



École Pratique des Hautes Études

**Actes du séminaire
transversal**

LA LUMIÈRE

Le 7 avril 2016 au Collège de France

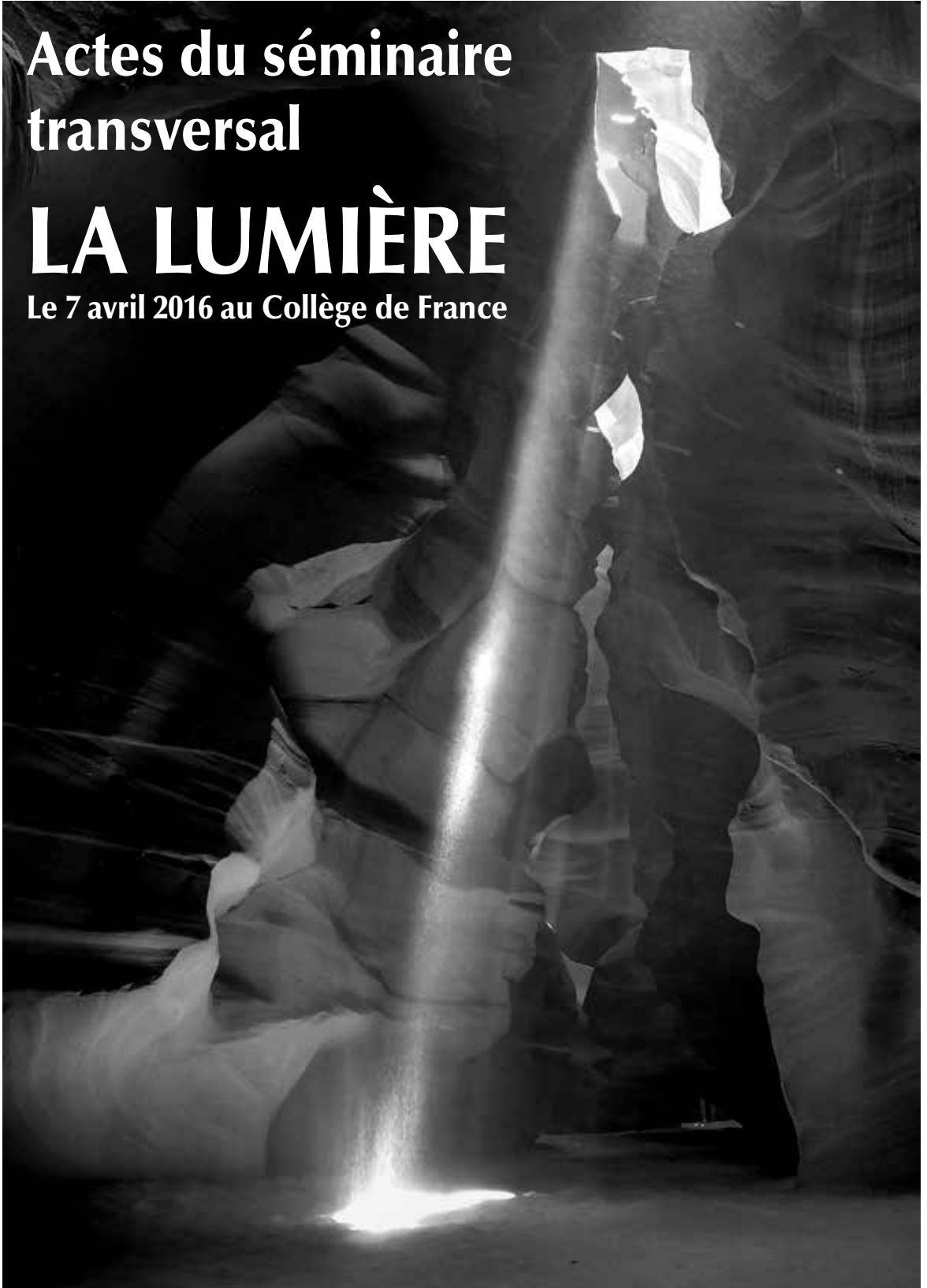


Table des matières

Introduction	3
PERCEPTION ET RÉCEPTION DE LA LUMIÈRE	9
<i>Murad SULEYMANOV et Arthur LAISIS</i>	
Le verbe <i>montrer</i> en tat : étude dialectologique	10
<i>Prany WANTZEN</i>	
La perception visuelle dans l'autisme	16
USAGES ET MISES EN SCÈNE DE LA LUMIÈRE	23
<i>Carl-Loris RASCHEL</i>	
Les luminaires de cérémonie dans l'Égypte romaine	24
<i>Thomas LACOMME</i>	
Des bougies pour l'anniversaire des morts : entre rite et réalités économiques. L'exemple de la collégiale Saint-Etienne de Troyes (XII^e-XIV^e siècles)	28
<i>Dominique LAUVERNIER</i>	
Restituer l'éclairage scénique sous l'Ancien Régime	36
SYMBOLES ET MÉTAPHORES DE LA LUMIÈRE	43
<i>Martha BEULLENS</i>	
L'illumination prophétique chez Albert le Grand	44
<i>Maréva U</i>	
Expérience spirituelle de la lumière et du passage dans l'espace ecclésial byzantin	50
LUMIÈRE ET TRANSCENDANCE	61
<i>Flore MUGUET</i>	
Le « Visionary Art » dans les « festivals transformationnels ». La place de la lumière dans le cheminement de l'œuvre de sa création à sa réception à travers l'expérience perceptive visuelle et/ou visionnaire	62
<i>Marie-Véronique AMELLA</i>	
La Lumière, une théorie de la relativité rituelle dans la Sardaigne contemporaine	77

Introduction

Maréva U

Doctorante en Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin et de l'Orient chrétien (RSP)

Thomas LACOMME

Doctorant en Histoire médiévale (HTD)

Laurène HASLÉ

Doctorante en Histoire des spectacles du XIX^e siècle (HTD)

Angelica VALENCIA-DIAZ

Doctorante en Sciences de la Vie et de la Terre (SIEB)

Suivant une tradition bien ancrée, chaque année, les doctorants contractuels de première année organisent une journée d'études transversales réunissant les trois mentions de l'École doctorale de l'École Pratiques des Hautes Études : Histoire, textes et documents (HTD), Religions et systèmes de pensée (RSP), et Systèmes intégrés, environnement et biodiversité (SIEB). L'objectif de cette journée est la rencontre de différentes disciplines et approches afin de montrer la complémentarité des méthodes heuristiques autour d'un thème commun. Le thème choisi, la lumière, qui fut également celui de l'année internationale de l'UNESCO l'an passé, permet le croisement et le partage de ces différents regards, méthodologies et objets d'étude.

Le programme de cette journée a révélé la richesse d'une telle initiative. Un premier ensemble de communications a interrogé les modes de perception et de réception de la lumière, d'une part d'un point de vue philologique et de l'autre neuropsychologique. Ces réflexions se sont ensuite poursuivies à travers les usages et les mises en scène de la lumière, qu'ils soient d'ordre cérémoniel ou pratique. La section suivante a été consacrée aux symboles et aux métaphores de la lumière dans les religions, depuis leurs apparitions dans le monde mésopotamien jusqu'à leurs développements dans le Moyen Âge occidental et oriental. Enfin,

cette journée s'est achevée par une mise en perspective des différents usages et conceptions de la lumière dans le monde contemporain, en s'attachant plus particulièrement à mettre en évidence ses propriétés transcendantes.

La lumière est une vaste thématique à laquelle s'intéressent toutes les sciences humaines et sociales, dont les sciences religieuses, la philologie, la philosophie, l'anthropologie, l'histoire ou encore l'histoire de l'art : autant de champs d'études couverts par les intervenants de cette journée. Pour introduire la place qu'occupe la lumière dans les systèmes religieux, nous nous attacherons essentiellement à évoquer son essence divine et la dialectique qui l'oppose aux ténèbres.

Dans toutes les civilisations, la lumière renferme un symbolisme religieux central. Métaphoriquement associée à différents concepts culturels fondateurs, à l'origine de toutes cosmogonies, la lumière est considérée comme source de création. Cette conception trouve l'une de ses expressions les plus significatives dans l'Ancien Testament, dans lequel la première parole divine est une formule parfaite de création : « que soit lumière et lumière fut » (Genèse 1, 1-4). Grâce à la lumière, le temps est établi : elle régit l'alternance du jour et de la nuit et détermine les saisons¹.

En raison de sa qualité démiurgique, la lumière est apparentée à l'essence divine, une relation qui apparaît étymologiquement dans la racine indo-européenne du mot « dieu », « dei- », qui a le sens de « briller », « émettre une lumière ». L'équivalence entre la lumière et le divin sert ainsi de pierre angulaire à plusieurs systèmes religieux. Dans la plupart d'entre eux, le principe de divinité est associé à une puissance rayonnante souvent assimilée au soleil : en Égypte, les dieux du disque solaire, Rê et Aton, sont célébrés pour la puissance de leur éclat dans l'hymne qui leur est consacrée². Dans la Grèce antique, l'astre de lumière est représenté par le Dieu Hélios, offrant la lumière aux dieux et aux mortels³. Le Dieu Mithra, dans la mythologie perse, est également associé au soleil. Il représente le bien et ordonne le monde⁴. Enfin, citons également Surya, le seigneur du jour et l'œil du monde, qui, dans le brahmanisme, est le dieu du soleil, la source d'énergie et de lumière de la Terre⁵.

Ce symbolisme de la lumière se retrouve au fondement des trois grandes religions monothéistes, convoqué pour signifier la présence divine et son omnipotence. À la différence des autres civilisations qui, dit de manière simplifiée, identifient la lumière, surtout solaire, avec la divinité elle-même, la tradition judéo-chrétienne introduit une distinction significative. La lumière n'est pas Dieu, mais Dieu est lumière. En ce sens, la lumière divine est, par nature, la « lumière incréée », la lumière « intelligible » par opposition à lumière « sensible créée ». Dans le christianisme, le Christ devient la « lumière du monde », celle qui offre la rédemption⁶.

Dans l'islam, l'assimilation de la lumière céleste à la lumière divine connaît un traitement différent. Allah est décrit dans le Coran comme « la lumière des cieux et de la terre ». En même temps, « Dieu guide vers la lumière qui Il veut ». Ainsi, Dieu est la lumière et le Prophète en est l'instrument, la lampe⁷.

Des cultes solaires aux théologies monothéistes, la lumière est, au cours des siècles, la source de création, de connaissance, de transformation, de purification et de béatitude. Elle est le symbole universel de la vie, de la joie, du salut et du bonheur, tandis que les ténèbres sont le symbole du mal, du châtement, du malheur et de la mort. Par cette dialectique, la lumière acquiert une dimension morale et eschatologique. Ce dualisme est profondément inscrit dans

1. A. FEUILLET et P. GRELOT, « Lumière », dans Xavier Léon-Dufour éd., *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, 1962, p. 556-562.

2. A. CHEDID, *Néfertiti et le rêve d'Akhenaton. Les mémoires d'un scribe*, Paris, 1974. « À l'aube, tu resplendis dans l'horizon, tu illumines, toi le soleil, dans le jour, tu chasses le noir lorsque tu donnes tes rayons » (*Hymne à Aton, III*).

3. C. LORBER et P. IOSSIF, « The Cult of Helios in the Seleucid East », *Topoi*, 16, 1, 2009, p. 19-42.

4. F. GRENET, « Mithra dieu iranien : nouvelles données », *Topoi*, 11, 1, 2001, p. 35-58, p. 36-37.

5. K. MATSUMURA, « The Eurasian Myth of the Birth of Cosmic Ruler », *Iris*, 23, 2002, p. 137-147.

6. M.-M. DAVY, J.-P. RENNÉTEAU, *La lumière dans le christianisme*, Paris, 1989.

7. M.-M. DAVY, A. ABÉCASSIS, M. MOKRI, *Le thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam*, Paris, 1976.

la tradition judéo-chrétienne, où la lumière et les ténèbres, créées simultanément au premier jour, s'opposent et s'affrontent. La lumière de ce monde est associée à celle divine qui baigne la Jérusalem céleste dans un éclat constant et les ténèbres à l'Enfer. Un chemin différent conduit à ces lieux : d'une part un chemin ascendant peuplé d'images lumineuses apportant la connaissance et la vérité, et de l'autre un chemin descendant jalonné d'images sombres, empreint de peurs et de tourments. Cette dichotomie est ainsi le symbole d'un combat éternel entre l'élan spirituel vers la lumière et la tentation des péchés qui plonge l'âme dans l'obscurité⁸. Toutes les gnoses reposent sur ce conflit latent.

Ainsi, la lumière participe à l'expérience religieuse de l'homme. En plus de ses symboliques, elle fait partie de son environnement, par exemple dans l'architecture sacrée où les nombreux luminaires contribuent à commémorer le divin et à mettre en scène le lieu de culte. Elle participe aux rites et, par les effets optiques qu'elle produit sur les couleurs des vitraux, des peintures et des mosaïques, confère aux productions artistiques culturelles une dimension spirituelle.

Mais pour que la lumière soit, il faut souvent allumer une bougie, craquer une allumette ou appuyer sur un interrupteur. Si la lumière a une dimension religieuse et symbolique, elle répond aussi à des préoccupations pratiques. L'histoire des techniques est riche d'évolutions, depuis la découverte du feu jusqu'aux LED, les diodes électroluminescentes, et entre ces deux événements, il y a autant de grandes étapes qui font que les sociétés se sont éclairées différemment.

Durant l'Antiquité, les populations s'éclairaient surtout grâce aux lampes à huile et aux chandelles. Au cours du Moyen Âge, le suif céda le pas à la cire, parce qu'elle représentait un combustible moins odorant, et ainsi la chandelle fut remplacée par la bougie, mais tout dépendait dans quel milieu social, la cire étant plus chère que le suif. C'est également au Moyen Âge qu'apparaissent les premiers éclairages publics et le feu quitta donc le foyer, pour l'extérieur nocturne des rues et des chemins. En 1367, Charles V émettait une ordonnance imposant aux habitants de disposer sur le bord de leur fenêtre une chandelle pendant la nuit⁹. De nos jours, l'éclairage est public et électrique, les lampes des réverbères sont composées de tubes fluorescents ou bien ce sont des lampes à sodium, voire à iodure. Nous consommons toujours des bougies, mais rarement pour nous éclairer, uniquement pour décorer nos intérieurs.

