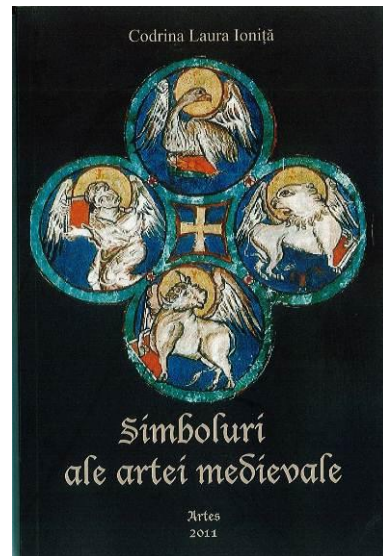


***La fonction du symbole  
dans l'appréhension  
du sacré  
(The Function of Symbol  
in Apprehending the  
Sacred)***

**Brîndușa Grigoriu**



Codrina Laura Ioniță. *Simboluri ale artei medievale / Symbols of Medieval Art* (2<sup>nd</sup> edition). Iași: Artes Publishing House, 2011. Pp. 200

Consacré essentiellement à la fonction du symbole dans l'appréhension du sacré, le livre de Codrina Laura Ioniță invite à une initiation à l'alphabet des énigmes médiévales fondamentales et de leur syntaxe dans l'art de l'époque. Loin de se borner à la vision didactique et encyclopédique de quelques éléments d'iconographie, la chercheuse élargit généreusement la sphère du sujet, en lui réservant une réflexion ample et riche, relevant d'une approche pluridisciplinaire. La perspective dominante est l'histoire de l'art, mais elle est appuyée pertinemment par des notions relevant de l'histoire des religions et de la philosophie aussi bien que de l'histoire des civilisations orientale et occidentale.

Dès l'introduction, l'érudition de l'auteure se joint à sa sensibilité artistique : le champ de recherche n'est pas vu seulement comme un chantier de fouilles académiques, mais aussi (et surtout) comme une piste d'expériences anagogiques : comprendre le niveau symbolique de l'art conduirait à le transcender, dans un élan mystique qui permettrait l'accès au sacré (pp.8-9).

Le premier chapitre traite du symbole dans la pensée médiévale ; si le premier volet est occupé par des considérations définitionnelles éclairantes, le deuxième aborde la question des niveaux d'interprétation et le troisième s'arrête sur le rapport de l'herméneute

et du symbole. Tout part de l'étymologie grecque du *symbole* : le signe de reconnaissance partagé par deux instances sémiotiques (*symbolon*) reste le sens prégnant du concept, et de beaux exemples viennent illustrer cette acception primordiale : le poisson des catacombes de Rome, la pomme des icônes roumaines etc. Plus que le support matériel, c'est l'agencement des parties qui détermine le fonctionnement du symbole. Ainsi, le rapprochement des extrêmes, la métonymie, l'observation d'un ordre hiérarchique de symbolisation sont quelques traits essentiels de ce type de signifiante. La chercheuse suit René Guénon (*Symboles de la science sacrée*) dans son analyse du symbole (p.20), en dégagant des dichotomies comme le versant humain et divin, le visible et l'invisible ; sous ce jour, le monde et même l'homme deviennent des symboles de la Création. Tout signifiant est bon pour la divinité, et le symbole participe du mécanisme mystérieux de l'épiphanie. Il n'y a pas d'art sans « l'ange de l'œuvre », et l'étude se fie ici à *L'Ombre de Dieu*, « vue » par Étienne Souriau (p.24). D'autre part, il n'y a pas d'herméneutique sans une certaine compétence interprétative, et sans une disponibilité humaine à l'activation d'un potentiel de changement intérieur. En fin de compte – et de chapitre – le lecteur est invité à contempler « l'homme sans idées », prototype de l'*homo medievalis* selon Sorin Dumitrescu (*Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc / Les Autels de Petru Rareș et leur modèle céleste*).

La perspective se précise ensuite, en proposant une étude approfondie de l'icône byzantine, « pont entre le visible et l'invisible ». Dans l'esthétique médiévale orientale, la matérialité est niée, les couleurs sont transfigurées.

