

NEW EUROPE COLLEGE



LOST IN SPACE

Edited by Augustin Ioan

This volume is published by the New Europe College as
part of the RELINK publication series

Copyright © 2003 – New Europe College

ISBN 973-85697-6-1

L'ÉGLISE-MUSÉE. UN PROBLÈME DE TOPOLOGIE DU SACRÉ

ANCA MANOLESCU

La frontière

Tout sanctuaire est un espace qualitatif, un espace hautement et autrement qualifié comparé au paysage qui l'entoure et à l'étendue où il se place. Tout sanctuaire est une parcelle d'altérité radicale par rapport à la terre et à notre géographie quotidienne. Cela constitue un lieu tout à fait commun, qu'on se contente de traiter généralement de manière surtout théorique. N'est-il pas, si on se réfère au sanctuaire chrétien, « le ciel terrestre, un espace céleste où Dieu habite et se promène » ? pour reprendre les termes du patriarche Germain de Constantinople, du VIII^e siècle (apud P. Evdokimov, 1972, p. 123). Ou, en tenant compte du « réalisme spirituel » et du réalisme liturgique que l'Orient chrétien fait siens, l'espace ecclésial n'est-il pas – à travers l'eucharistie qui s'y accomplit – « sortie effective de ce monde et ascension vers le ciel », selon l'expression d'Alexandre Schmemmann (1985, pp. 40 et 57) ?

Comment peut-on peut signifier, et même plus, *réaliser* la frontière entre les deux types d'espace : l'espace de notre vécu quotidien, de notre milieu habituel et cet espace-vecteur, orienté vers l'au-delà ? Comment peut-on construire symboliquement cette frontière, mais – le problème est là – comment peut-on la construire aussi de manière très concrète ?

Comment arrive-t-on à obtenir – par les moyens d’une architecture qui manie à la fois le symbole et la matière – la *jointure* de ces deux espaces, leur raccord, le passage réussi de l’un à l’autre ? Ce n’est pas la solution générale, qu’elle soit rituelle ou doctrinale, qui va nous retenir ici, mais – de manière plus expressive, je crois – un cas particulier d’espace ecclésial, celui de la petite, de l’admirable Kariye Djami, à Istanbul, dans le Phanar. Célèbre pour ses mosaïques et ses fresques, qui datent de la première moitié du XIV^e siècle, Kariye Djami est citée dans tous les ouvrages sur l’architecture ou l’art byzantins, dans tous les guides touristiques. Ce n’est plus, maintenant, une église ou une mosquée en fonction, mais seulement un « monument » à visiter, ce qui représente pour l’observateur un avantage. On est confronté à un espace ecclésial mis à nu, vidé des signes trop évidents, trop nombreux, trop explicites (icônes, objets de piété, mobilier) qui, rattachés à l’office liturgique, disent et imposent presque la fonction propre du lieu, tout en lui occultant quelque peu la structure. Ici, il s’agit d’une « coquille », d’une *forme*, caractérisée seulement par ses éléments essentiels, ce qui nous permet de lire la tension entre l’extérieur et l’intérieur, la logique de cette tension.

C’est ce que nous allons essayer de faire maintenant, tout en nous demandant si le problème de la frontière entre les deux types d’espace ne trouve pas des analogies dans le cœur même de la doctrine et de la mystique chrétienne. Question parfaitement légitime puisque, parmi tant d’autres auteurs, mais avec un éclat sans égal, Maxime le Confesseur proposait au VII^e siècle, dans sa *Mystagogie*, une interprétation de l’ordonnance du sanctuaire en tant que signifiant le voyage

contemplatif de l'âme et sa transformation, son passage au delà de la forme¹.

Revenons pour l'instant à Kariye Djami. En regardant celle-ci de l'extérieur, on a l'impression d'une colline modeste, fruste, aride et un peu sauvage, semblable, par sa couleur rouge ardent, à de la glaise cuite. La coupole, ample et tassée, le narthex assez important et les contreforts lui donnent une stabilité robuste, trapue, où la dimension verticale est difficilement saisissable. Ici et là, à peine entrevu, le marbre délicatement perforé des fenêtres pose un accent de fragilité sur la masse sévère, rude, dense, presque défensive de l'édifice. Mais ce ne sont que de simples fentes qui renforcent la sensation qu'on se trouve devant une forteresse, un hémisphère enfermée en lui-même, une écorce très dure. Située dans un endroit coquet et pittoresque du vieil Istanbul, Kariye Djami suscite l'impression quelque peu étrange d'une habitation du désert, à qui elle emprunte la couleur et le type de matérialité. Elle apparaît comme la cellule, démesurément agrandie, d'un anachorète, comme la voûte d'une grotte mystérieuse. Ses murs rugueux, dont la couleur est celle de l'incendie à peine éteint, suggèrent ou plus précisément *mettent en forme* une intériorité bien protégée, d'approche difficile, mais qui s'impose à l'observateur avec une évidence massive. A d'autres dimensions, colossales, Aya Sophia me semble susciter, visuellement, les mêmes rapprochements : aucune trace d'élégance, d'attrait, de cordialité dans sa masse gigantesque, close, opaque. On est confronté plutôt à une énormité étrange,

¹ Maxime jette ainsi, pour citer la traductrice de la *Mystatogie*, Myrrha Lot-Borodine, « un pont entre les deux rivages de la spiritualité orientale: la mystique rituelle, appelée hiérurgie, et l'expérience intérieure, individuelle de l'âme en quête du Bien-Aimé » (1936, p. 467).