Étudier les luminaires, parler d'économies de bouts de chandelle, peut parfois faire sourire ou sembler futile. Ce sont des accusations qu'a pu entendre l'historienne Catherine Vincent quand elle a entrepris la rédaction de son livre consacré aux luminaires intégrés aux rites religieux en Europe du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle¹⁰. Le jeu en vaut pourtant la chandelle : les luminaires ont des implications sociales et ils sont même entrés dans la langue, la culture. Le nombre d'expressions qui mettent en scène un luminaire est grand et témoigne de l'importance que les luminaires ont occupée au quotidien dans nos sociétés. Archimède verrait peut-être trente-six chandelles, mais aujourd'hui quand on a une idée, on ne dit plus « Eurêka », une petite ampoule s'allume au-dessus de notre crâne, tout ça parce qu'en 1835, un Écossais, James Bowman Lindsay, présenta un prototype de lampe électrique et qu'en 1879, Thomas Edison déposait un brevet de lampe électrique¹¹.

Aujourd'hui, nous avons oublié l'odeur de la cire qui brûle, celle du pétrole des lampes de nos arrière-grands-parents aussi ; nous avons oublié ce que c'était que de devoir remplacer la bougie une fois qu'elle s'était consumée, comment cela réglait la journée, comment cela permettait de mesurer le temps, parce qu'il nous suffit d'activer sur nos smartphones une

8. C. HELOU, *Symbole et langage dans les écrits johanniques : Lumière-ténèbres*, Paris, 1980.

9. D.-F. SECOUSSE (éd.), *Ordonnances des rois de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique*, vol. V, *Contenant les ordonnances de Charles V, données depuis le commencement de l'année 1367, jusqu'à la fin de l'année 1373*, Paris, 1736.

10. C. VINCENT, *Fiat lux : lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle*, Paris, 2004.

11. R. D. FRIEDEL, P. ISRAEL, *Edison's Electric Light. The Art of Invention*, Baltimore, 2010.

application pour programmer, même à distance, l'éclairage des pièces de notre logement. Tout se passe comme si la lumière était devenue pour nous immatérielle, et cela en dit sans doute long sur notre société.

Enfin, l'acclimatation au progrès technologique des éclairages dépend du niveau de vie. Si nos sociétés occidentales sont suréclairées, les cartes de la Terre la nuit le montrent : il y a des espaces où le réseau des éclairages publics n'impose pas ses lumières aveuglantes dans la nuit, ce qui nous rappelle que la lumière a un coût et que les luminaires répondent à des réalités économiques.

Par ailleurs, la lumière ordonne notre perception. En ce sens, elle est autant une capacité créatrice propre qu'un champ ouvert aux manipulations et recreations humaines. Par elle de nombreuses illusions sont suscitées à l'intérieur de notre système visuel : des couleurs identiques peuvent paraître différentes, des contours émergent sans avoir été tracés et des images s'animent. Elle participe donc à des systèmes de représentations artistiques, philosophiques et littéraires, à la fois en tant que technique optique et comme objet, par exemple dans le jeu d'ombres et de lumières mis en œuvre dans les créations artistiques ou théâtrales.

Au cours de l'histoire de l'art, la lumière occupe une place centrale dans les recherches plastiques. La plus représentative d'entre elles est la technique du clair-obscur qui consiste à moduler la lumière sur un fond sombre afin de créer des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. À titre d'exemple, citons les œuvres de Caravage, telles que *David et Goliath*¹² ou encore le *Christ à la colonne*¹³. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les peintres impressionnistes s'intéressent aux effets créés par la lumière naturelle, notamment Claude Monet dans sa série des peintures de la cathédrale de Rouen¹⁴ avec des tableaux réalisés à différents moments de la journée. Plus récemment, au XX^e siècle, Magritte, par des effets plastiques, crée un jeu entre la réalité et le rêve lorsqu'il mélange lumière du jour et lumière de la nuit dans *l'Empire des lumières*¹⁵.

Cette lumière qui influence de manière technique l'art de la peinture est également à l'origine de l'évolution des arts de la scène. En effet, lorsque, par exemple, ne pouvant dépasser un certain laps de temps, les bougies marquent la durée officielle d'un acte dans une pièce de théâtre ; les entractes permettent alors aux spectateurs et aux comédiens d'avoir une pause, mais permettent surtout au moucheur¹⁶ de s'occuper directement des chandelles. La lumière au XIX^e siècle modifie également en profondeur la mise en scène. Effectivement, c'est lors de la seconde moitié de ce siècle que l'électricité remplace de plus en plus l'éclairage au gaz dans les lieux de spectacles. Cette lumière diffusée différemment sur scène rend obsolètes les décors peints sur toile conçus pour un éclairage au gaz. Cette évolution technique révolutionne de manière importante la place de la mise en scène et de la réalité scénique au théâtre.

La lumière est aussi très présente dans l'illusion scénique. Déjà dans l'Antiquité, cette illusion esthétique était particulièrement puissante puisque les amphithéâtres avaient pour « fond de scène » une ouverture découvrant les paysages alentour de la ville. Les spectateurs étaient donc influencés par l'évolution du paysage de fond en fonction des saisons ou encore des heures, mais également directement influencés par la position du soleil vis-à-vis d'eux (dans le dos, au-dessus d'eux, face à eux), ce qui modifie leur vision de la représentation théâtrale.

12. L'œuvre, datant de 1610, est conservée à la Galerie Borghèse (Rome).

13. L'œuvre, datant de 1607, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen.

14. Ces œuvres, réalisées entre 1892 et 1894, sont conservées dans de nombreux musées de différents pays. Nous les retrouvons, notamment, au Musée d'Orsay (Paris), au National Museum of Wales (Cardiff), au Metropolitan Museum of Art (New-York), ou encore, au Pola Museum of Art (Hakone).

15. L'œuvre, réalisée en 1954, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles.

16. « Couper le lumignon, la mèche brûlée. [...] Personne qui, dans un théâtre, était chargée autrefois de moucher les chandelles » selon P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Tome onzième*, Paris, 1874, p. 623-624.

Avec l'arrivée du cinéma, très lié à la lumière et à électricité, de nouvelles formes d'art et de nouveaux métiers se développent ; le jeu face à la caméra, la réalisation, mais également le métier de chef-opérateur, celui qui travaille avec la lumière. Ces techniques permettent de réaliser aujourd'hui les plus grands films avec une esthétique et une pâte propre à chacun. C'est aussi du côté de la scène, une évolution importante dans la création scénique et dans l'évolution du métier de régisseur.

Cette lumière renforce l'illusion de danger au cirque lorsque l'équilibriste se lance sur le fil ou sur un trapèze les yeux bandés, et lorsque l'artiste se jette au travers de cette lumière devenue concrète qu'est le feu, jongle avec ou encore devient cracheur de feu. Dans cet art millénaire, au-delà du danger frôlé, nous retrouverons la pratique de l'illusion pour duper le spectateur, comme dans certains tours de magie où la lumière affecte la vision et donne au spectateur le sentiment de voir une personne, par exemple, voler ou disparaître.

En allant toujours plus loin dans cette illusion scénique et esthétique, certains metteurs en scène contemporains se servent de la lumière pour influencer la vision du spectateur sur le plateau. Le metteur en scène Romeo Castellucci¹⁷, par exemple, va d'ailleurs au-delà de ce simple éclairage scénique puisqu'il travaille directement sur le sens de la vue de son public en le plongeant dans le noir plusieurs minutes avant de le noyer dans la lumière avec un spot extrême pour « l'aveugler » et influencer directement sa vision du plateau à travers son propre outil esthétique.

La lumière permet effectivement plusieurs niveaux d'interprétation de l'expérience visuelle : pensons par exemple à l'arc-en-ciel dont l'existence en tant que phénomène météorologique et optique est relative à la position du soleil et à celle de l'observateur.

En conséquence, le caractère polysémique de la lumière, à la fois dispositif symbolique et maîtrise technique, résulte de l'expérience visuelle qu'elle permet. Dans cette mesure, l'étude de la sensation visuelle et la compréhension de la nature de la lumière ont occupé la démarche scientifique depuis Platon jusqu'à la découverte du photon.

Du XVII^e au XIX^e siècle, la nature exacte de la lumière demeure un sujet de débat. Elle a notamment fait l'objet de deux représentations scientifiques opposées. Alors que la théorie corpusculaire conçoit la lumière comme un flot de particules interagissant avec la matière, la théorie ondulatoire suppose que la lumière est une onde qui se propage par des milieux différents. Cette discussion est tranchée par les travaux d'Albert Einstein dont l'approche intégrative permet de définir la lumière comme une onde électromagnétique ayant des propriétés corpusculaires, capable d'influencer, voire transformer, la matière qui entre en contact avec elle¹⁸. Cette définition met l'accent sur un principe d'interaction physique dont la meilleure expression se trouve dans l'action que la lumière exerce sur les organismes vivants.

Par conséquent, au-delà des effets visuels classiques, l'influence de la lumière sur le comportement et le fonctionnement physiologique des mammifères devient une question de recherche pertinente à la fin du XX^e siècle. Pour illustrer cela, des observations menées en milieu naturel constatent que le comportement de chasse du lynx, un animal nocturne, se modifie en fonction de l'éclairage solaire et lunaire¹⁹. En outre, des expériences en laboratoire suggèrent que des rongeurs ayant été longuement privés de lumière ont développé des troubles moteurs et du sommeil²⁰.

17. Artiste italien né en 1960. Il crée notamment *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Sur le concept du visage du fils de Dieu) en 2011.

18. *Champs Électromagnétiques* ED 4215. Institut national de recherche et de sécurité pour la prévention des accidents du travail et des maladies professionnelles.

19. A. ROCKHILL, C. DEPERNO, R. POWELL, « The Effect of Illumination and Time of Day on Movements of Bobcats (*Lynx rufus*) », *PLoS ONE* 8 (7), 2013.

20. I. HEISE, (2015). « Sleep-like behavior and 24-h rhythm disruption in the Tc1 mouse model of Down syndrome ». *Genes, Brain and Behavior*, p. 209–216, 2015, <http://doi.org/10.1111/gbb.12198>.

Ces découvertes ne diffèrent pas de celles retrouvées chez l'humain. Des observations en médecine montrent que la lumière est fondamentale pour la synchronisation des rythmes circadiens déterminants de la santé physique et psychique de l'homme. En effet, une étude révèle que l'exposition à un faisceau lumineux tous les matins pendant 30 jours a produit une amélioration de la qualité du sommeil chez des personnes âgées²¹. Des découvertes assez récentes montrent que la luminothérapie, même en faible dose, atténue l'intensité de la douleur chez des patients atteints de douleur chronique diffuse²².

De même, l'exposition quotidienne à une source lumineuse artificielle a été corrélée à la diminution des symptômes de fatigue et de dépression chez des femmes sous traitement de chimiothérapie²³. Dans les processus dits supérieurs, la lumière a également un impact significatif. Des expériences prouvent que des sujets sous un stimulus lumineux fort présentaient une performance meilleure dans des tâches cognitives en comparaison à des sujets sous un éclairage normal. En effet, la luminosité intense a davantage activé les structures sous-corticales impliquées dans la construction de mémoire et l'évocation de connaissances²⁴. La réception de la lumière comporte donc une expérience transformatrice suscitant toute une série de réponses corporelles liées, bien entendu, la plupart du temps, à la survie, au bien-être et au plaisir de l'homme.

En tant que point de croisement interdisciplinaire de cette journée d'études, nous avons mis en évidence qu'au-delà de sa nature physique qui la définit la lumière est aussi un vecteur sémantique. Par l'intermédiaire de ce vecteur, le corps fait naître et propage des sensations qui font d'elle une source de perceptions et métaphores permettant d'interpréter le monde²⁵, un impératif technique apportant quelques libertés, une nécessité esthétique ornant l'existence, un symbole divin soutenant la création de mythologies évocatrices, une expérience transcendante couronnant la démarche d'une spiritualité contemporaine.

21. I. AKYAR, N. AKDEMIR, « The effect of light therapy on the sleep quality of the elderly : an intervention study », *Australian Journal of Advanced Nursing*, 31(2), 2014, p. 31–39.

22. V. LEICHTFRIED, R. GOEHE, W. KANTNER-RUMPLMAIR, H. GUGGENBICHLER, D. GEHMACHER, « Original Research Article Short-Term Effects of Bright Light Therapy in Adults with Chronic Nonspecific Back Pain : A Randomized Controlled Trial, 2003–2012 », *Pain Medicine*, 15, 2014, p. 2003–2012.

23. N. JESTE, L. LIU, M. RISSLING, B. ANCOLI-ISRAEL, « Prevention of quality-of-life deterioration with light therapy is associated with changes in fatigue in women with breast cancer undergoing chemotherapy », *Qual Life Res*, 22, p. 1239–1244, 2013, <http://doi.org/10.1007/s11136-012-0243-2>.

24. G. VANDEWALLE, E. BALTEAU, C. PHILLIPS, C. DEGUELDRE, V. MOREAU, V. STERPENICH, G. ALBOUY, A. DARSAUD, M. DESSELLES, T. DANG-VU, *et alii*, « Daytime light exposure dynamically enhances brain responses », *Curr Biol*. 16, 2006, p. 1616–1621.

25. G. LAKOFF & M. JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, 1985, p. 28.

**PERCEPTION ET RÉCEPTION
DE LA LUMIÈRE**

Le verbe *montrer* en tat : étude dialectologique

Murad SULEYMANOV

Doctorant contractuel en Sciences Historiques et Philologiques,
sous la direction de M. Gilles Authier
École Pratique des Hautes Études – UMR 7192 Proche-Orient-Caucase : langues, archéologie, cultures

Arthur LAISIS

Doctorant contractuel en Sciences Historiques et Philologiques,
sous la direction de M. Daniel Petit
École Pratique des Hautes Études – UMR 8546 Archéologie et philologie d’Orient et d’Occident

Introduction

Le tat est un ensemble de dialectes (parfois considérés comme des langues indépendantes) parlés historiquement dans le Caucase du sud-est, au pied du Grand Caucase. Il appartient à la branche sud-ouest des langues iraniennes et est étroitement lié au persan, bien que l’intercompréhension soit impossible entre les deux langues. La plupart des variétés ont été historiquement en contact avec l’azéri, langue turcique dominante, et à un certain moment également avec les langues caucasiennes de l’est.

