; cette répétition peut être aussi rapide que l'on veut. En revanche, en latin, *Domine miserere nobis*, la répétition rapide est impossible, il n'y a pas d'architecture sonore, on se met à zozoter; aussi le *Kyrie eleison*, prière perpétuelle, répété des milliers de fois dans la liturgie latine, devait rester en grec. On voit l'importance de la dimension sonore dans la liturgie antique; le chant sacré, le chant grégorien, est fondé sur les principes. Cette répétition du *Kyrie* est puissante, éveillant le corps intérieur par le toucher de la vibration sonore. Vibration fine du corps de prière qui va aider à son éveil et qui le portera vers la contemplation du Seigneur dans une concentration que le son, l'icône et tout l'Art liturgique suscitent et maintiennent; alors, devenu superflu, le chant se retire, livrant l'âme à son silence qui est merveille en vérité, *Kyrie eleison*.

Bibliographie complémentaire

E de Keyser : *La Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin* — Louvain, 1955.

A.-J. Festugière : “L'Âme et la Musique d'après Aristide Quintillien. — *Etudes de philosophie grecque*, Paris, 1971.

J. Hani : *La Divine Liturgie*, Paris 1981.

E. Kitzinger : “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm “ — *Dumbarton Oaks Papers* 8, Washington, 1954.

G B. Ladner: “The Concept of Image in the Greek Fathers”— *Dumbarton Oaks Papers* 7, Washington, 1953.

P.M. Schuhl : *Platon et l'Art de son temps (Arts plastiques)*, Paris, 1952.

Reaching beyond the formulations derived from Nicaea, the patristic tradition and even more remote sources (e.g. ancient greek), one tries to come to the essential principles and data —philosophical and contemplative, theological and anthropological— on which is based sacred Art (icon painting and chant) as well as Liturgy which is the sacred Art above all. Special attention is given to the relation with the body.

© Editions du Cerf, 1987

Avec l'aimable autorisation des Editions du Cerf

¹⁰ Voir Iégor Reznikoff . *Le chant d'Orphée* , Actes du Congrès national des orthophonistes, Bordeaux, 1981 (Fédération nationale des Orthophonistes, 69, boulevard La Tour-Maubourg, 75007 Paris) .