à une « montagne cosmique », qui abrite, qui cache en elle une autre variante du monde, un monde *autre*.

En pénétrant à l'intérieur de Kariye Djami, la qualité de l'atmosphère change complètement : c'est un espace de gracilité, de fraîcheur et de grâce. Non seulement à cause de l'éclat raffiné des mosaïques et des fresques, mais surtout à cause de la splendeur étonnante du marbre, qui recouvre les parois et le sol avec le jeu fastueux de ses couleurs : de roses subtils à des rouges coagulés, jusqu'à des verts de fond de mer et à des gris très fins, légèrement striés. Rencontrant la lumière – organisée, coagulée, « incarnée » en fascicules très denses par les petits cercles des fenêtres qui la projettent sur l'espace intérieur –, cet espace lui répond, s'anime, exalte ses couleurs précieuses, en révélant de la sorte sa fonction symbolique. La terre étale ici sa substance cristalline, la limpidité qu'elle cache dans ses entrailles ; elle semble actualiser ses aptitudes, ses potentialités célestes. L'intérieur de Kariye Djami nous suggère une terre capable de collaborer avec la lumière, d'offrir un corps adéquat au rayonnement de celle-ci : tout comme la Vierge a donné à la Lumière du monde la substance de son corps terrestre.

Le réceptacle

Impressionnée par l'expressivité symbolique du lieu, j'en fis mention au cours d'un entretien avec le professeur André Scrima. Il m'offrit une interprétation personnelle qui, fondée sur le nom de l'édifice, déploie les significations multiples, symboliques et noétiques, que cet espace porte en lui.

Dissimulé sous l'adaptation turque – Kariye Djami –, on perpétue en fait l'ancien nom grec de l'endroit : il s'agit de *Mone tes choras*, du « monastère du réceptacle », du monastère de l'enceinte, de la « limite » pourrait-on dire. *Mone tes choras*

est un lieu où est célébré « le Sauveur en *chora* », le Christ présent, manifesté dans le *réceptacle*. Or, cette qualité de réceptacle concerne justement la Mère de Dieu, à laquelle fut dédié d'ailleurs le monastère, comme le prouvent la série des mosaïques du narthex, qui déroule minutieusement les fêtes mariales, et surtout les deux mosaïques, dans le narthex et le naos, de la Vierge à l'Enfant portant tous les deux l'inscription: Théotokos *chôra tou achôrêtou*.

Utilisée par la pensée chrétienne, ré-élaborée par celle-ci de manière audacieuse, créatrice, *chora* – notion appartenant à la philosophie platonicienne – devient un des noms de la Théotokos. On essaie de dire, de scruter, d'approfondir – à travers ce terme – la « fonction » de la Mère de Dieu. Ce terme devient le pivot d'une herméneutique concernant son rôle et le thème central du christianisme : l'incarnation du divin, la transfiguration de l'humain.

Thématisée dans *Timée* (48a – 52b), *chora* est un troisième genre (*triton genos*), différent des intelligibles et des sensibles, qui, dit Socrate, se manifeste comme réceptacle. C'est le « lieu » qui reçoit, abrite, fait place en lui à toutes les choses du devenir, qui sont les copies des modèles éternels, sans néanmoins s'identifier à aucune d'entre elles. *Chora* fait donc possible le raccord entre des niveaux hétérogènes, radicalement différents : entre l'archétype et la copie, entre l'immuable et le corruptible, entre l'éternel et le devenir. Or la qualité d'un espace capable de rendre co-présents des niveaux si profondément différents, cette qualité paradoxale convient parfaitement à la Théotokos : c'est elle qui offre un *lieu* adéquat à l'incarnation, qui donne corps, un corps humain au souffle de l'Esprit. Son hymnographie développe amplement le thème de ce paradoxe, en la nommant « celle qui unit les contraires » (*tanantia*).

En fait, précisait André Scrima – et c’est ici qu’intervient l’aspect « fort » de l’interprétation chrétienne, proclamé par les inscriptions des mosaïques de Kariye Djami –, Théotokos est *chôra tou achôrêtou* (le contenant du non-contenable). C’est un réceptacle qui peut accueillir l’*illimité* : c’est-à-dire le Christ, dont la réalité divine est infinie, impossible à contenir, à circonscrire par un contour ou une limite, soient-ils, ce contour ou cette limite, sensibles ou intelligibles. Selon Maxime le Confesseur (apud J. Pelikan, 1996, p. 91), l’incarnation fut en effet la rencontre de deux libertés : la « liberté finie » de Marie consentant à la « liberté infinie » de Dieu. L’incarnation nous apparaît comme un problème ultime de topologie, que seule la collaboration du divin et de l’humain peut résoudre. Romanos le Mélode (1965, p. 143), dans la sixième stichère de la Nativité: “L’Incrée est enfanté, celui que l’espace n’enferme pas s’enferme dans l’espace”. L’acathiste de la Théotokos, icos 8, célèbre celle-ci en employant des termes similaires: Réjouis-toi, réceptacle du Dieu illimité (*Chaire Théou achôrêton chôra*). Au V-e siècle déjà, Cyrille d’Alexandrie salue la Vierge (et médite sur sa condition paradoxale) en l’appelant *to chôrion tou achôrêtou* (apud N. Isar, 2000, p. 59²). C’est cette doctrine métaphysique que Théodore Métochites, le fondateur, met en espace liturgique et en œuvre architecturale à Kariye Djami. C’est cette doctrine métaphysique qu’il formule dans ses poèmes dédiés à la Théotokos et à son monastère³:

² L’auteur cite ici Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, Bollington Series 70 (New York, Bollington Foundation, 1966), vol. 1, p. 41.