Il existe deux variétés principales et très différentes du tat : d’une part, le judéo-tat, parlé par un groupe connu comme les Juifs des montagnes ; d’autre part, le tat musulman.

Le judéo-tat est une langue écrite qui doit à l’époque soviétique sa standardisation ainsi qu’une abondante littérature. Habitant historiquement au Daghestan (république autonome de la Fédération de Russie) et en Azerbaïdjan, en particulier dans les villes de Derbent et Quba et dans les villages alentour, les Juifs des montagnes étaient un groupe assez mobile dont la présence est attestée dans plusieurs endroits du Caucase du nord. Après la chute de l’Union soviétique, les Juifs des montagnes qui ont émigré ont formé des communautés en Israël, en Russie (hors du Caucase du Nord) et en Amérique du Nord. Le judéo-tat est assez bien étudié ;

il en existe plusieurs descriptions et dictionnaires, notamment celles de Miller (1892), Anisimov (1932), Izgijaeva (2005), Dadašev (2006) et dernièrement la grammaire d'Authier (2012).

En revanche, le tat musulman est une variété beaucoup moins décrite, même si ses locuteurs ont été historiquement plus nombreux. Parlé principalement en Azerbaïdjan et dans quelques villages au Daghestan et en Géorgie, dans environ 60 à 70 localités au total, le tat musulman est une variété non écrite (et par conséquent, sans forme standard) et moins uniforme : les locuteurs de dialectes qui n'ont pas été en contact ne se comprennent généralement pas. Le tat se divise en quatre groupes dialectaux : les dialectes septentrionaux (cantons de Quba et Şabran en Azerbaïdjan, et de Derbent au Daghestan), centraux (partie occidentale du canton azerbaïdjanais de Siyəzən), méridionaux (presqu'île d'Abşeron, canton de Xızı et partie orientale du canton de Siyəzən en Azerbaïdjan) et occidentaux (cantons azerbaïdjanais d'İsmayılı et Şamaxı, ainsi qu'un village en Géorgie). À cause de migrations internes datant de plus de 150 ans, quelques parlars du nord se trouvent aujourd'hui dans la zone dialectale de l'ouest (İsmayılı et Şamaxı) connue historiquement comme le Haut Şirvan. Les descriptions des dialectes musulmans incluent Miller (1907), Grünberg (1966), Hacıyev (1971, 1995) et K'vaç'aže (1988).



Toutes les variétés du tat sont plus ou moins en danger. Le nombre des locuteurs est impossible à établir précisément faute de statistiques fiables ; le nombre total de locuteurs doit cependant atteindre quelques dizaines de milliers de personnes. La plupart des Juifs des montagnes habitent aujourd'hui hors de leur territoire de peuplement historique, c'est-à-dire dans des endroits où le judéo-tat n'est pas enseigné et où la jeune génération a tendance à acquérir l'hébreu, le russe ou l'anglais comme langue maternelle. Le tat musulman reste une langue orale, et la jeune génération adopte de plus en plus l'azéri comme sa première langue. Ce processus a été noté par tous les chercheurs qui ont travaillé sur le tat musulman. La toponymie du nord-est de l'Azerbaïdjan atteste une présence des locuteurs du tat plus massive qu'aujourd'hui. En outre, la situation économique difficile et l'infrastructure pauvre des villages tats situés dans les zones montagneuses forcent la population à déménager dans les villes où la génération suivante, immergée dans un milieu azérophone, perd sa langue d'origine. Parmi les villages tatophones énumérés par Miller (1929) en son temps, des dizaines sont actuellement abandonnés ou sur le point de se vider, et dans d'autres, le tat a été complètement oublié.

Nous présentons dans cet article l'analyse d'une expression impliquant le nom tat de la lumière : le verbe *montrer* dans les dialectes tats, en particulier dans ceux de la région du Haut Şirvan, où l'un des nous a effectué des enquêtes de terrain. Les exemples utilisés sont tirés d'un corpus oral spontané recueilli dans les villages de Burovdal, Lahıç et Dəmirçi.

Locutions verbales

Grünberg note que le tat possède à peu près 250 verbes simples, les autres étant des prédicats complexes (Grünberg 1963:53), une catégorie de verbes qui existe dans plusieurs langues de la région, iraniennes ou non. Un prédicat complexe est une séquence syntaxique qui fonctionne comme un prédicat sémantique et qui comprend un *coverbe*, c'est-à-dire un nom, un adjectif, une préposition ou un préverbe (ou une combinaison de ces éléments), suivi d'un *verbe support*¹, c'est-à-dire d'un verbe à contenu lexical généralement faible (Samvelian 2012:15). Ces séquences formées de plusieurs mots sont perçues par des locuteurs de la même manière que des unités lexicales ou des lexèmes et elles sont comparables à des locutions françaises comme *rendre hommage* ou *mettre en scène* (Samvelian 2012:53).

La séquence *səxan soxtan* 'parler' est un prédicat complexe (PC) qui comprend deux éléments : le nom *səxan* 'parole' et le verbe support *soxtan* 'faire'. Dans l'exemple suivant, ce PC est utilisé à la 3^e personne du pluriel du progressif présent :

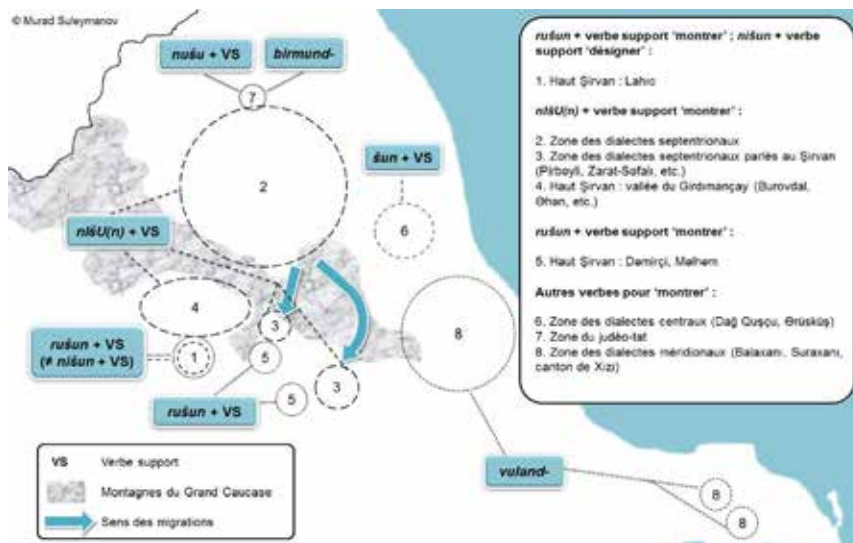
(1) Tat (Məlhəm)

tati=rä ancağ yošti-yä ödömin-ho səxan bə=soxtan=und
 Tat=OBL only elderly-ATTR person-PL word PROG=do.PROG=3PL
 « Seules les personnes âgées parlent tat. »

D'autres exemples de PC en tat du Haut Şirvan sont *jüş doştan* 'écouter' (lit. 'oreille tenir'), *şuna zərən* 'peigner' (lit. 'peigne frapper'), *xird soxtan* 'casser' (lit. 'cassé faire'), etc.

Expression du sens 'montrer'

L'objet principal de cette étude est la structure du verbe qui signifie le sens 'montrer' dans plusieurs parlars du Haut Şirvan. De façon générale, la plupart des variétés du tat disposent d'un PC ayant pour base le verbe *doran* 'donner' (avec des coverbes variables). Certaines variétés possèdent pour le sens 'montrer' des verbes simples qui existent parallèlement au PC (ex. *birmunde* en judéo-tat). D'autres variétés ne disposent pas de PC du tout et utilisent un verbe simple comme seul moyen pour exprimer le sens 'montrer' (ex. *vulandän* en tat musulman du sud).



1. *Light verb* dans la terminologie anglophone.

Le PC le plus commun dans les dialectes tats pour exprimer le sens ‘montrer’ a comme coverbe le nom *nišun* (variantes : *nušun*, *nušu*, *nüšü*, etc.) ‘signe’, qui sert à former *nišun doran* ‘montrer’ (lit. ‘donner signe’). C’est le cas dans les dialectes du nord et dans une grande partie des parlars du Haut Şirvan, y compris dans celui de Burovdal. Dans les exemples suivants, le nom *nišun* ‘signe’ est utilisé tout seul (2a) et comme élément du PC (2b) :

Tat (Burovdal)

- (2a) *män mol=män=ä ä nišun-i ba=šunuxtan=um*
 I cattle=POSS1=OBL from sign-POSS3 PROG=recognise.PROG=1
 « Je reconnais mon bétail à sa marque. »

- (2b) *dor=ä nišun_do-rä jüfti ki injö=yi*
 tree=OBL show-PTCP say.AOR3 SUB here=3
 (sign_give-PTCP)
 « En montrant l’arbre, il dit : “C’est là”. »

(3) Persan

- dust=e man ketāb rā be man nešān_dād*
 friend=EZ I book DOM to I show.PST3
 (sign_give.PST3)
 « Mon ami me montra le livre. »

Ce PC tat est identique dans sa structure à celui du persan moderne :

L’étymologie de *nišun* (cp. persan *nišān*) pose problème. Les textes moyen-perses manichéens indiquent que la première voyelle était probablement longue à l’origine (graphie <*nyyš ’n*> /*nīšān*/ ou /*niī(V)šān*/), c’est un abrègement sporadique et non régulier. D’après Cheung (2007), il pourrait s’agir d’un dérivé préfixé de la racine verbale indo-iranienne **iaš* ‘apparaître, être visible’ ; pcp. moyen-passif **ni-iš-āna-* ‘apparition, chose qui apparaît’. Ce mot n’a pas de correspondants dans d’autres familles de l’indo-européen.

En revanche, certains parlars du tat de Haut Şirvan ont développé pour le sens ‘montrer’ le PC unique *rušun doran* dont le préverbe n’est pas analysable, comme dans l’exemple du tat de Dəmirçi en (4a). Cette expression n’a pas d’équivalent en persan :

(4a) Tat (Dəmirçi)

- xīštān=ä vose inson bā cim üdömin-ho rušun_bə=do=ran*
 self=OBL as human LOC eye person-PL (PROG=)show=PROG3
 « Il se montre aux yeux du monde [en apparaissant] comme un être humain. »

Le parler de Dəmirçi a perdu **nišun* tant dans la périphrase qu’isolément. Le mot *nišon* ‘signe’ qui y existe doit être un emprunt récent à l’azéri (où au persan via l’azéri, puisque le mot est d’origine persane). La séquence <on> en tat n’est pas typique des mots natifs où le <ā> persan correspond normalement à <u> devant nasale (cf. *xwāharān* ‘sœurs’ en persan vs. *xuvorun* ‘id.’ en tat ; *zimistān* ‘hiver’ en persan vs. *zimistun* ‘id.’ en tat), alors que dans les emprunts à l’azéri la voyelle basse <a> passe normalement à <o> quand elle est accentuée (cf. *yan* > *yon* ‘côté’ ; *insan* > *inson* ‘humain’).

(4b) Tat (Dəmirçi)

<i>bə</i>	<i>sār</i>	<i>taxta</i>	<i>ye</i>	<i>nişon=i</i>	<i>hiştum</i>
LOC	head	wood	one	sign=POSS3	place.AOR1

« J'ai laissé une marque sur le bois. »

Le coverbe *rişin* / *ruşun* (cp. persan *rowšan*) est un adjectif dérivé d'une racine **leuḱ-* 'briller, devenir lumineux' (**louḱsno-* > proto-iranien **rauxšna-*). Cette racine est bien attestée en iranien (ex. avestique *raoxšna-*, sogdien <*rwššn*>, ossète *rūxs*) et au-delà, dans d'autres branches de l'indo-européen (grec *λύχνος*, latin *lūna* 'la lune', lit. 'la Lumineuse'). On peut s'étonner du choix d'un adjectif comme coverbe ; le sens originel du PC était probablement 'mettre en lumière, illuminer' ; le choix du verbe support *doran* 'donner' (cp. persan *dādan* < p.-ie. **deh*₃; noter l'évolution du tat **VdV* > **VδV* > *VrV*) peut s'expliquer par analogie de la construction *nişun doran*, ou simplement par la trivalence de 'montrer'. On notera l'existence d'un PC *rişni doran* 'émettre de la lumière', fondé sur un substantif dérivé de *rişin*.

Dans le parler de Lahıc, qui se trouve entre les deux villages d'où les exemples ci-dessus sont tirés, **nişun* pour 'signe' a été également perdu (substitué par l'emprunt azéri *nişon*), comme à Dəmirçi. En revanche, le parler de Lahıc dispose à la fois de *nişun doran* et de *ruşun doran*. Il existe néanmoins une différence sémantique entre les deux expressions : *ruşun doran* signifie 'montrer', comme à Dəmirçi, tandis que *nişun doran* est utilisé dans le sens de 'désigner'.

Tat (Lahıc)

(5a) <i>in=ä</i>	<i>ruşun_do-ra</i>	<i>ye</i>	<i>nişon=i</i>	<i>ni</i>
this=OBL	show-PTCP	one	sign=INDEF	NEG.EXIST

« Il n'y a pas de signe qui indique cela. »

(5b) <i>şel=ä</i>	<i>be</i>	<i>män</i>	<i>nişun_do,</i>	<i>şunuxtum</i>
child=OBL	LOC	I	point.AOR.3	recognise.AOR1

« Il me désigna l'enfant et je le reconnus. »

Conclusion

On constate donc, en tat comme en persan, la concurrence entre verbes simples issus du vieux fond iranien, et prédicats complexes, qui se développent à partir du Moyen Âge dans cette aire géographique. Dans le cas du verbe montrer, cette concurrence trouve une distribution dialectale ; celle-ci est d'autant plus intéressante que non pas un, mais deux prédicats complexes (*nişun doran* et *ruşun doran*) sont attestés dans la région du Haut Şirvan. Le second, qui n'a pas à notre connaissance de parallèle iranien, doit être une innovation de ces dialectes, sans doute à partir du premier ; les considérations sur le vocalisme de *ruşun* et le choix du verbe support confortent cette hypothèse. L'histoire des populations (et, partant, de la fragmentation dialectale de cette région) peut servir à en établir la chronologie. Si *ruşun doran* ne peut donc être une expression très ancienne, elle est néanmoins antérieure aux migrations du nord vers le Haut Şirvan (il y a 200 ans environ) puisque les quelques villages consécutifs à ces mouvements de population (Pirbəyli, Zarat-Səfali) ne connaissent que l'expression originelle *nişun doran*. En revanche, le dialecte de Dəmirçi, dont les locuteurs sont originaires d'Əhən, et dont la migration peut être datée d'environ trois siècles, ne connaissent que *ruşun doran* : il se peut donc que notre expression soit datable du XVIII^e siècle, à moins qu'elle ne se soit diffusée secondairement à Dəmirçi.