En particulier, la perception de l'espace est bouleversée par la perspective inverse, celle hiérarchique, par le recentrement pluriel de l'image et par l'éclairage intérieur. Ces quatre modalités de négation du visible reposent sur des techniques précises, que l'auteure connaît et fait connaître ; ainsi en est-il, par exemple, de l'utilisation de l'or dans la structuration des icônes. Pour ce qui est de la pertinence symbolique du spectre chromatique, c'est la grille d'interprétation de Michel Quénot qui est suivie, même si l'auteure cite aussi, à d'autres moments, les travaux de Michel Pastoureau. Ainsi, le blanc renverrait à la théophanie aussi bien qu'à la mort, le bleu à la foi, à l'humilité, au mystère divin et aux vêtements de la Vierge, le rouge symboliserait tour à tour l'enfer et la Grâce, le vert, la régénération, le noir, l'absence, le chaos, le diable, mais aussi le lieu de la résurrection

(p.40), si bien que l'herméneutique médiévale se révèle polysémique et étroitement contextuelle dans le cas des couleurs comme dans celui des autres ingrédients symboliques de l'art.

Après la perception de l'espace, c'est celle du temps qui est niée dans les icônes, grâce à un simultanésisme constant (représenté ici par un exemple russe et un autre italien). Si l'icône est plus qu'une œuvre d'art, c'est qu'elle appelle à la guérison, en révélant la face de gloire de Dieu, en spiritualisant le corps, en rythmant des nombres et des proportions attentivement codifiés, et, enfin, en abritant une présence. L'icône relèverait du regard actif, pénétrant, susceptible de conduire au dialogue (pp.55-57) ; le dépassement du visible aboutit à un dépassement de la solitude, grâce à la rencontre intemporelle, toujours réitérée, du regardant et du regardé.

L'arbre est un symbole iconographique qui mérite une analyse à part ; Codrina Laura Ioniță s'y prête minutieusement, en dégagant les rapports de ce signifiant végétal avec l'univers, avec la divinité, avec l'arche de Noé, mais aussi avec la création de Brahma ; les interprétations chrétiennes ne se démordent pas de certains intertextes indiens, invoqués notamment par le biais des travaux de Gilbert Durand (en particulier, *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*). Par ailleurs, des interprétations de Mircea Eliade (*Traité de l'histoire des religions*) et d'Ananda K. Coomaraswamy (*L'Arbre inversé*) sont citées à l'appui des thèses herméneutiques de la chercheuse, qui fait appel à un esprit de synthèse remarquable dans l'approche des associations symboliques arbre-chute / ascension, arbre-dragon, arbre-lumière, arbre-vie, arbre-connaissance, arbre-croix, arbre-utérus, arbre-généalogie. Des exemples pertinents sont fournis, émergeant non seulement du Moyen Âge moldave (les peintures murales de Moldovița, Voroneț, Probota, Suceava), mais aussi de monuments médiévaux comme ceux de Torun (Pologne), Strasbourg (France) et Worms (Allemagne), pour ne retenir que quelques repères de cette symbolique arboricole foisonnante.

Enfin, l'auteure prête une attention particulière au rapport complexe entre l'arbre et la croix, en relevant un *topos* médiéval à vertus thérapeutique, libératrice, salutaire ; de l'enfer à la Jérusalem céleste, la crucifixion rassemble toutes les sèves de l'Arbre de Vie, et le monde entier, dans l'icône, devient la Cité de Dieu (p.91).

C'est la cathédrale qui devient, au troisième chapitre, le « symbole du ciel et de la terre ». Les points cardinaux, avec leur signification strictement hiérarchisée (l'orient supérieur à l'occident, le

positionnement à droite supérieur au positionnement à gauche) ; la luminosité, avec ses référents angéliques ; la symétrie (que le Moyen Âge emprunte à l'Antiquité, et fonde sur la ressemblance et la modulation) ; le nombre comme forme de manifestation de l'idée, tous ces éléments sont interrogés à titre de centres d'intérêt symbolique dans des cathédrales comme celle de Notre-Dame de Chartres. En suivant de près la pensée (pertinente pour l'époque médiévale) de Pythagore, l'étude relève des symboles numériques moins connus au large public, comme les six directions de la structuration architecturale de l'espace ecclésial ou les huit côtés du baptistère. En outre, la notion de « proportion d'or » est redéfinie selon L. Pacioli, J. Kepler et A. Zeysing (p.106) ; elle remonte à l'Antiquité et se révèle particulièrement significative dans l'architecture religieuse médiévale, où elle tient d'une sorte d' « esthétique mathématique et musicale » (p.111).