³ Le XIX^e poème, vers 383 sqq, dans Théodore Métochites, *Poèmes « à soi-même »*, trad. J. M. Featherstone, Byzantina Vindobonensia, vol. 23 (Wien, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000), p. 131, apud N. Isar (2000, p. 61).

Mon espérance repose plus spécialement en Sa Mère, le réceptacle (*chora*) virginal et tout saint et très vaste de Celui qui est insaisissable et au-delà de tout. C'est en son nom que j'élève ce monastère.

Le visiteur qui pénètre aujourd'hui dans la coquille vide de Kariye Djami ne peut plus assister (ou participer) à l'actualisation liturgique de cet immense paradoxe. Mais le sceau de sa doctrine persiste là, proposé à la méditation. Les deux mosaïques de la Vierge-Théotokos – dans la lunette du narthex et dans le naos de l'église – semblent marquer les étapes d'une voie noétique : l'image et l'inscription s'adressent, ensemble, au regard et à l'intelligence du visiteur. C'est une structure-symbole qui sollicite, qui stimule, qui guide la contemplation. Dans ces mosaïques, le dialogue entre l'image et le texte offre à l'intellect un support pour s'orienter, pour s'ouvrir vers la réalité désignée par *chôra tou achôrêtou*.

André Scrima exploitait souvent, et avec joie herméneutique, la pluralité des significations qu'une expression pouvait comprendre ou suggérer. En ce qui concerne Kariye Djami il mentionna non seulement l'expression consacrée, mais en forgea une variante; il parla de *chora ton a-horaton*. Je dois à la compétence philologique du docteur Radu Bercea – qui a eu également la bienveillance collégiale de lire ce texte et d'en faire des observations pertinentes – le discernement des significations qu'André Scrima amène en correspondre, en convergence à travers ces termes. *Chora* a le sens général d'espace, mais non d'espace indéfiniment étendu : c'est un espace de terre limité, un lieu occupé par quelqu'un ou quelque chose, un emplacement, un territoire. L'idée de frontière se joint ici à celle d'étendue plane, ce qui peut suggérer la fonction de réceptacle. En ce qui concerne le terme *a-horaton*, associé par André Scrima à

chora, Radu Bercea voyait en lui deux significations dont l'expression mentionnée propose la cohésion. Le premier sens découle du terme *horos* : borne, ce qui sert de limite, d'où le sens de « définition ». La seconde provient de *horao* : voir. Associé à *chora*, le terme *a-horaton* dirait à la fois l'*illimité* et l'*invisible*, deux attributs de transcendance, qui collaborent néanmoins, de manière paradoxale, avec le réceptacle qu'est la Théotokos. Elle serait le lieu apte à contenir l'*illimité* et, en même temps, celle qui offre un corps, une forme visible au divin qui est, en soi, invisible, au-delà du visible.

Tentons de cerner de plus près ce paradoxe, en empruntant à Henry Corbin (1979, p. 182 et 187) un terme qu'il forge lors de la traduction d'un texte de 'A. K. Gîlî, un des grands soufis du XIV^e siècle. Ce texte parle de la confrontation de l'âme contemplative avec Dieu : il s'agit pour celle-ci de « la *comprésence* réciproque avec Dieu ». L'état de « *comprésence* » ne suppose pas seulement la présence, face à face, de deux termes qui restent autonomes, auto-suffisants. « L'idée connotée », dit Corbin, est celle d'un appel, d'une exigence réciproque, d'une interdépendance ». Il s'agit d'un état où ni l'un ni l'autre des deux partenaires ne peut réaliser sa propre présence – réelle et intégrale – sans la contribution de l'autre, « exactement comme le Seigneur (*rabb*) n'existe pas sans celui dont il est le Seigneur (*marbûb*), sans lequel il ne serait pas ce Seigneur » (*ibid*). Le premier ne peut se révéler, se manifester sans l'*espace* que l'autre offre à sa manifestation. Dans un sens analogue, l'incarnation fut possible – selon l'Évangile – seulement après que Marie eut proféré la parole : « je suis la servante du Seigneur » (*Luc*, 1, 38). C'est elle, Marie qui identifie et met à l'œuvre, *ex parte humana*, les termes nécessaires à cette commune émergence du Seigneur et de sa servante. L'incarnation constitue en fait une *comprésence de la limite et de l'illimité*.

Le thème de la conjonction – ou de la « comprérence » – de la limite et de l’illimité est, semble-t-il, un thème clé pour André Scrima. Dans un article sur l’apophase (1968, p. 161), il cite et commente un passage admirable de Maxime le Confesseur, concernant toujours l’incarnation, où ce thème apparaît comme une problématique débattue *in divinis*, une problématique qui, « avant les âges », établit la structure de destin de l’humain.

Voilà le texte de Maxime :

Le Grand Conseil... conseil dont le Logos lui-même de Dieu selon l’essence, devenu homme, est advenu comme Ange-messenger,... ayant montré en lui *la fin* pour laquelle les créatures ont pris clairement l’*archè* en vue de l’être... En effet, avant les âges a été prépensée une union de la limite et du sens-limite, de la mesure et du sans-mesure, du terme et du sans-terme, du Créateur et de la création, du repos et du mouvement (« Quaestiones ad Thalassium », *Patrologia Graeca*, 90, 621c).