Abréviations

1	1 ^{re} personne	LOC	locatif
2	2 ^e personne	NEG	négation
3	3 ^e personne	OBL	oblique
AOR	auriste	PL	pluriel
ATTR	épithète	POSS	possessif
DOM	marquage différentiel de l'objet	PROG	progressif
EXIST	existentiel	PST	radical du passé
EZ	ézafé	PTCP	participe
INDEF	indéfini	SUB	subordonnant

Bibliographie

- ANISIMOV Nikolaj (1932), *Grammatika zuhun tati* (Grammaire de la langue tate), Moscou.
- AUTHIER Gilles (2012), *Grammaire juhuri, ou judéo-tat, langue iranienne des Juifs du Caucase de l'est*, Wiesbaden.
- CHEUNG Johnny (2007), *Etymological Dictionary of the Iranian Verb*, Boston-Leyde.
- DADAŠEV Mixail (2006), *Russko-tatskij slovar'* (Dictionnaire russe–tat), Moscou.
- GRÜNBERG Aleksandr (1963), *Jazyk severoazerbajdžanskix tatov*, Leningrad.
- HACIYEV Maqsud (1971), *Tat dilinin Qonaqkənd ləhcəsi* (Le dialecte tat de Qonaqkənd), Bakou.
- HACIYEV Maqsud (2009), *Azərbaycan tatlarının dili* (La langue des Tats d'Azerbaïdjan), Bakou.
- IZGIJAEVA Èdèso (2005), *Tatsko-russkij i russko-tatskij slovar'* (Dictionnaire tat–russe et russe–tat), Moscou.
- K'VAČ'AŽE Manana (1988), *Masalebi gomborel laižta met'q'velebis šesc'avlisatvis* (Les matériaux pour une étude du parler des Laidji de Gombori), Tbilissi.
- MILLER Boris (1929), *Taty, ix rasselenie i govory* (Les Tats, leur diffusion et leurs parlers), Bakou.
- MILLER Vsevolod (1892), *Materialy dlja izučenija evrejsko-tatskogo jazyka* (Matériaux pour une étude de la langue judéo-tate), Saint-Pétersbourg.
- MILLER Vsevolod (1907), *Tatskie ètjudy. II. Opyt grammatiki tatskogo jazyka* (Études tates II : Essai d'une grammaire de la langue tate), Moscou.
- SAMVELIAN Pollet (2012), *Grammaire des prédicats complexes : les constructions nom-verbe*, Paris.

La perception visuelle dans l'autisme

Prany WANTZEN

Doctorante contractuelle en Sciences de la Vie et de la Terre,
sous la direction de Mme Bérengère Guillery-Girard
École Pratique des Hautes Études – Université de Caen – Unité INSERM – U1077

Le système de la vision humaine n'est possible que grâce à la lumière. En effet, celle-ci est captée par la pupille puis transmise, au niveau de la Fovéa, aux photorécepteurs : les cônes et les bâtonnets. L'énergie lumineuse est ensuite convertie en signal électrique, l'information visuelle est alors envoyée vers le cortex visuel primaire par le nerf optique et le corps genouillé latéral (figure 1). Le cortex visuel se situe dans la partie la plus postérieure du lobe occipital du cerveau. Il est divisé en plusieurs parties en fonction de leur rôle. Ainsi la région V1 permet de reconnaître plus spécifiquement les couleurs et les mouvements simples, la région V2, les mouvements et les couleurs complexes, la région V3 va être spécialisée pour les formes simples alors que la région V4 le sera pour les formes plus complexes etc. Une fois l'analyse des stimuli visuels amorcée au niveau du cortex visuel, l'information va être redistribuée vers d'autres aires cérébrales par deux grands systèmes de traitement. Le premier est la voie ventrale qui s'étend vers le lobe temporal et serait impliquée dans la reconnaissance des objets (voie du *what*). La seconde est une voie dorsale qui se projette vers le lobe pariétal et serait essentielle à la localisation de l'objet (voie du *where*). La perception visuelle résulte donc d'un stimulus extérieur, ici la lumière qui est captée par nos yeux, mais également d'informations intérieures : la redistribution dans les autres aires cérébrales. Cette redistribution représente l'intégration des informations en une représentation visuelle ou concept mental. En effet, cela permettra de reconnaître rapidement un objet sous une

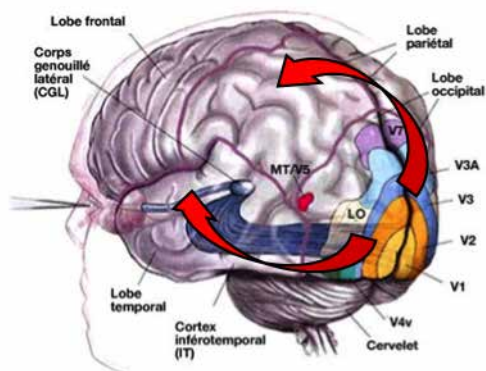


Figure (1) : le système de vision

forme plus parcellaire ou inhabituelle. Les informations sont donc emmagasinées et ajustées par rapport à nos précédentes expériences. Prenons l'exemple de la perception d'un stimulus : une personne voit une image d'un stylo puis elle a des sensations (physique, visuelle etc) : c'est un objet, long, dur, bleu qui a l'air d'être en plastique. La personne interprète alors que c'est un stylo et que sa fonction est de pouvoir écrire avec. Le cerveau effectue un stockage d'éléments invariants qui nous permet d'économiser de l'énergie, il a enregistré la représentation de cet objet en mémoire pour un accès plus rapide. Ainsi, il n'est pas nécessaire de repasser par toutes ces étapes, nous pouvons reconnaître un stylo même si la forme, la couleur, la matière changent.

De nombreux autres exemples existent et montrent que nous n'utilisons pas que nos yeux pour voir et que d'autres mécanismes sont mis en place, en plus de la mémoire. Ainsi, au-delà de la perception, intervient également l'orientation de notre attention (focus attentionnel) qui dépend de notre implication dans le respect des consignes et de l'objectif de la tâche (voir vidéo « the Monkey Business Illusion » ©2010, Daniel Simons). En effet, comme le suggère Fergenberg en 1986 : « On voit ce que nous nous attendons à voir. Le cerveau n'a pas besoin de traiter tous les stimuli, il remplit les espaces et prédit l'image finale ». Les illusions d'optique sont d'ailleurs basées sur ces interprétations erronées où nous extrapolons à partir des informations présentes, engendrant comme un « trop plus » d'interprétations.

Plus largement, il faut savoir que toute la connaissance de notre monde et de nous-mêmes provient de nos sens. Au demeurant, 75 à 80% des informations que l'on perçoit sont visuelles. L'apprentissage sensoriel et perceptif permet donc de donner une signification de tout ce que nous voyons. On apprend tout d'abord à recevoir l'information puis à la traiter, la stocker en mémoire pour enfin pouvoir assembler différentes informations dans un contexte plus général afin de leur en donner un sens. L'intégration multimodale des différentes informations est donc primordiale.

Dans l'autisme, le *Manuel de diagnostic des troubles mentaux* ou *DSM5* fait explicitement référence au traitement perceptif atypique retrouvé dans ces troubles. Ainsi, la suite de l'exposé portera sur ces particularités, avec pour but de comprendre comment cette perception atypique pourrait expliquer la symptomatologie autistique.

Les troubles du spectre autistique ou TSA sont des troubles neuro-développementaux avec ou sans retard mental qui apparaissent au cours de l'enfance et qui persistent à l'âge adulte. Ils concernent actuellement 1 enfant sur 150. Ils sont caractérisés selon le DSM5 par des troubles de la communication sociale et par des comportements restreints et répétitifs. Les troubles de la communication peuvent être verbaux et non verbaux avec par exemple, un retard ou une absence de langage, un évitement du regard, une difficulté à comprendre les expressions et le sens figuré (ex : tomber dans les pommes) etc. Les interactions sociales vont également être altérées avec notamment une difficulté à décrypter les codes sociaux, l'humour, les visages, les émotions... Les TSA sont également caractérisés par des intérêts restreints pour un domaine particulier, par une rigidité comportementale avec un besoin que les choses soient immuables, une résistance pour les changements etc. Ces comportements, notamment répétitifs et stéréotypés, peuvent avoir un rôle défensif mais agir aussi comme autostimulation ou encore être rassurants.

La suite de l'exposé visera à essayer de comprendre, à travers la description de ces perceptions atypiques, comment ces dernières pourraient expliquer les différents troubles et agir sur le comportement.

Blackburn, une personne avec autisme explique très bien : « je [regarde les choses] d'une façon concrète, littérale et très individuelle. Normalement je n'intègre ni ne vois les choses comme étant connectées, à moins de chercher activement une connexion ». C'est ce qu'on appelle la perception littérale, contraire à la perception gestaltiste qui vient du mot allemand *Gestalt* « forme » et du verbe *gestalten* « mettre en forme, donner une structure signifiante ». Cette perception expliquerait le manque de sensibilité dans l'autisme aux illusions d'optique.

En effet, la perception gestaltiste permet normalement de traiter spontanément des phénomènes comme étant des ensembles structurés et non comme une simple addition d'éléments (Van Ehrenfels). *A contrario*, dans l'autisme, il va y avoir une perception d'une scène entière comme une entité unique avec tous les détails perçus mais sans qu'ils ne soient traités simultanément (Brosnan et al., 2004) *similarity, closure*. Ces personnes auront une incapacité à briser l'image entière en unités signifiantes entraînant une sélectivité excessive. De plus, lorsqu'il y aura un nouvel élément ou que cet élément sera retiré de la scène, ces personnes vont vivre ce petit changement comme une toute nouvelle scène à explorer. Ce processus est donc envahissant et très coûteux. Donna Williams, une femme avec autisme décrit : « Alors que quelqu'un d'autre aurait vu une « foule », je voyais un bras, une personne, une bouche, un visage humain, une chaise, un œil. Je voyais 10 000 images, là où quelqu'un d'autre n'en voyait qu'une ». Des difficultés à différencier les éléments pertinents des autres moins pertinents situés en arrière-plan ont également été identifiées. Ces processus engendrent une surcharge d'informations importantes : « c'était comme avoir un cerveau sans filtre » écrit cette même personne en 1994.



Figure (2) : Panorama de Londres © Stephen Wiltshire (Source: <http://www.stephenwiltshire.co.uk>)

Ainsi ce fonctionnement atypique est double et peut entraîner des perturbations mais aussi des pics d'habilités exceptionnels. En effet, d'une part, cette perception pourrait expliquer les difficultés dans les interactions sociales avec, par exemple, une difficulté à reconnaître les visages car ceux-ci sont fragmentés mais aussi une résistance aux changements (nouvel élément dans une scène qui la reconfigure en entier). D'autres études ont également établi qu'il y avait un lien entre les sensibilités sensorielles et la sévérité des troubles sociaux (Kern et al., 2007) mais aussi avec la sévérité des troubles autistiques (Robertson and Simmons, 2013). Cependant, ces difficultés de perception Gestaltiste permettent également de voir apparaître des pics d'habilités et de compétences exceptionnelles comme par exemple pour le test des figures encadrées qui est utilisé en neuropsychologie et qui consiste à retrouver une forme simple dans une figure plus complexe. Dans l'autisme, les résultats sont meilleurs que chez les populations dites « contrôles ». Il y a aussi ce célèbre autiste, Stephen Wiltshire, qui arrive, en survolant juste une fois une ville, à la redessiner quasiment à l'identique avec des détails impressionnants (Figure 2).

Néanmoins, cet intérêt pour le traitement des détails fait que le monde est trop rapide pour les autistes (Gepner and Féron, 2009). En effet, il y a beaucoup trop d'informations qui arrivent brutalement et en continu qu'il va falloir filtrer et traiter en même temps. C'est un peu comme lors de l'apprentissage de la conduite : il faut faire attention au démarrage, à l'accélération, passer la vitesse, regarder autour, anticiper, être attentif à la route... Cette rapidité du monde expliquerait en partie l'évitement du regard très présent dans l'autisme car les yeux sont en continuel mouvement et ne s'arrêtent jamais (Saitovitch et al., 2012).

Plus récemment, se sont développées des études en eye tracking ou en oculométrie, qui est une technique permettant de suivre le trajet oculaire, le plus souvent *via* une lumière infrarouge envoyée par des diodes au centre de la pupille, le reflet infrarouge renvoyé par la cornée de l'œil est détecté par une caméra infrarouge. Ces études ont d'ailleurs montré un évitement du regard et une attirance pour la bouche dans des scènes sociales (Klin et al., 2002). Néanmoins,

d'autres études ont démontré que lorsque le support était ralenti, les personnes avec autisme avaient de meilleures performances dans la reconnaissance de visages et dans la compréhension de consignes (Tardif et al., 2007). Ce monde étant trop rapide pour ces personnes, elles vont donc essayer de trouver des stratégies pour le ralentir comme le mono-traitement qui consiste à n'utiliser qu'un seul sens et de fermer les autres ou encore un système de fermeture de tous les sens. Ces stratégies peuvent sembler efficaces, cependant elles entraînent un isolement, pouvant engendrer des difficultés sociales. En effet, les interactions sociales sont composées de processus complexes et multimodaux qui, dénaturent l'ensemble s'ils sont pris séparément.