Les symboles des quatre Évangélistes sont configurés en rapport avec les quatre vivants apocalyptiques : le lion, l'homme, l'aigle et le taureau ; l'auteure consacre son quatrième chapitre à l'exploration artistique et herméneutique du tétramorphe. Le tympan de Moissac, le fronton de Civray, pour ne rappeler que deux illustrations françaises, le tympan de l'église de Tudela en Espagne, ainsi que de nombreux exemples italiens sont évoqués et rapportés rigoureusement au contexte biblique. Les quatre êtres connaîtraient uniquement trois niveaux de lecture – allégorique, anagogique et tropologique – selon Michel Fromaget (*Le symbolisme des quatre vivants*), pris ici comme repère interprétatif. Puisque l'*homo religiosus* est l'homme total (p.121), une intégration symbolique du tétramorphe conduit à la recreation, enchantée, harmonieuse, de l'univers humain. L'homme comme détenteur de la faculté sémiotique ; l'aigle comme roi des oiseaux, signe de courage et de force (regardante, ascensionnelle, régénératrice), mais aussi comme image de l'Antéchrist ; le lion comme symbole de l'audace, de la souveraineté, mais aussi de l'orgueil et de la tyrannie diaboliques ; le taureau enfin, comme emblème du pouvoir, de la fécondité et du commencement (de l'alphabet hébraïque, voir p.131), prêtent leurs signifiants à tout un essaim d'interprétations possibles, attentivement orchestrées par les sculpteurs occidentaux, notamment français et italiens.

Dans la suite de l'étude, l'Agneau, la mandorle, le trône du Jugement Dernier, les couronnes des vingt-quatre vieillards jalonnent l'art médiéval byzantin, en faisant connaître ou redécouvrir des aspects

subtils de l'art iconographique roumain, par un effet de contraste avec la sculpture occidentale, notamment française et espagnole. Codrina Laura Ioniță passe gracieusement d'un versant de l'art européen à l'autre, dans un jeu comparatif serré et scientifiquement maîtrisé, qui s'insère adroitement sur l'axe chronologique ; la fréquence de certains motifs iconographiques, ainsi que leur disparition à l'époque moderne, sont suivies et mises en lumière dans une perspective parfois pessimiste, comme la « perte de souffle théophanique » du Moyen Âge tardif et des débuts de la Renaissance (p.160).

« L'imaginaire grotesque » vient parfaire ce panorama symbolique, en soumettant deux grandes figures à l'attention du lecteur : les gargouilles et le serpent, blasons par excellence des cathédrales médiévales. Sans supprimer leurs connotations négatives – renvoyant au mal et à la terreur – ces symboles représentent de véritables « fantômes de pierre » (p.162), revenants de l'Antiquité à fonction pratique, mais aussi apotropaïque. Après l'invitation à la contemplation, on dirait que c'est la conjuration du mauvais œil qui prend le relais du processus de symbolisation, en convoquant un bestiaire riche en dragons, lions, chauves-souris et autres monstres dérivant de et retournant à l'homme. Quant au serpent, il nous ramène en Éden, où la chercheuse souligne judicieusement l'ambiguïté du signe : « la mort garde la vie, la mort tranche les charnières de la vie » (p.180). La laideur conduit à la folie et la folie à la mort ; si le serpent est avant tout un symbole tragique, c'est qu'il représente « l'enfer de la beauté », une déformation optique conduisant au délire, voire à l'éclatement machinal du comique (pp.180-184). Les paradoxes s'enchaînent et la perspective se déploie sous le jour de la quête du sacré, qui est aussi une quête de l'amour comme forme inaltérable de la beauté intérieure.

En guise de dénouement sinon de conclusion, le livre de Codrina Laura Ioniță renoue avec l'idée que le symbole est une clé, qui exige de la part de son bénéficiaire légitime une approche active, participative, et finalement prête à ce dépassement qui consiste à tenter, par une interprétation à la fois familière et étrange, conformiste et personnelle, l'aventure sublime de la transcendance.