Selon ce texte, le problème essentiel – et commun – du divin et de l’humain serait d’offrir une solution à ce paradoxe, de réaliser l’union de la limite et de l’illimité, de participer à une structure topologique de type *chora ton a-horaton*. L’homme spirituel se proposera par conséquent d’obtenir une variante personnelle de cette structure, de se construire selon elle, de la « réaliser ». C’est Jean Climax (VII-e siècle), une autorité incontestée dans ce domaine, qui le dit presque explicitement au degré 27 de son *Echelle* :

Hésychaste est celui qui réussit, ô ! paradoxe, à contenir le divin illimité dans la demeure minuscule de son cœur.

Artistes et contemplatifs : une même technique

Afin de suggérer la qualité propre à *chora*, cette notion paradoxale – et presque mystérieuse –, *Timée* 50e proposait l’analogie avec une substance que les artisans préparent de manière à la rendre absolument plane et lisse, afin qu’elle soit apte à réfléchir ou mieux dit à recevoir par impression, toutes les « formes ». Les marbres étincelants de lumière de Kariye Djami, qui font rayonner cette lumière, l’amplifient, lui donnent une incomparable consistance, ne sont-ils pas une analogie sensible, immédiate pour ce rôle de *chora* ? Les architectes et les artisans qui y travaillèrent ne mirent-ils pas en quelque sorte à l’œuvre la leçon de Socrate, n’utilisèrent-ils pas « une technique chorale » ? Une technique qui ne sert pas seulement à « qualifier » l’espace intérieur du sanctuaire, comme à Kariye Djami, mais à construire aussi, symboliquement – maints textes mystiques de l’Orient chrétien en sont la preuve –, l’espace intérieur de l’être contemplatif.

Il est au moins curieux de noter que Djâlâl ud-Dîn Rûmî, le grand poète mystique persan, vivant au XIII^e siècle en terre anatolien, à Konya – d’où le pouvoir byzantin s’était retiré un siècle et demi auparavant – reprend, en suivant Ghazâlî, un « apologue des peintres de Byzance et de Chine » où l’excellence des premiers consiste à préparer le support de l’œuvre exactement selon la même technique chorale (*Mathnavî*, I, 3467 et suiv., apud Eva de Vitray-Meyerovich, 1978, p. 38-39). Lors d’une démonstration, les concurrents, séparés par un rideau, sont chargés de décorer à fresque deux murs qui se font face.

Tandis que les Chinois employaient toutes sortes de peintures et déployaient de grands efforts, les Grecs se contentaient de polir et lisser sans relâche leur mur. Lorsque le rideau fut tiré, l’on put admirer les magnifiques

fresques des peintres chinois se reflétant dans le mur opposé qui brillait comme un miroir.

Cette technique, identique à celle qu'invoque Socrate pour suggérer la nature et la fonction de *chora*, serait-elle mise ici sur le compte des « Grecs » de manière emblématique, en tant que représentants du platonisme ou d'une filiation de celui-ci assumée par la spiritualité chrétienne ? En tout cas, dans l'interprétation que Rumî donne à la parabole, le réceptacle étrange qu'est *chora* devient, comme pour Jean Climax, le cœur du contemplatif :

Les Grecs sont les soufis, – explique-t-il – ils ont poli leurs cœurs et les ont purifiés... Cette pureté du miroir est sans nul doute le cœur qui reçoit d'innombrables images. Le saint parfait conserve dans son sein l'infinie forme sans forme de l'Invisible reflété dans le miroir de son propre cœur (*ibidem*).

Réceptacle de l'Illimité, infinie forme sans forme de l'Invisible – tel apparaît ici le cœur pur des spirituels. Que ce soient des soufis ou des hésychastes, ils comprennent la pureté du cœur – et le travail intérieur qui y conduit – comme une « question de métier », une habileté professionnelle, pourrait-on dire, tenant de l'art contemplatif, celui qui vise à obtenir la *chôra tou achôrêtou*.

A Kariye Djami, on a un témoignage incontestable du fait que l'architecture ou l'art sacré plus généralement, et l'art contemplatif collaborent, se posent les mêmes problèmes, travaillent à mettre en forme le même symbolisme, à rendre sensibles les mêmes structures noétiques. La solution architectonique de Kariye Djami – la tension entre l'écorce et l'espace intérieur, puis la forme et la matérialité, surtout, de

cet espace – nous font « voir » une *structure de sens* qui est active, nous l'avons constaté, sur des niveaux de réalité extrêmement différents : une structure topologique qui relie, met en analogie l'espace concret de l'église et celui « prépensé avant les âges », l'espace de l'incarnation qu'est la Théotokos et l'enceinte minuscule du cœur. H. Corbin (1979, p. 17) nommait une telle analogie entre des niveaux différents de l'être *progressio harmonica* : c'est la résonance d'un même accord, à des hauteurs différentes, sur les niveaux ou degrés qualitatifs du monde ; c'est une même structure de sens qui, organisant tous ces niveaux, détermine leur commune vibration⁴.