Les personnes avec autisme ont donc une perception du monde différente du nôtre mais elles ont également des sensibilités sensorielles particulières. En effet, une hyper et/ou hypo sensibilité sont souvent retrouvées dans l'autisme. L'hypermensibilité renvoie au fait qu'un canal sensoriel est « trop ouvert », il y a trop de stimulations qui arrivent en même temps au cerveau. Cette hypersensibilité va entraîner des perturbations pouvant aller jusqu'à la douleur, notamment avec des fortes et vives lumières, des contrastes importants etc. Au contraire, des phénomènes de fascination peuvent également être observés comme le rapporte Annabel Stheli en 1991 : « Ma fille voyait "trop bien" et de façon exagérée. Par exemple elle voyait chaque mèche de cheveux comme des spaghettis, et, sans doute, pour cela, était fascinée par les cheveux des gens ». Ces phénomènes conduisent à des surcharges sensorielles pouvant amener à des colères, une grande fatigabilité, un retrait. L'hyposensibilité à l'inverse, est due à un canal sensoriel qui n'est pas assez ouvert et donc trop peu de stimulations arrivent au cerveau. Cette hyposensibilité engendre souvent une attirance pour la lumière, les reflets, ou les couleurs vives. Cette sensibilité va entraîner des phénomènes d'autostimulation comme le balancement, tourner sur soi-même, se taper la tête etc. Cette hyper et/ou hyposensibilité ne sont pas figées et peuvent varier aussi bien d'un individu à l'autre mais également chez un même individu et ceci dans les différentes modalités sensorielles. Ainsi, à un temps donné, une personne avec TSA peut être hypersensible à la lumière et hyposensible à l'odorat puis un mois plus tard avec une sensibilité normale à la lumière mais être hypersensible à une odeur particulière.

Ces fonctionnements atypiques font l'objet de plusieurs hypothèses cognitives qui pourraient expliquer ces phénomènes. Ainsi, cette perception des détails en défaveur du global, donc sans intégrer ces détails à leur contexte global, a permis l'émergence de l'hypothèse de défaut de cohérence centrale (Happé and Frith, 1996; Ozonoff et al., 1994). Néanmoins ce modèle a depuis été révisé et les chercheurs parlent dorénavant d'un style cognitif qui peut être modifié lorsque les circonstances l'exigent et serait plutôt un aspect secondaire, co-occurent du fonctionnement autistique (Happé and Frith, 2006). Cette théorie rejoint celle de Mottron et al. en 2006 qui expliquerait la symptomatologie autistique par un surfonctionnement perceptif correspondant à un traitement approfondi/poussé de l'information à un « bas niveau », c'est-à-dire un traitement élémentaire de tous les stimuli sensoriels. La piste du défaut d'engagement et de désengagement de l'attention est également avancée (Keehn et al., 2013) et plus particulièrement une altération de l'attention sélective : il n'y a pas de filtrage, la distraction est augmentée. Une autre hypothèse est un défaut de conceptualisation, c'est-à-dire une difficulté à généraliser un concept car ce dernier est vécu dans des contextes différents. D'autres équipes ont, de plus, pointé un déficit des fonctions exécutives (pour revue voir Hill, 2004). Les fonctions exécutives représentent les capacités nécessaires pour s'adapter à une situation nouvelle, non routinière. Elles englobent notamment l'inhibition (d'une lumière qui clignote par exemple), la planification, la flexibilité mentale (changer de tâche ou de stratégie mentale et passer d'une opération cognitive à une autre).

Ces différentes théories s'appuient également sur des études en imagerie cérébrale (pour revue, voir Desautay et al., 2014). Ces travaux ont montré chez les personnes avec autisme une

augmentation de l'activité des régions cérébrales liées à la perception (régions temporales et occipitales) d'une part (Samson et al., 2012), et d'autre part une augmentation de la connectivité locale au niveau de ces mêmes régions (Kana et al., 2011). La connectivité fait référence à la connexion neuronale entre deux régions corticales plus ou moins éloignées. Parallèlement à cette surmobilisation, une sous-utilisation a également été observée mais cette fois-ci dans les régions frontales qui sous-tendent les fonctions d'intégration dit de haut niveau comme le raisonnement, la prise de décision, la planification, l'inhibition. Les études en Imagerie par Résonance Magnétique rapportent en effet une diminution de l'activité des régions frontales (Just et al., 2004) et une sous-connectivité dans cette même région (Courchesne and Pierce, 2005).

En conclusion, l'autisme représente un modèle pathologique pertinent pour comprendre l'impact de la perception sur le fonctionnement cognitif y compris la mémoire. C'est de plus, une des rares pathologies qui présente paradoxalement à la fois un fonctionnement déficitaire dans certains domaines et des pics d'habilités exceptionnels.

La perception est donc atypique dans l'autisme, des hypothèses explicatives ont été formulées concernant le système visuel jusqu'à l'intégration corticale. Cette perception atypique semble être à l'origine de plusieurs comportements caractéristiques de l'autisme. La synesthésie qui fait référence à l'association de deux ou plusieurs sens (par exemple l'association d'une lettre et d'une couleur) présente les mêmes anomalies cérébrales retrouvées dans l'autisme. Il est en effet intéressant de noter que la proportion d'autistes synesthètes est trois fois plus importante que dans la population générale (Baron-Cohen et al., 2013).

Bibliographie :

- BARON-COHEN Simon et al. (2013), « Is Synaesthesia More Common in Autism? », *Molecular Autism*, 4, 40.
- BLACKBURN Jared (1999), « My Inside View of Autism », www.planetc.com/users/blackjar/aisub (site plus actif).
- BROSNAN Mark et al. (2004), « Gestalt Processing in Autism: Failure to Process Perceptual Relationships and the Implications for Contextual Understanding », *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 45, p. 459–469.
- COURCHESNE Eric et PIERCE Karen (2005), « Why the Frontal Cortex in Autism Might be Talking Only to Itself: Local Over-connectivity but Long-distance Disconnection », *Current Opinion in Neurobiology*, 15, p. 225–230.
- DESAUNAY Pierre et al. (2014), « Autisme et connectivité cérébrale : contribution des études de neuroimagerie à la compréhension des signes cliniques », *Revue de Neuropsychologie*, 6, p. 25–35.
- GEPNER Bruno et FÉRON François (2009), « Autism: A World Changing too Fast for a Mis-wired Brain? », *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 33, p. 1227–1242.
- HAPPÉ Francesca et FRITH Uta (1996), « The Neuropsychology of Autism », *Brain*, 119, p. 1377–1400.
- HAPPÉ Francesca et FRITH Uta (2006), « The Weak Coherence Account: Detail-focused Cognitive Style in Autism Spectrum Disorders », *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 36, p. 5–25.
- HILL Elisabeth L. (2004), « Executive Dysfunction in Autism », *Trends in Cognitive Sciences*, 8, 1, p. 26–32.
- JUST Marcel Adam et al. (2004) « Cortical Activation and Synchronization during Sentence Comprehension in High-functioning Autism: Evidence of Underconnectivity », *Brain*, 127, p. 1811–1821.
- KANA Rajesh K., LIBERO Lauren E. et MOORE Marie S. (2011), « Disrupted Cortical Connectivity Theory as an Explanatory Model for Autism Spectrum Disorders », *Physics of Life Reviews*, 8, p. 410–437.
- KEEHN Brandon, MÜLLER Ralph-Axel et TOWNSEND Jeanne (2013), « Atypical Attentional Networks and the Emergence of Autism », *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 37, p. 164–183.
- KERN Janet K., TRIVEDI Madhukar H., et al. (2007), « Sensory Correlations in Autism », *Autism*, 11, 2, p. 123–134.
- KLIN Ami, JONES Warren et al. (2002) , « Visual Fixation Patterns during Viewing of Naturalistic Social Situations as Predictors of Social Competence in Individuals with Autism », *Archives of General Psychiatry*, 59, p. 809–816.
- MOTTRON Laurent, DAWSON Michelle et al. (2006) , « Enhanced Perceptual Functioning in Autism: an Update, and Eight Principles of Autistic Perception », *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 36, p. 27–43.
- OZONOFF Sally, STRAYER David L. et al. (1994) , « Executive Function Abilities in Autism and Tourette Syndrome: an Information Processing Approach », *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 35, p. 1015–1032.

ROBERTSON Ashley E. et SIMMONS David R. (2013), « The Relationship Between Sensory Sensitivity and Autistic Traits in the General Population », *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 43, p. 775–784.

SAITOVITCH Ana, BARGIACCHI Anne et al. (2012), « Social Cognition and the Superior Temporal Sulcus: Implications in Autism », *Revue Neurologique*, 168, 10, p. 762–770.

SAMSON Fabienne, MOTTRON Laurent et al. (2012), « Enhanced Visual Functioning in Autism: An ALE Meta-analysis », *Human Brain Mapping*, 33, 7, p. 1553–1581.

TARDIF Carole, LAINÉ France et al. (2007), « Slowing Down Presentation of Facial Movements and Vocal Sounds Enhances Facial Expression Recognition and Induces Facial-vocal Imitation in Children with Autism », *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 37, p. 1469–1484.

VAN EHRENFELS Christian (1887 réed. 2006), *Über Fühlen und Wollen. Eine psychologische Studie*, Vienne.

WILLIAMS Donna (1994), *Somebody Somewhere: Breaking Free from the World of Autism*, Londres-Philadelphie.

WILLIAMS Donna (1999), *Nobody Nowhere: The Remarkable Autobiography of an Autistic Girl*, Londres-Philadelphie.

Vidéotheque

<http://www.theinvisiblegorilla.com/videos.html>

**USAGES ET MISES EN SCÈNE
DE LA LUMIÈRE**

Les luminaires de cérémonie dans l'Égypte romaine

Carl-Loris RASCHEL

Doctorant contractuel en Sciences Historiques et Philologiques,
sous la direction de M. Jean-Luc Fournet
École Pratique des Hautes Études – UMR 8167 Orient & Méditerranée

La nécessité de s'éclairer et la possibilité de le faire grâce à des techniques simples et peu coûteuses sont à l'origine d'une vaste production de lampes en Égypte que l'on connaît par les collections des grands musées. Ces vestiges sont dans la majorité des cas en terre cuite, car il s'agissait des lampes les plus utilisées, et parce que l'argile ne pouvait être réutilisée comme une matière précieuse. Cela a permis la constitution de dépôts entiers de lampes, lieux des premières recherches archéologiques sur le sujet. L'un des types les plus fréquents est celui de la *frog lamp*, les lampes de terre cuite moulées portant un motif en relief de grenouille, symbole de la fertilité du Nil et du retour des crues. L'importance numérique des lampes de ce type a pu favoriser l'impression d'un manque d'intérêt des lampes égyptiennes, qui sont de ce fait peu représentées dans les études « lychnologiques » publiées par Laurent Chrzanowski. Mais les collections du *British Museum*, publiées par Donald Bailey¹ montrent l'usage du métal pour des lampes plus luxueuses, et Maria Xanthopoulou² a pu recenser et étudier l'ensemble spécifique des lampes byzantines en bronze.

La majeure partie de la vie des Égyptiens se déroulait à la lumière du jour, comme en témoignent les nombreuses formules de contrat précisant que l'accord a été passé à l'extérieur, à la lumière du soleil. Cependant, nous trouvons les traces de l'utilisation d'un éclairage artificielle dans les papyrus. Pour l'essentiel, les mentions de lampes ne donnent que peu d'informations.

1. D. BAILEY, *A Catalogue of the lamps in the British Museum*, 3 tomes, Londres, British Museum Publications, 1975-1996.
2. M. XANTHOPOULOU, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne*, Turhout, Brepols, 2010.

Il s'agit le plus souvent d'enregistrer la présence d'une lampe dans un inventaire de biens, une liste d'objets, sans aucune précision. Rares sont les traces d'utilisation concrète, comme celles-ci, issues de la documentation d'Oxyrhynchos, ville de Moyenne Égypte :

Le P.Oxy. LXI 4126 du III^e ou IV^e siècle est une lettre privée, très fragmentaire. Son auteur écrit qu'il a envoyé chercher le destinataire, que l'on n'a pu trouver. Il retourne lui-même le chercher, *luchnôn de aphas*, à la lumière des lampes.

Le P.Oxy. 520, daté de 143, est le compte d'un de ces magasins où l'on trouve de tout (*pantopoleion*). Il est notamment fait mention d'un seul achat de 50 mèches de lampes, au milieu des ventes de poisson séché, de corde, farine, pieds de lit, teinture pourpre, paniers à poissons... Nous ignorons le statut de l'acheteur, mais cela pourrait signifier une utilisation régulière de l'éclairage artificiel dans la masse de la population égyptienne à l'époque impériale.

Mais ces traces sont réduites. Le terme *phôs* lui-même est peu employé dans un contexte courant, il est davantage lié à un univers poétique et/ou religieux. On le trouve dans les papyrus littéraires comme les hymnes à Isis, dans des poésies, ou parfois sur des pierres tombales. À cela il faut ajouter les textes chrétiens, où la lumière remplit un rôle métaphorique de première importance (mais on ne peut signaler aucun changement des manières de s'éclairer ou du format général des lampes à partir de la christianisation).

Ce qui marque une certaine particularité dans la documentation papyrologique à propos de l'éclairage tient davantage à la qualité des lampes utilisées. Les papyrus évoquent des lampes de toutes sortes, parfois très différentes de celles que l'on trouve dans les collections, notamment par leur matière métallique. Toute une gamme de luminaires pouvait être employée, et notamment dans un contexte cérémoniel.

La place des lampes dans les cérémonies religieuses antiques est représentée par plusieurs textes, comme chez Apulée, qui au II^e siècle décrit une procession isiaque, à la fin des *Métamorphoses* : « Leur chef tenait une lampe qui répandait la clarté la plus vive, et dont la forme, qui était celle d'une nef d'or, n'avait rien de commun avec les lampes de nos repas du soir; car le foyer était au centre, et fournissait un bien plus grand volume de lumière. » (XI, 10). Au-delà du caractère parodique de l'initiation décrite, objet de discussions chez les commentateurs du texte, la description des objets rituels employés peut recouvrir une certaine réalité, car de telles processions étaient bien connues dans le monde romain. Une part sans doute importante des rituels est constituée de jeux de lumière durant la période antique.