Lectures de l'espace sacré

Kariye Djami est maintenant un espace-musée, une forme mise à nu, qui dévoile ainsi sa structure et sa matérialité

⁴ La perception de cette *progressio harmonica* est possible – disait Corbin – dans le *mundus imaginalis*: terre des visions et des images-archétypes ou des « Formes imaginales » ; un territoire où la lumière donne *substance* à ces « Formes imaginales ». La lumière y donne *substance* aux « Formes imaginales », ou structures noétiques qui, grâce à elle, assument une « corporéité subtile », spirituelle. Et c'est toujours la lumière qui offre à l'œil visionnaire la capacité de contempler ces Formes, selon une *imagination active*. Ce territoire fut désigné par le manichéisme sous le nom de *Terra lucida*, il fut médité en continuité par certains maîtres du soufisme. Corbin (1979, p. 268) cite l'un d'entre eux, Khân Ebrâhîmi, qui, dans un traité datant de 1948, déclare que cette terre ne se trouve pas seulement « au-delà » de notre monde sensible, mais aussi « dans l'invisible de notre monde même ». Par ses marbres étincelants, qui composent un réceptacle de la lumière, Kariye Djami nous fait penser à une terre secrète, bien protégée, qui étale sa substance cristalline, la limpidité qu'elle cache dans ses entrailles. Elle fait penser à la *terra lucida* : non seulement à cause de sa qualité lumineuse, mais surtout à cause du fait qu'ici nous est suggérée la *progressio harmonica* opérée par une structure topologique.

hautement expressives. Et on peut se demander si ce n'est pas justement son statut actuel qui fait ressortir de manière plus évidente, plus stimulante la réussite symbolique exceptionnelle de son architecture. Le visiteur solitaire est confronté à cet espace, l'interroge, se laisse pénétrer par ses suggestions multiples, par les analogies qu'il peut susciter. L'espace n'impose pas à l'observateur une lecture unique ou du moins dominante, comme c'est le cas pour une église en fonction, où l'abondance, parfois rhétorique, du décor – relevant de la célébration liturgique et de la piété – charge le lieu d'une lecture déjà faite.

On s'accorde généralement à dire qu'un espace sacré vivant, pratiqué, actif est plus riche en significations, plus intéressant, plus « intelligible » qu'un espace muséifié. Kariye Djami semble nous prouver le contraire ou, du moins, elle nous suggère un autre type d'intelligibilité et de rapport avec l'espace ecclésial. Kariye Djami est un *espace à méditer*, une *trace* qui exige une herméneutique. Cette situation n'est pas ici chose voulue, mais simplement l'effet des circonstances historiques. La laïcité imposée abruptement à la Turquie moderne a mis un terme au culte, a dépouillé le sanctuaire de ses signes liturgiques (qui furent ceux de l'islam, succédant à ceux du christianisme) et lui a attribué le statut neutre de monument. Or, cette intervention « négative »⁵ a dévoilé, a libéré la force symbolique remarquable de l'édifice.

⁵ En parlant d'intervention « négative », nous ne pensons nullement à porter un jugement « moral » sur la désacralisation du lieu. Nous voulons simplement dire qu'il s'agit d'une intervention qui s'est contentée d'*éliminer* certaines qualifications de l'édifice, sans lui en attribuer de nouvelles, sans le mettre dans une situation muséale expressive (le musée y est présent seulement par le point de vente des billets).

Au Musée du Paysan Roumain, à Bucarest, Horia Bernea tente une démarche en quelque sorte différente, sinon complémentaire. Il tente de *créer* une situation muséale qui révèle les significations symboliques de l'espace ecclésial. Le traitement qu'il applique à « l'objet ecclésial » est à la fois plus actif est plus subtil. Plus subtil, car il ne porte pas tant sur l'objet en soi, mais sur le contexte. Plus actif, car les lectures multiples de l'espace sacré ne sont pas laissées, dans ce cas, uniquement au public. Tout au contraire, c'est justement la mise en situation muséale qui propose plusieurs niveaux d'interprétation, qui oriente l'observateur vers eux.

Puis, à la différence de Kariye Djami dont la structure est conservée par la dureté cristalline du marbre, Horia Bernea travaille sur un objet fragile, discret et périssable : l'église en bois. Le matériel n'y est plus un miroir de la lumière et une image de la persistance, attributs explicites du divin et du monde spirituel. Le symbolisme qui joue ici est moins spectaculaire, plus humble, plus secret.

En 1992, le Musée a acquis six églises en bois de Transylvanie, datant du XVIII^e et du XIX^e siècles, qui – quoique sur la liste des Monuments Historiques – avaient été pratiquement abandonnées par les communautés locales, et se trouvaient dans un état avancé de délabrement. Quatre de ces églises ont été laissées *in situ* et sont en cours de restauration. Deux autres ont été transportées à Bucarest. L'une d'elles est exposée dans le jardin du Musée et a été reconsacrée ; elle cumule, en quelque sorte, le statut d'objet de musée et celui d'espace ecclésial actif. Enfin, l'autre église, provenant du village de Mintia – dont le traitement muséal nous intéresse plus spécialement ici – a été placée dans une salle du musée, à l'état presque où elle se trouvait dans son emplacement d'origine : c'est-à-dire ce qui en restait, ce qui a résisté au

temps et à l'incurie : une puissante ossature dépouillée de toute enveloppe ou parure ; le squelette essentiel, la structure d'un sanctuaire. La salle qui l'abrite a pour nom « Reliques ». Celle-ci est précédée par deux autres, dédiées également à l'interprétation de l'espace ecclésial. La salle « Faste » contient une suggestion du *vestige actif*. Conçue de manière très libre et allusive, elle évoque les traces culturelles stratifiées que l'espace ecclésial du monde méditerranéen a accumulé, assimilées au cours de son histoire. Horia Bernea cherche à prouver que, de la culture paléochrétienne à la culture paysanne, le même « faste » archaïque perdure et se retrouve à l'œuvre : celui de la simplicité maximale. La salle qui suit, intitulée « Recueillement » propose la *centralité* et l'*axialité* de l'espace ecclésial : une verticale, figurée par un pilier de maison paysanne, est entourée de stalles et d'accessoires liturgiques. « Reliques », enfin, est *structure* de cet espace, dans le dépouillement.

En ce qui concerne les cinq églises intégralement conservées, l'intervention muséale mise sur le jeu entre le contexte et le statut de l'objet. En pays d'origine, dans le village, c'est le statut qui change : l'ancienne église en bois est restituée aux paysans surtout en tant qu'objet culturel ; sa fonction liturgique, quoique présente, n'est que rarement active (lors de la fête paroissiale ou de la commémoration des morts, etc., ce qui d'ailleurs n'est possible que grâce aux travaux de restaurations entrepris par le musée). En milieu urbain, où le changement du contexte est évident et indique le statut muséal de l'objet, celui-ci retrouve néanmoins son statut premier (lieu de culte), à côté de sa nouvelle condition. Il s'agit d'une rencontre, attentivement nuancée, entre le culte et la culture, où chaque type de public – rural et urbain – est confronté à la dimension de l'objet la moins explicite pour lui.

A l'intérieur du musée, l'interprétation se concentre sur le symbolisme même du sanctuaire. Horia Bernea se propose d'y montrer certaines fonctions de l'espace ecclésial, certains ordonnancements spatiaux, quelques-unes des métamorphoses culturelles et historiques de celui-ci, certaines continuités cachées. Il entre effectivement en dialogue avec le monde traditionnel, il ne se borne pas à le reproduire à travers une « reconstitution » : c'est une attitude qu'il refuse, en la jugeant stérile et tautologique. Il considère (1996, p. 208) que sa manière de travailler est guidée par « l'obéissance à l'objet » : c'est une intervention minimale qui se contente de mettre les accents nécessaires afin de créer l'atmosphère où l'objet puisse se montrer. La façon dont la petite église de Mintia a été muséifiée en constitue, selon lui, l'exemple le plus réussi.

Ce qui est le comble, c'est que ce qui, dans un musée, apparaît comme un geste très audacieux et novateur – celui d'exposer le squelette de l'église de Mintia – est en fait la façon de faire la plus naturelle et la plus commode. Nous nous sommes simplement abstenus de toute intervention ; nous avons muséifié l'état même où se trouvait l'église. Mais pour recourir à cette solution, il faut d'abord être persuadé qu'elle est expressive, découvrir l'avantage qu'elle présente par rapport à d'autres solutions (H. Bernea, 1999, p. 20).

Muséifier l'état même de l'objet représente déjà une option, tient du discernement professionnel. Mais la culture spirituelle de Horia Bernea lui permet de faire plus : à travers son interprétation, l'abandon change de signe et de valeur. La carcasse devient vestige, le squelette devient relique. Or, du point de vue symbolique, tout sanctuaire *est* en effet vestige ; il *est* relique. Il est vestige care il est la *trace* terrestre d'une

réalité transcendante, une trace qui montre, qui « trace » le chemin vers cette réalité : il est un espace-vecteur. Tout sanctuaire est également relique car, selon les explications théologiques, il est un corps (le corps christique) rempli d'Esprit. Les reliques placées rituellement sous l'autel lors de la fondation indiquent, d'ailleurs, la fonction de l'église : conduire les fidèles vers le même état, incorruptible, les transformer en corps spirituels, en corps remplis d'Esprit. Le discours théologique établit ces analogies, ces associations symboliques ; il les dit par des mots. Le fidèle instruit ou motivé les connaît, les vit effectivement peut-être. Mais comment *exposer* ces analogies, ces associations symboliques, ces fonctions du sanctuaire ? Par quels moyens ? Par quelles techniques muséales ?

Pour ce qui est de l'église de Mintia, on a souligné en premier lieu, cf. Horia Bernea (*ibidem*), la distance entre l'abandon en soi (photos de l'église *in situ*) et le geste muséal qui l'assume, le récupère : placée à l'intérieur du musée, hébergée par lui, la carcasse de l'église semble massive, s'impose autrement au regard. Il y a, ensuite, l'*accent*, un accent qui opère l'association symbolique avec les reliques :

l'aire de plancher peinte en blanc sur laquelle est posée l'église renvoie à un linceul qui contient, qui abrite un « reste » tenace, qui ne veut pas mourir (*ibidem*).

Il s'agit, enfin, de la mise en valeur du fragment, du fragmentaire. Réduit au fragment, l'objet s'ouvre au spectateur, laisse voir sa structure cachée.

On parle beaucoup aujourd'hui de la tendance à l'émiettement, d'un culte de la déconstruction. Or, dans notre cas, il ne s'agit pas d'un démontage de l'objet. C'est le contraire qui se produit. L'objet devient plus fort, plus

prégnant, plus évident dans ses fonctions symboliques ; l'ossature de l'objet, qui d'ordinaire est inapparente, devient visible, frappante ; c'est comme un dévoilement de l'intérieur, comme un écorché (1999, pp. 24-25).