Mais les cérémonies où le jeu sur la lumière est important sont de diverses natures. Les différentes pratiques magiques, que nous ne connaissons souvent que très partiellement, ont régulièrement recours à ces jeux de lumière. Un papyrus très fragmentaire d'Oxyrhynchos, datant du IV^e siècle, conserve un sortilège au cours duquel une lampe est employée. On peut lire le mot *luchnou*. Il s'agit d'évoquer le dieu sans tête (*akephalos theos*), donc sans doute pour un sort malveillant. Ce dieu sans tête est connu dans plusieurs documents, notamment papyrologiques, mais aussi des pièces ou des sceaux, rassemblés il y a un siècle par Armand Delatte³. Une invocation est faite devant une lampe, sans doute banale, mais qui semble disposer d'une mèche particulière (l'état du document nous empêche d'en savoir plus). S'agit-il d'obtenir un rougeoiement particulier pour invoquer ce dieu sans tête identifié parfois au soleil lui-même, ou au feu immortel ? Le sorcier cherche à diriger, dominer ce démon, qui est comme contenu dans la flamme de la lampe.

Dans les villages ou dans le monde urbain, nous trouvons des célébrations qui emploient également des lumières. Prévoir les conditions d'éclairage d'une fête fait partie de la tâche des représentants d'une communauté. Un autre document oxyrhynchite, du III^e siècle, prévoit, pour une fête de 4 jours, une certaine quantité d'huile (un peu plus d'un demi-litre). Il est d'ailleurs précisé que cette huile doit être de l'huile de rave, peut-être moins coûteuse. Nous sommes renseignés sur les illuminations cérémonielles depuis Hérodote qui a décrit la fête d'Osiris à

3. A. DELATTE, « Étude sur la magie grecque », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 38, n°1, 1914, pp. 189-249.

Sais au deuxième livre de l'*Histoire* : l'allumage des lampes, rite du culte funéraire égyptien, a pour but d'écartier des morts les esprits errants. Maria Mossakowska a cherché de manière exhaustive les traces de ces illuminations (*luchnapsia* et *luchnokaia*)⁴. On trouve un certain nombre de dépenses d'huile pour l'éclairage de temples, comme à Soknopaiou Nesos (Fayoum) au début du II^e siècle, à Bachhias, Arsinoé, dans le temple de Sethi Ier à Gournâ... On en trouve également pour les églises avec la christianisation.

De telles pratiques nécessitent l'emploi de lampes particulières, dont la forme dépend du rôle que la lumière joue dans ce cérémonial précis. Les lampes mentionnées dans les papyrus paraissent souvent riches, luxueuses, elles peuvent avoir des formes particulières. Les inventaires de temples dont nous disposons en assez grand nombre révèlent souvent des lampes en cuivre, bien plus qu'en or ou en argent. Moins coûteux que ces deux dernières matières, le cuivre et ses alliages se prêtaient néanmoins à la fabrication de beaux objets qui pouvaient représenter un investissement. Dans quelques cas, leur forme est ouvragée. Le P.Oxy. XII 1449, du début du III^e siècle, est une liste des propriétés du temple de Neotera. Cette déesse est connue par des documents d'Égypte mais aussi d'autres endroits du bassin méditerranéen, on la trouve associée à Aphrodite, Junon et Isis, ce qui rappelle la place de la lumière dans le culte isiaque. Les lampes évoquées représentent de véritables investissements financiers, le poids de ces lampes de métal est consigné soigneusement avec le nom du donateur. Nous y voyons des lampes d'argent représentant Bubastis. A Bacchias, dans le Fayoum, les papyrus SB V 8745 de 171 et SB VI 9336 parlent de *luchniai chalkai salpiggôtai*, c'est-à-dire de luminaire en forme de trompette (*salpigx*). Pourquoi choisir cette forme ? Il est peu probable qu'il s'agisse de renvoyer aux significations culturelles des trompettes dans les rituels, nous ne possédons aucune trace de cet emploi (le rhéteur égyptien Julius Pollux, au II^e siècle, parle simplement de concours de trompettes aux jeux olympiques). Si l'on considère l'un des rares exemples conservés de cet instrument de musique, la trompette du musée de Boston, nous comprenons que ce terme ne désigne que la forme du pied de lampe, longue tige appuyée au sol sur une base élargie. *Luchnia* désigne régulièrement des lampadaires, des chandeliers, tandis que *luchnos* est davantage employé pour les lampes à huile. Les luminaires de ce temple montrent une certaine diversité, certainement plus rare dans les foyers égyptiens.

De telles lampes font partie de la liturgie, à ce titre ce sont des objets sacrés, c'est-à-dire à protéger. On trouve mention de leur place dans un endroit destiné aux statues des dieux qui sert aussi selon Plutarque de vestiaire des prêtres, le *stolistêrion*. On le voit dans le BGU I 338, un papyrus du nome arsinoïte au II^e ou III^e siècle. Cela n'empêche pas les vols, comme on le lit dans le P.Hamb I 10, un papyrus de Théadelphia, au II^e siècle. Les allumer peut être le privilège d'un groupe, comme on le voit dans un papyrus oxyrhynchite des premières années de la domination romaine évoquant un groupe d'allumeurs de lampes (*luchnaptai*) d'un temple (P.Oxy. XII 1453). Des liturgies exigent de certains citoyens le paiement de l'huile des lampes des temples, nous ignorons si cela les conduit à participer eux-mêmes à l'illumination.

Nous voyons alors se dessiner un autre marché pour ces lampes égyptiennes. Ces lampes de cérémonie, comme les lampes de luxe, ne se trouvaient pas aussi facilement que les lampes ordinaires que l'on pouvait sans doute trouver rapidement, jusque dans les petites agglomérations. Cependant, les indications dont nous disposons pour cela sont très peu sûres. Une lettre privée (P.Oxy. LVI 3860 de la fin du IV^e siècle) montre une femme écrivant à son époux, membre de l'entourage du duc de lui envoyer une lampe et un lampadaire. Ce qu'elle cherche n'est pas à sa portée, alors même qu'elle se situe près de la ville d'Oxyrhynchos, qui compte une population de l'ordre de la dizaine de milliers d'habitants. Cependant nous n'avons aucune indication sur la qualité des lampes demandées.

4. M. MOSSAKOWSKA, « Quelques remarques sur *lychnapsia* et *lychnokaia* », *Journal of Juristic Papyrology*, vol. 26, 1996, pp.105-115.

Pour les lampes de prix, nous ne disposons pas de papyrus nous informant de l'ensemble de la chaîne artisanale et commerciale. Il est parfois difficile de préciser le statut des vendeurs. Certaines lampes de prix viennent de l'étranger, le qualificatif de « lampe italienne » n'est pas rare, notamment au début de l'époque impériale (fonctionnaires et officiers romains apportaient leurs objets de luxe en Égypte).

Le P.Oxy. LIX 3998 du IV^e siècle est une lettre d'un certain Thonis à ses enfants ; il écrit de donner certains objets à celui à qui il les a vendus, notamment une lampe ornée d'un renard. Cette lettre laisse penser qu'il ne s'agit pas d'une famille d'artisan. Ces objets de luxe peuvent ainsi circuler de famille en famille, comme s'ils étaient moins produits qu'hérités. Ils sont alors cédés en cas de difficultés financières, ou données à des temples en guise d'offrandes. Mais ici encore, nous ne disposons pas de suffisamment d'informations pour décrire ces circuits commerciaux.

De telles lampes ne sont pas jetées lorsqu'elles deviennent inutilisables, elles sont réparées, comme on peut le lire dans un compte de dépenses d'un foyer riche (P.Oxy. IV 736, début du premier siècle), où le mot utilisé (*kollêtra luchnias*) renvoie à une réparation dans le domaine métallique. Malgré cela le marché de ces lampes semble être parallèle à celui des lampes ordinaires.

L'étude des luminaires mentionnés dans les papyrus permet ainsi très imparfaitement de mesurer la richesse et la diversité des moyens employés dans les cérémonies de l'Égypte antique pour faire de la lumière. L'objet d'où jaillit cette lumière porte de nombreuses exigences dans des cadres cérémoniels dont la diversité se lit dans celle des luminaires.

Des bougies pour l'anniversaire des morts : entre rite et réalités économiques. L'exemple de la collégiale Saint-Étienne de Troyes (XII^e-XIV^e siècles)

Thomas LACOMME

Doctorant contractuel en Sciences Historiques et Philologiques,

sous la direction de M. Laurent Morelle

École Pratique des Hautes Études – Laboratoire SAPRAT (Savoirs et Pratiques du Moyen Âge
au XIX^e siècle)

En 1185, la comtesse de Champagne, Marie de France (1145-1198), qui est alors régente, établit un chapelain en la collégiale séculière Saint-Étienne de Troyes, choisi parmi les chanoines, et elle lui donne des revenus pour pallier les dépenses en luminaire, en l'occurrence les achats de cire et d'huile nécessaires à la célébration de messes pour le salut de son âme et de celle de son mari, le comte Henri le Libéral (1127-1181). On a ici un exemple de revenus dédiés au luminaire et liés à un rite commémoratif, dans une collégiale séculière fondée justement par Henri le Libéral, en 1157. Elle occupait dans le comté de Champagne une place centrale, puisqu'elle possédait des fonctions de chancellerie, faisait office de chapelle palatine et de bibliothèque pour les comtes, était le centre d'un réseau de collégiales séculières fondées par les comtes et leurs vassaux, et qu'elle devait devenir la nécropole de la dynastie des Thibaldiens. Henri le Libéral y est lui-même enterré et c'est donc non loin de son tombeau qu'un chapelain doit à partir de 1185 célébrer des messes et user de l'argent qui lui est alloué pour acheter en nombre suffisant des luminaires.

Que ce soit dans le cadre d'une chapellenie comme pour Henri le Libéral, ou plus modestement, dans le celui des messes anniversaires qui se développent aux XII^e et XIII^e siècles, et qui consistent en la célébration, répétée d'année en année, d'une messe le jour du décès des défunts, les communautés religieuses ont besoin de se fournir en luminaire, parce que

ces derniers sont intégrés aux rites commémoratifs et funéraires chrétiens. Les communautés achètent donc des cierges ou des chandelles, plus que les bougies évoquée ici en titre, puisque ce n'est qu'à partir du XIV^e siècle, qu'une nouvelle expression, « cire de Bougie », ou seulement « bougie », fait son apparition pour désigner les cierges dont la matière première provenait de Turquie et de la ville de Bejaia, qui lui donne son nom.

Les sources médiévales font état d'un vocabulaire riche pour désigner les luminaires, mais les occurrences sont parfois utilisées indistinctement. Le latin emploie les mots *candela* et *cereus*, traduits en français par chandelle et cierge. Or la différence traditionnellement admise entre ces deux formes de luminaire, la chandelle de suif et le cierge de cire, ne correspond pas forcément à l'usage que font les textes médiévaux de chacun de ces deux vocables. Anne-Marie Bautier a ainsi pu montrer que le terme *cereus* s'appliquait parfois pour tout luminaire qui met du temps à se consumer, quelle que soit sa matière, alors que *candela* désignait soit une lampe, soit les très fins luminaires qui se consomment rapidement¹. De plus, le mot chandelle a souvent revêtu un sens générique se rapportant à tout cylindre de matière combustible muni d'une mèche centrale et le terme cierge semble s'être appliqué de préférence au luminaire réservé aux églises.

En tous les cas, le titre, « Des bougies pour l'anniversaire des morts : entre rite et réalités économiques », est là pour souligner la transformation de la valeur d'usage des anniversaires. Aujourd'hui nous allumons des bougies pour célébrer l'anniversaire de la naissance ; au Moyen Âge les femmes et les hommes allumaient des cierges ou des chandelles pour honorer les défunts au moment de l'anniversaire de leur mort.

Étudier les cierges, les chandelles ou les bougies allumées lors de ces messes anniversaires médiévales, c'est enfin se placer à la confluence de deux objets historiques, les luminaires et la mort, dont les histoires se sont constituées de façon contrastée. L'intérêt pour la mort comme objet historique date des années 1970 et est surtout attaché au nom de Philippe Ariès². On lui doit, entre autres, d'avoir décrit le passage de la mort apprivoisée à la mort de soi, c'est-à-dire, d'avoir montré que le modèle ancestral qui avait longtemps prévalu d'une mort vécue sereinement, envisagée comme une période de repos dans l'attente d'un jugement dernier collectif et lointain, avait été remplacée, au XIII^e siècle par la mort de soi : désormais, on imaginait le trépas suivi par le jugement individuel de chaque défunt. Des chercheurs ont suivi son exemple et Jacques Le Goff a souligné dans une préface l'apport décisif de Michel Lauwers qui ne s'intéressait plus à la mort mais aux morts, dans leur interaction avec les vivants. Pour lui, le XIII^e siècle est une rupture puisqu'il correspond au passage de la mémoire des ancêtres au souci des morts, pour paraphraser le titre de son livre³.

En comparaison, l'histoire des luminaires est beaucoup plus récente. On trouve, certes, en cherchant bien, un collectionneur du XIX^e siècle qui s'est intéressé à l'histoire du luminaire, Henri René d'Allemagne⁴, mais c'est surtout à la fin des années 1990 que l'intérêt pour la lumière et les luminaires comme objets historiques s'est manifesté, avec une historienne de l'art comme Katrin Seidel⁵ ou des historiens comme Élodie Lecuppre-Desjardin⁶ et

1. A.-M. BAUTIER, « Typologie des ex-voto mentionnés dans des textes antérieurs à 1200 », dans *Actes du 99^e Congrès national des sociétés savantes, Section de philologie et d'histoire jusqu'à 1600*, Paris, Bibliothèque nationale, 1977, p. 240-241.

2. P. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975 ; *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977 ; *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.

3. M. LAUWERS, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996.

4. H.-R. D'ALLEMAGNE, *Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Picard, 1891.

5. K. SEIDEL, *Die Kerze : Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim-Zurich, Georg Olms Verlag, 1996.

6. É. LECUPPRE-DESIARDIN, « Les lumières de la ville : recherche sur l'utilisation de la lumière dans les cérémonies bourguignonnes (XIV^e-XV^e siècle) », *Revue historique*, vol. CCCI/1, 1999, p. 23-43.

David Postles⁷. « Auparavant, et jusqu'à une époque encore très récente, le sujet n'avait rencontré qu'indifférence quand ce n'était pas de la moquerie. », comme l'écrit Catherine Vincent, à qui l'on doit la rédaction d'un livre qui a participé à faire des luminaires des objets d'études historiques à part entière⁸.

Catherine Vincent soulignait la dimension économique et sociale de l'utilisation des luminaires, et c'est dans cette démarche que je m'inscris. Je m'intéresse ici aux seuls luminaires qui sont intégrés aux rites funéraires et commémoratifs. Pour les communautés religieuses, s'occuper de l'approvisionnement en luminaire est une charge ainsi qu'un poste de dépenses que vient compenser les dons des fidèles et les revenus versés spécifiquement par les familles des défunts pour la célébration des messes anniversaires. Le montant des revenus varie et la solennité des célébrations avec. Les luminaires sont donc aussi un moyen de distinction sociale dans la mort.

Des bougies pour l'anniversaire des morts

Pour célébrer des messes pour les morts, notamment au moment de l'anniversaire de celle-ci, des revenus sont alloués à la communauté canoniale séculière de Saint-Étienne de Troyes, et une partie est réservée à l'achat de luminaire, ce qui renvoie à l'intégration de la lumière dans le rite chrétien.

La lumière intégrée au rite chrétien

Au XII^e siècle, la chose est établie : pas de culte sans luminaire. En 1198, le pape Innocent III (1160-1216) dans son traité sur l'*Eucharistie* rappelle l'obligation d'allumer au moins deux sources de lumière pendant les messes. On retrouve cette indication dans de nombreux statuts synodaux, notamment dans ceux de Winchester datés de 1262-1265. Dans ces derniers, les rédacteurs anglais avancent un argument pragmatique : ils ont peur que la lumière ne vienne à s'éteindre, d'où le fait de doubler le luminaire⁹. Innocent III avançait lui un argument plus spirituel : les deux lumières symbolisaient la manifestation de la Loi et du Prophète, l'Ancien et le Nouveau Testament. En tous les cas, l'importance du luminaire dans le rituel est telle que le concile de la province de Tours tenu à Saumur en 1276 consacre au luminaire son premier canon. Il est dit que la présence de lumière dans toute l'église est un signe de respect pour Dieu et doit stimuler la dévotion des fidèles.

Non seulement la lumière est d'origine divine, mais elle manifeste la présence de Dieu, comme dans les théophanies de l'Ancien Testament, ou bien dans ce psaume : « C'est toi qui allumes ma lampe. Le Seigneur mon Dieu illumine mes ténèbres » (Ps. 18[17], 29). Dans le Nouveau Testament, Jésus affirme lui-même être lumière : « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie » (Jean, 8, 12). Adam de Saint-Victor (mort vers 1146) établit un lien ontologique entre l'objet qu'est le cierge ou le combustible qu'est la cire et la nature sacrée, dans une strophe composée pour la fête de la Purification de la Vierge : « Le Verbe du Père est la vraie lumière ; / La cire, c'est la chair virginale ; / Le cierge qui brille c'est le Christ. »¹⁰.

7. D. POSTLES, « Lamps, lights and layfolk : « popular devotion » before Black Death », *Journal of Medieval History*, vol. 55, n°2, 1999, p. 97-114.

8. C. VINCENT, *Fiat Lux : lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 15.

9. F. Maurice POWICKE et Christopher Robert CHENEY, *Councils and Synods with other Documents relating to English Church*, t. II, 1205-1313, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 704, art. 9.

10. A. de SAINT-VICTOR, *Quatorze proses du XII^e siècle à la louange de Marie*, Turnhout, Brepols, 1994, p. 250-251, v. 19-21.

Pourtant dans les premiers temps du christianisme, l'Église a hésité à intégrer les luminaires au rite chrétien parce qu'ils avaient une place importante dans les rites païens. Tertullien (mort vers 220) tournait ainsi en ridicule l'habitude d'allumer des lampes en plein midi pour honorer les dieux. Les sources ne livrent d'ailleurs aucune attestation fiable d'un usage du luminaire dans les cérémonies chrétiennes avant le IV^e siècle. Catherine Vincent montre enfin que ce sont les pratiques funéraires qui semblent avoir été l'origine de la levée progressive de l'interdiction relative aux luminaires, si tant est qu'elle fût respectée rigoureusement.

Des messes pour les morts : « commémoration » ou salut individuel

Si le lien entre lumière et rite chrétien méritait d'être précisé, parce qu'il ne va pas de soi, il en est de même pour celui entre mort et célébration d'une messe anniversaire. Le cortège qui mène le corps du défunt directement de la maison mortuaire au cimetière remplit la fonction de rite de passage¹¹. La messe, que ce soit celle des funérailles ou bien, après l'enterrement, les célébrations de messes aux anniversaires du décès, ne semblent donc pas nécessaires. Il est même possible que l'entrée du cadavre, impur, dans l'espace sacré ait été l'objet d'un interdit¹². Ce n'est que progressivement que les processions funéraires sont entrées dans le sanctuaire, sinon pour une messe devant le corps, du moins pour la lecture de l'office des défunts.

Il s'est pourtant bien constitué une liturgie du culte chrétien des morts, dont l'origine est le *De cura pro mortuis gerenda*, écrit en 421-422 par saint Augustin (354-430). Au tournant du VI^e siècle, le livre IV du *Dialogue* du pape Grégoire le Grand (vers 540-640) a quant à lui posé les fondements de la prière monastique pour les morts. Au lendemain de l'an mil, la plupart des communautés religieuses ont commencé à célébrer la mémoire collective de tous les fidèles défunts, pris collectivement, et celle, particulière et solennelle, de certains d'entre eux : les saints, les papes, les évêques, les abbés, les souverains ou les seigneurs. Pour cela, des listes de noms de morts furent établies, dans des obituaires, véritables registres mortuaires sur lesquels étaient inscrits les obits, c'est-à-dire le jour du décès des personnes pour lesquelles on devait prier. Michel Lauwers a d'ailleurs forgé le néologisme : « commémoration », qui renvoie à la commémoration et à l'oraison, à la mémoire et à la prière. Les messes dédiées aux morts, anniversaires ou non, sont donc rares et réservées à une élite.

Mais dans les pratiques funéraires, les historiens repèrent une évolution au XIII^e siècle. À cette époque, le succès de la prédication des ordres mendiants fait émerger le thème du salut et il se produit une individualisation des pratiques liées à la mort. Par ailleurs, les pratiques funéraires et commémoratives qui étaient celles des seuls nobles associés à une communauté religieuse se diffusent au monde de la chevalerie et de la bourgeoisie. La conséquence principale de cette évolution est la multiplication, dans le monde urbain d'abord, des fondations de messes anniversaires. Les obituaires évoluent et deviennent plus précis : sont indiqués le lieu de sépulture du défunt, des éléments généalogiques, des détails à propos des fondations pieuses qu'il a réalisées, ainsi que les revenus destinés à couvrir les frais d'une célébration à perpétuité de son anniversaire.

À Saint-Étienne de Troyes, la source principale pour une étude de ce type est un obuaire daté de 1290¹³. Il contient les noms de 232 clercs et ceux de 164 laïcs. Dans le détail, il y a 182 noms de membres de la communauté canoniale et 50 clercs qui n'appartiennent pas à

11. A. VAN GENNEP, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1991 (rééd.).

12. J.-C. SCHMITT, « Le seuil et la porte : à propos de la Porta Romana de Milan », dans Patrick BOUCHERON, Jean-Philippe GENET (dir.), *Marquer la ville : signes, traces, empreintes du pouvoir, XIII^e-XVI^e siècle : actes de la conférence organisée à Rome en 2009 par le LAMOP en collaboration avec l'École française de Rome*, Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2013, p. 163-179.

13. BM Troyes, ms. 365, *Redditus et proventus ecclesie Sancti Stephani Trecensis apud Trecas, cum necrologio ejusdem conventus* ; Charles LALORE, *Collection des principaux obituaires et confraternités du diocèse de Troyes*, in *Collection de documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale*, t. II, Troyes, 1882.

Saint-Étienne de Troyes. Si l'on rajoute leur nombre à celui des laïcs, on constate donc que 54,1% des noms de l'obituaire correspondent à des personnes extérieures à la communauté canoniale séculière, ce qui correspond bien à cette diffusion des pratiques commémoratives repérée par Michel Lauwers. Parmi les laïcs, la famille comtale et ses vassaux dominant, mais il y a également de nombreux *milités*, ainsi que des hommes qui ont fait fortune dans les métiers de la banque et du commerce.

Célébrer la mort en lumière : joie et attente

La question des messes anniversaires n'est donc absolument pas une évidence avant le XIII^e siècle. Ce qui est une évidence en revanche, c'est que quelle que soit la forme prise par la commémoration funéraire, la lumière est présente. De la coutume de placer entre les mains du mourant un cierge allumé, souvent celui rapporté de la messe de la Chandeleur, principal luminaire béni conservé à domicile par les fidèles, aux lampes qui entourent la dépouille lors de la veillée, sans oublier les veilleuses dans les cimetières, les luminaires sont présents à toutes les étapes des rites funéraires, qu'il y ait ou non célébration de messe.

La lumière représente en effet l'attente vigilante¹⁴. Dans plusieurs passages du Nouveau Testament la lampe allumée a cette signification, comme dans la parabole des vierges folles et de vierges sages : dix demoiselles d'honneur sont chargées d'accueillir les époux, cinq d'entre elles dites sages ont prévu de l'huile pour leurs lampes ce que les cinq autres, dites folles, ont négligé de faire et la morale de la parabole est une exhortation à la vigilance : « Veillez donc, car vous en savez ni le jour ni l'heure » (Mathieu 25, 13). Cette parabole a été interprétée dès le Moyen Âge par les théologiens comme une image de l'attente du Jugement dernier. L'attente est synonyme de joie, parce que la mort terrestre est considérée comme le début de la vraie vie, céleste.

L'économie des bouts de chandelles

Puisque les luminaires sont nécessaires lors des rites commémoratifs et funéraires, les communautés religieuses doivent se préoccuper de l'approvisionnement en cire ou en huile, ainsi qu'en cierge ou chandelle. Elles doivent pour cela parfois dépenser des sommes importantes, surtout à partir du moment où la pratique des messes anniversaires se diffuse. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas gratuites et les obituaires témoignent de ce qui ressemble à la mise en place d'un véritable système économique puisque des revenus sont alloués aux communautés religieuses pour la célébration de ces messes. Sur ces sommes, une part importante est destinée à l'achat du luminaire.

La « comptabilité de l'au-delà »¹⁵

Ces préoccupations économiques autour des luminaires sont tout sauf accessoires, parce que l'Église a fait de la question des revenus nécessaires à leur entretien la condition *sine qua non* de la fondation d'un lieu de culte. Dans la troisième partie du *Décret* de Gratien (mort avant 1159), le « De consecratione », on lit qu'un évêque ne peut autoriser la construction d'une église sans avoir vérifié l'existence de ressources allouées au luminaire et à la garde de l'édifice.

14. C. TREFFORT, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », *Cahiers de recherches médiévales*, 2001 (8), p. 143-163.

15. J. CHIFFOLEAU, *La Comptabilité de l'au-delà : les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*, Rome, École française de Rome, 1990.

S'il s'agit d'une question importante, le soin du luminaire a pourtant rarement donné lieu à la création d'un office propre au sein des communautés religieuses, sauf à la cour pontificale où l'on relève la présence d'un maître des cires à la fin du Moyen Âge¹⁶ ou bien dans la cathédrale Notre-Dame-des-Doms en Avignon où l'on note celle d'un clerc des candélabres parmi les offices du chapitre¹⁷. Dans les communautés canoniales, l'approvisionnement en luminaire revenait souvent au trésorier. À Saint-Étienne de Troyes, il incombe en effet au trésorier de gérer le *ministerium lucernarum*, l'office des lampes, littéralement, pour reprendre l'expression d'Innocent III dans son traité sur l'*Eucharistie*.

Pour remplir ce ministère, le trésorier de Saint-Étienne de Troyes peut compter sur des revenus spécialement dédiés. Les frais des messes anniversaires ont été prévus par les défunts ou leurs familles. Dans l'obituaire de Saint-Étienne de Troyes, ce sont souvent entre 20 et 30 sous qui sont ainsi versés. On peut faire la même constatation que Jacques Chiffolleau pour le Comtat Venaissin : la récurrence de certaines sommes rondes, 20, 30, 60 sous, laisse penser d'une part qu'il y a une sorte de montant forfaitaire pour la célébration d'une messe anniversaire et qu'il y a d'autre part une différence de service qui explique l'écart du simple au triple entre un homme qui va verser 20 sous pour son anniversaire et un autre qui va verser 60 sous.

Qu'en est-il maintenant de la part allouée spécifiquement au luminaire sur ces revenus que perçoit au titre des anniversaires le chapitre de Saint-Étienne de Troyes ? C'est difficile de le savoir parce que l'obituaire n'en dit rien, ce qui n'est pas surprenant puisque les testateurs médiévaux, dans leur majorité, ne s'encombraient pas de considérations relatives au déroulement de leurs obsèques et se reposaient sur la coutume. Dans la région de Toulouse, Marie-Claude Marandet a montré que seulement 2% des testateurs se préoccupaient explicitement de leurs funérailles¹⁸. Contrairement à ce que l'on peut croire, cette réalité concerne aussi les élites et Agostino Paravicini Bagliani a montré que les cardinaux diserts quant aux dispositions précises de leurs funérailles étaient très minoritaires¹⁹.

Malgré ces difficultés, on peut tout de même émettre des hypothèses. Dans les comptes des funérailles de mainmortables organisées en 1320-1321 dans deux prévôtés du baillage de Troyes²⁰, on voit que le luminaire peut représenter à peine 6 ou 8 deniers mais pour d'autres 1 à 2 sous, soit 3 fois plus. Mais là encore cela dépend du type de combustible choisi, de la taille du luminaire, sans oublier que les luminaires ne sont pas uniquement des *instrumenta* mais aussi des *ornementa* et que plus un luminaire est ouvragé et esthétique et plus il est cher. Il se développe d'ailleurs à partir du XIII^e siècle toute une pompe funèbre qui concerne bien sûr les luminaires.

Le prix de la distinction : luminaires et pompe funèbre

Si l'on reprend les prix forfaitaires des messes anniversaires à Saint-Étienne de Troyes tel que l'on croit les deviner dans l'obituaire, il ne semble pas que toutes les messes anniversaires soient célébrées avec autant de solennité. Certaines coutumes ou décisions capitulaires d'autres établissements religieux nous le confirment : la solennité des anniversaires dépend de la

16. B. GUILLEMAIN, *La Cour pontificale d'Avignon : 1309-1376, étude d'une société*, Paris, De Boccard, 1966, p. 399.

17. H. MILLET, « Les chanoines des cathédrales du Midi », dans *La cathédrale (XII^e-XIV^e siècle)*, 30^e Colloque de Fanjeaux, 1994, Toulouse, Privat, col. « Cahiers de Fanjeaux » 30, 1995, p. 195.