« Ecouter ce que dit l'objet », *entendre* ce qu'il dit – c'est, pense Horia Bernea, l'attitude muséale adéquate, et ensuite créer un contexte qui puisse amplifier ce message, perçu, de l'objet. Mais il arrive parfois que le contexte soit déjà là, imposé par l'architecture intérieure du musée. Il reste alors à le maîtriser ou à collaborer avec lui. Il reste à transformer ce qui est une contrainte en avantage. Entendre non seulement ce que dit l'objet, mais saisir également les possibilités expressives qu'offre la rencontre entre l'objet et le contexte.

Il a fallu – dit Horia Bernea (*ibidem*) – faire face à l'architecture assez lourde de la salle d'exposition, avec ses deux rangées de colonnes massives ; or, nous avons trouvé une formule d'exposition en parfaite conformité avec l'objet qui y était placé ; ce qui augmente beaucoup l'expressivité de l'ensemble. Les piliers soulignent le souvenir du transport de l'objet, de sa translation dans un autre espace que celui d'origine ; on obtient ainsi une sorte de *ready made* sacré. Le corps de l'église semble « tissé », solidarisé avec la structure de la salle... On crée aussi un *rapport* très marqué entre la convention de l'espace architectural et la simplicité frêle des pièces de bois de l'église.

La réussite y est jugée en termes muséologiques, strictement professionnels. Mais ce qui, me semble-t-il, rend encore plus précieuse – et confirme cette réussite – est le fait que la salle « Reliques » suggère également une autre aspect symbolique très fort, très précis, lié à une qualité essentielle du sanctuaire :

celui-ci est, nous le savons tous, navire ; il est « nef » navigant vers l'au-delà. Or, l'église de Mintia apparaît, en effet, comme une nacelle fragile guidée par une rangée de mâts, de verticales massives. Les piliers de la salle « transpercent » la coquille du sanctuaire, affirment avec autorité la verticalité qui organise et donne sens à tout espace ecclésial. Le « *ready made* sacré » de la salle « Reliques » renforce, par multiplication, la présence de l'axe : une présence dense, robuste, grâce à laquelle semble persister la petite coquille de bois. Ce qui, au début, était un inconvénient fut transformé en argument muséal, et symbolique, puissant.

*

Qu'il s'agisse d'une église simplement transformée en musée (Kariye Djami) ou d'une véritable « herméneutique muséale » de l'espace sacré, celle de Horia Bernea au Musée du Paysan, on se rend également compte combien fertile peut être la lecture du vestige : il s'offre à l'interprétation, non pas comme quelque chose de révolu, mais comme un réceptacle, un dépôt du sens, qui est toujours vivant, toujours à redécouvrir.

REZUMAT

Orice sanctuar e un spațiu calitativ, intens calificat, altfel calificat decât întinderea pe care se așează, decât peisajul care îl înconjură. Cum poate fi semnificată, mai mult *realizată* frontiera între cele două tipuri de spațiu, între mediul vieții noastre obișnuite și spațiul-vector, orientat spre dincolo de lume care e sanctuarul? Cum se poate construi simbolic această *frontieră*, dar – aceasta e problema – cum poate fi ea construită și în chip foarte concret? Cum se pot obține – cu mijloacele

unei arhitecturi care lucrează în aceeași măsură cu simbolul și cu materia – *îmbinarea* celor două spații, trecerea izbită de la unul la celălalt? Nu ne va interesa aici soluția generală, doctrinală ori rituală, ci – în chip mai expresiv, cred – un caz particular de spațiu eclezial. E vorba despre mica și admirabila biserică bizantină Kariye Djami, din Istanbul, în Fanar. Celebră pentru mozaicurile și mai ales frescele ei, care datează de la începutul secolului al XIV-lea, Kariye Djami nu mai e astăzi o biserică în funcțiune, ci doar un „monument” de vizitat. Ceea ce reprezintă pentru observator un avantaj: el e confruntat cu un spațiu eclezial dezvelit, golit de semnele prea evidente, prea numeroase, prea explicite (icoane, obiecte ale pietății, mobilier) care, legate de celebrarea liturgică și de evlavie, spun și impun aproape funcția locului, ocultându-i totuși întrucâtva *structura*. Aici avem de a face cu o „coajă”, cu o formă, caracterizată prin elementele ei esențiale, ceea ce ne va permite să citim tensiunea între interior și exterior, logica acestei tensiuni.

Textul de față își propune să arate, ori măcar să illustreze, cât de productivă poate fi „muzeificarea” unui spațiu eclezial pentru lectura *structurii simbolice* a sanctuarului și a modului în care această structură simbolică se așează în spațiu. Alături de analiza legată de Kariye Djami, mă voi referi la un caz diferit, întrucâtva complementar. E vorba despre interpretarea muzeală a spațiului eclezial creștin pe care Horia Bernea o întreprinde la Muzeul Țăranului Român din București. În ce privește Kariye Djami, transformarea ei în muzeu e o intervenție de tip „negativ”, adică una care s-a mulțumit doar să retragă semnele cultului și să declare spațiul vizitabil. Observatorul e singur față în față cu acest spațiu, e liber să-și propună interpretarea. La Muzeul Țăranului, dimpotrivă, Horia Bernea încearcă să creeze o situație muzeală sugestivă,

un context *activ* – în care „obiectul eclezial” să-și desfășoare semnificațiile, iar vizitatorul să primească anumite piste de lectură, de interpretare.

Prin chiar înfățișarea ei, Kariye Djami suscită întrebarea despre frontieră. Privită din afară, ea dă impresia unei fortărețe. Zidurile rugoase, de culoarea incendiului abia domolit, sugerează, ori mai bine zis dau formă unei interiorități bine apărate, greu accesibile, dar care se impune cu o masivă evidență. În contrast cu duritatea exterioară, interiorul de la Kariye Djami e un spațiu de gracilitate, de prospețime, de grație. Marmurele sale, aprinse de lumină, sugerează un pământ care își etalează aici substanța cristalină, limpiditatea ascunsă în măruntaie, aptitudinile celeste; un pământ capabil să colaboreze cu lumina, să ofere un corp adecvat strălucirii ei. Tot așa cum Fecioara a dat Luminii lumii substanța corpului său terestru.

Izbită de contrastul exterior-interior, de expresivitatea lui simbolică, le-am menționat, într-o discuție, părintelui și profesorului André Scrima. Iar el mi-a oferit o interpretare întemeiată pe numele locului. Sub adaptarea turcă de Kariye Djami, se perpetuează numele grec, bizantin al edificiului: *Mone tes choras*, adică „mănăstirea receptacolului”, mănăstirea incintei, a „limitei”. Aici e celebrat „Mântuitorul în *chora*”, Christos prezent, manifest în *receptacol*. Acest receptacol fiind Fecioara Theotokos (Născătoare de Dumnezeu). *Chora* – noțiune ținând de filozofia platoniciană – e reelaborată în mod îndrăzneț de către gândirea creștină pentru a încerca să-și rostească, să-și scruteze misterul central: întruparea divinului, transfigurarea umanului. Fecioara este o *chôra tou achôrêtou* (așa cum o proclamă și inscripțiile mozaicurilor de la Kariye Djami). Ea e *cuprindere a de-necuprinsului*, e un receptacol capabil să conțină *ilimitatul*: prezența divină care, în sine, e

imposibil de circumscris de către un contur ori o limită, fie ele sensibile ori inteligibile.

Structura topologică desemnată prin *chôra tou achôrêtou* este de regăsit, însă – un text al lui Maxim Mărturisitorul o spune – în chiar problematica divină: „înainte de veacuri, a fost pre-gândită o uniune între limită și fără-limită, între măsură și fără-măsură, între capăt și fără-capăt, între Creator și creatură, între odihnă și mișcare”. Conform acestui text, problema esențială – și comună – a divinului și a umanului ar fi să participe, în fond, la o structură „topologică” de tip *chôra tou achôrêtou*. Omul spiritual își va propune să obțină o variantă personală a acestei structuri. Ioan Scărarul o spune aproape textual în *Scării sale*: „isihast e cel ce izbutește, o paradox! să cuprindă nemărginitul divin în cămara minusculă a inimii sale”. Expresia *chôra tou achôrêtou* indică o structură topologică care se regăsește pe niveluri de realitate extrem diferite; o structură topologică ce pune în analogie spațiul concret al bisericii și cel „pre-gândit înainte de veacuri”, spațiul întrupării care e Fecioara și incinta minusculă a inimii. Kariye Djami ne apare astfel ca un *spațiu de meditație*, ca varianta arhitectonică a unei structuri de sens.

Hermeneutica sanctuarului pe care Horia Bernea o încearcă la Muzeul Țăranului are altă miză. Cum să *expui* semnificații și teme care, îndeobște, sunt *rostite* de discursul teologic? Prin ce mijloace, prin ce tehnici muzeale? Articolul de față încearcă să inventarieze aceste procedee, invocând considerațiile făcute de Horia Bernea, în câteva numere din revista *Martor*, asupra tipului de muzeografie pe care o practică. În interpretarea sanctuarului, el mizează pe expresivitatea vestigiului, pe „o poetică a fragmentului și a fragmentarului”, pe dialogul între context și obiect.

Bibliographie

- *** 1999, « Un objet total. Églises en bois du Musée du Paysan Roumain », *Martor*, IV, pp. 11-36
- Bernea, H., 1996, « Le musée ? Une opération de connaissance libre », *Martor*, I, pp. 194-210
- Corbin, H., 1979, *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, II-e éd., Paris, Buchet/Chastel
- Evdokimov, P., 1981, *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer
- Isar, N., 2000, « The Vision and Its 'Exceedingly Blessed Beholder': of Desire and Participation in the Icon », dans *Res*, 38, Harvard University, New York, pp. 56-72
- Maxime le Confesseur, 1936-1938, *La Mystagogie*, trad. en français M. Lot-Borodine, *Irenikon*, XIII (1936), pp. 466-472; 596-597; 717-720, XIV (1937), pp. 66-69, 182-185, 282-284; 444-448; XV (1938), pp. 71-74, 185-186, 276-278; 390-391; 488-492
- Pelikan, J., 1998 (éd. roum.), *Fecioara Maria de-a lungul secolelor. Locul ei în istoria culturii*, București, Humanitas (éd. originale: 1996, *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, Yale University)
- Platon, 1993, *Timaios*, trad. roum., avant-propos, interprétation, bibliographie et notes Cătălin Partenie, Bucarest, Ed. științifică
- Romanos le Mélode, 1965, *Hymnes*, introduction, texte critique, traduction et notes par José Grosdidier de Matons, Paris, Cerf, vol. II
- Schmemmann, A., 1985, *L'Eucharistie, sacrement du Royaume*, Paris, Desclée de Brouwer

Lost in Space

Scrima, A., 1968, « L'apophase et ses connotations selon la tradition spirituelle de l'Orient chrétien », dans *Hermes*, 6, pp. 157-169

Vitray-Meyerovitch, E. de, 1978, *Anthologie du soufisme*, Paris, Sindbad