18. M.-C. MARANDET, *Le Souci de l'au-delà : la pratique testamentaire dans la région toulousaine (1300-1450)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1998, t. I, p. 196.

19. A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti dei cardinali del duecento*, Rome, Società alla Biblioteca Vallicellano, 1980, p. C-CII.

20. « Inventaire des mains-mortes et autres aventures des prévôtés d'Isle et de Rumilly au baillage de Troyes pour l'année (22 juillet 1320-22 juillet 1321) », in François MAILLARD, *Comptes royaux (1314-1328)*, Paris, Imprimerie nationale, 1961, t. IV, vol. I, p. 491-496.

« quantité des legs »²¹, comme l'affirme une décision du chapitre de Huy, près de Liège, à la fin XIII^e siècle. Dans la coutume de l'abbaye de St Jacques de Liège il est fait mention de la « quantité des aumônes »²².

L'exemple de la comtesse de Champagne Marie de France qui créa en 1185 une chapellenie au sein de la collégiale Saint-Étienne de Troyes, pour honorer quotidiennement la mémoire de son mari défunt, ainsi que la sienne propre, montre bien comment les messes anniversaires et l'attention portée au luminaire peuvent être un moyen de distinction sociale. En effet, elle fait construire un autel en l'honneur de Dieu, de la Vierge Marie et de sainte Catherine, dans la collégiale Saint-Étienne de Troyes, et elle y établit un chapelain choisi parmi les chanoines, à qui elle attribue un certain nombre de revenus, dont elle dit très clairement à quoi ils doivent servir : « Capellanus autem ille de redditibus istis dicto altari luminare sufficiens tam olei quam cere ministrabit²³ ». La comtesse précise l'objectif de tout cela : « pro anima domini mei comitis Henrici et mea et omnium fidelium defunctorum celebret missam²⁴ »²⁵. Si les messes sont répétées, chaque année ou dans le cas présent tous les jours, c'est pour entretenir la mémoire du défunt, ce qui rejaille sur son lignage, mais c'est peut-être aussi en raison de la croyance sans doute très ancienne en un temps d'épreuve que doit subir l'âme avant de se séparer définitivement du corps.

Des conflits pour des bouts de chandelles

Qu'elles soient somptuaires et participent à une distinction sociale dans la mort, ou qu'elles soient plus simples, les messes anniversaires fournissent aux communautés religieuses des revenus non négligeables qui peuvent expliquer qu'émergent certains conflits.

Michel Veissière, dans son étude sur la collégiale séculière Saint-Quiriace de Provins : parle de la « futilité de certaines querelles »²⁶, à propos d'une transaction de 1283 entre le chapitre et le trésorier de la collégiale au sujet du luminaire. Le trésorier se plaint de ne plus être en mesure de subvenir aux divers frais qui lui incombent, principalement ceux du luminaire et les gages des marguilliers, c'est-à-dire des laïcs chargés de la garde et de l'entretien de la collégiale. Il estime avoir été lésé par le chapitre depuis huit ans d'une partie des fruits de sa prébende, c'est-à-dire du revenu destiné à l'entretien d'un chanoine séculier, issu à l'origine du partage de la mense capitulaire, puisque le trésorier de Saint-Quiriace de Provins assume, à ses frais, toutes les dépenses en luminaires ou pour rémunérer les marguilliers, sans dédommagement. Il obtient gain de cause et un dédommagement de 46 livres et 10 sous tournois, ce qui est une somme assez importante.

La collégiale Saint-Quiriace de Provins a été refondée en 1157 par Henri le Libéral, c'est-à-dire exactement l'année où il fonde la collégiale Saint-Étienne de Troyes et des liens unissent ces deux communautés canoniales séculières. Dans le cartulaire de la collégiale troyenne, cette fois-ci, on trouve également un exemple d'une querelle que l'abbé Veissière aurait jugée futile, puisqu'il s'agit là encore d'une dispute à propos du luminaire. Elle date de 1208. Le cartulaire de Saint-Étienne de Troyes contient deux actes²⁷, l'un pris par la comtesse Blanche de Navarre

21. L.-F. GÉNICOT, « Les chanoines et le recrutement du chapitre de Huy pendant le Moyen Âge », *Annales du Cercle hutois des sciences et beaux-arts*, t. 27, 1963-4, p. 1-99, à la page 35, n°2.

22. P. WOLK (éd.), *Der Liber Ordinarius des Lütticher St. Jakobsklosters*, Münster, Aschendorff, 1923, p. 77.

23. Le chapelain se servira des revenus qui lui sont alloués pour suffisamment éclairer le dit autel, tant avec de l'huile, qu'avec de la cire.

24. Il célébrera une messe pour l'âme de mon seigneur le comte Henri, la mienne [celle de la comtesse Marie donc] et celle de tous les fidèles défunts.

25. AD Aube, 6 G 7, original sur parchemin, largeur 205 x hauteur 120 mm ; BnF, ms. lat. 17098, fol. 340 r^a – b.

26. M. VEISSIERE, *Une communauté canoniale au Moyen Âge. Saint-Quiriace de Provins (XI^e-XIII^e siècles)*, Provins, SHAAP, 1961, p. 202-205 ; Provins, BM, ms.108-120 : « Transaction entre le chapitre Saint-Quiriace de Provins et Jean de Sainte-Colombe, trésorier de ladite église (1283) ».

27. BnF, ms. lat. 17098, fol.60 r^a - b et fol.130 r^b – v^a.

(1177-1229), l'autre par le doyen de Saint-Étienne de Troyes, Ythiers (mort en 1210). La querelle opposait alors le chapitre aux chanoines chargés de desservir l'autel de saint Maurice lors de la fête annuelle du saint, c'est-à-dire le 22 septembre. Les actes sont courts et les exposés sont très réduits, ce qui fait que l'on ne connaît pas exactement les termes de la querelle. Mais le dispositif, lui, est très détaillé et comme il porte uniquement sur la question du luminaire, il semble logique que le cœur de la querelle corresponde à cette question. Voici la décision qui est prise : les chanoines qui desservent l'autel de saint Maurice doivent faire brûler lors des matines douze cierges lors de la Saint Maurice, mais aussi lors de la Saint Michel, c'est-à-dire le 29 septembre. Pour le reste des fêtes annuelles, les chanoines qui desservent l'autel de saint Maurice doivent verser un revenu annuel de quinze sous, en échange de quoi, le chapitre doit faire brûler douze cierges devant l'autel de saint Michel.

Signification religieuse, réalité économique, dimension sociale : allumer un luminaire lors d'une messe anniversaire était donc tout sauf un geste anodin au Moyen Âge. Ce geste est-il vraiment si différent aujourd'hui que nous ne nous éclairons plus avec des lampes à huile ou des bougies ? L'électricité a-t-elle éteint ce lien étroit entre mémoire et lumière ? Entrez dans une église et vous verrez toujours des cierges qui brillent dans une chapelle, allumés en guise de prière, en pensant à un proche défunt. À Madrid, le système est même très perfectionné puisque les cierges sont électroniques et s'allument après l'introduction d'une pièce de monnaie ou d'une carte bancaire. Dans un cadre laïc, qu'est-ce qui explique ces milliers de bougies allumées place de la République après le 13 novembre 2015 et ces gens qui se sont relayés pour maintenir la flamme ?

Restituer l'éclairage scénique sous l'Ancien Régime

Dominique LAUVERNIER

Doctorant en Sciences Historiques et Philologiques

sous la direction de Mme Sabine Frommel

École Pratique des Hautes Études – EA 7347 Histara (Histoire de l'art, des représentations et de l'administration dans l'Europe moderne et contemporaine)

Restituer l'éclairage de scène avant la standardisation de l'éclairage électrique au vingtième siècle s'avère une tâche archéologique assez délicate, alors même que «l'éclairage à la bougie», cher à certaines mises en scène «baroques» d'aujourd'hui, semble facile au public non averti.

Dans le cadre de notre thèse en voie de finalisation, *Les espaces scéniques intérieurs de la Cour sous l'Ancien Régime : expérimentation d'un protocole d'étude et de valorisation des sources par des restitutions*, sous la direction de Mme Frommel, (Histara), nous abordons la problématique de la restitution des lumières. Cet article fera brièvement le point sur l'état de la question, nos investigations et les résultats obtenus. Nous précisons également que pour notre étude sur ces théâtres de Cour, qui a débuté dans les années 90, les moyens techniques et informatiques à notre disposition sont très réduits, et qu'il s'agit plutôt d'une projection méthodologique. Quant au thème du luminaire, c'est un sujet assez connu, rebattu, commenté, mais le corpus de sources sur lequel nous travaillons n'a pratiquement jamais fait l'objet d'étude.

Les sources littéraires demeurent assez floues et subjectives, alors même que nous aurions besoin de données matérielles en premier lieu. Fort peu de vestiges subsistent en France, et datent de la fin du XVIII^e siècle, pour des théâtres de Cour. L'étranger est un peu mieux loti, mais l'ensemble des artefacts conservés demeure très incomplet. Le fer-blanc n'a guère résisté au

temps et fait partie des équipements périmés et jetables, tandis que les *terrines*, *bougies* etc. ont quasiment disparu en Europe. Seules les méthodes d'archéologie expérimentale permettraient une reconstitution de ce que pouvait être une source d'éclairage scénique sous l'Ancien Régime. Le seul lieu historique à l'avoir tenté est le théâtre de Ceski Krumlov, en Bohême.

Cependant, les archives de la Cour de France, dans la série O1 des Menus Plaisirs, comportent nombre de *Pièces justificatives* et de *Mémoires de fruiterie*, faisant état pour chaque représentation du *luminaire* utilisé, pour lequel le fournisseur demande son dû. Certes, les pièces ne deviennent complètes qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle, mais c'est déjà une source très utile, parce que outre le nombre et le type des sources d'éclairage, est aussi spécifié leur placement. Sont parfois documentés des effets spéciaux, et de nouveaux dispositifs.

Il devient alors possible de collationner ces informations avec les plans que nous avons recensés, et d'insérer, au moins sous forme d'indication de placement, les sources de lumière dans le modèle virtuel 3D. Une expérimentation de reconstitution de la lumière, de son spectre et de son intensité, pourrait être ultérieurement mise en place dans le cadre d'un partenariat d'Histara avec des spécialistes de ces questions.

En attendant, il convient de mettre en relation ces données collectées avec les informations de colorimétrie, réflectance, etc., fournies par les matériaux utilisés lors des spectacles « baroques » et « classiques ». Couleurs et matières des vestiges de décorations, sans doute altérées, d'échantillons de tissus de costume, etc. Les nombreuses références aux couleurs, pigments, dorures, *pierreries*, peintures, broderies etc. dans les comptes fournissent un champ encore peu étudié, car trop « évident » - ça brillait et ça donnait l'apparence de luxe pour résumer la conclusion courante aujourd'hui. Certes, l'ensemble de l'espace théâtral, salle et scène, était organisé en fonction de la vue et de la lumière, mais avec des nuances, des dosages et un langage qui nécessitent une étude approfondie. Nous avons montré lors de la communication des exemples de ces décors chargés de motifs *rehaussés d'or*, *tableaux de coloris*, encore présents dans des vestiges comme ceux du *Temple de Minerve* employé de 1754 à la fin du Régime, ou du rideau de fond pour *Zémire et Azor* du même fonds de Fontainebleau-Versailles. Les costumes d'opéra en particulier étaient brodés de fils métalliques, rehaussés de *pierreries*, et nous avons examiné un recueil d'échantillons de tissus pour les costumes d'opéra, aux couleurs parfaitement préservées.

Coulées de graisse, brûlures, fumées, risque de feu, l'éclairage à incandescence de l'Ancien Régime avait des inconvénients nombreux. Cependant, sans avoir la flexibilité du gaz et surtout de l'électricité, avec sa graduation de 0 à 100%, il permettait tout aussi bien au spectateur de lire le livret qu'au décorateur de prévoir des effets de « nuit », de feu et d'éclairs, suffisants dans un monde de représentation où après tout, il n'y avait que des signes et des codes. Au nom du culte de la vérité de l'illusion à tout prix, il est probable que les Lumières seront à l'origine d'une fuite en avant technologique qui se poursuivra sur deux siècles.

Avant d'aborder des exemples précis dans nos archives, il convient de rappeler sommairement ce qu'est un éclairage de scène à l'époque baroque et classique. La seule source est l'incandescence, à base de combustible de graisse (suif, cire dite bougie, huile plus tardivement), en cherchant le plus d'intensité et de blancheur (relative) de la lumière. La cire est divisée en deux catégories, jaune et blanche, selon la « température de couleur » de la flamme, chandelles (à base de suif) et bougies (à base de cires blanche et jaune) constituant les sources les plus répandues. Les lampes à huile dans une ampoule de verre coloré sont minoritaires en Europe, voire inexistantes sur les scènes françaises. La salle (appelée aussi *Amphithéâtre*), où se trouve le public, est éclairée par des lustres, la scène, appelée *Théâtre*, est éclairée par la rampe qui peut s'élever ou se baisser pour des effets simples, des sources sont disposées derrière chaque châssis parallèle de coulisse pour éclairer le précédent (vers le lointain), des sources dans les cintres (herses, gloires et machines) complètent pour un éclairage relativement homogène, des lustres au milieu de la scène n'étant pas rares jusqu'au XVIII^e siècle.

Nos sources principales pour cette étude sont donc les Archives des Menus Plaisirs, conservées dans des liasses chronologiques de comptes aux Archives Nationales, Série O1. Très rares sont les données pour le règne de Louis XIV, les pièces deviennent plus nombreuses sous la Régence, abondantes et quasi régulières sous Louis XV-Louis XVI. Notre dépouillement du fonds des Menus Plaisirs pour les spectacles, bien qu'encore inachevé, est très avancé et permet désormais une vision précise de l'évolution de la forme des pièces de comptabilité, et de l'éclairage décrit. Dans les registres sous la Régence, puis les liasses *Comédies et concerts* et parfois *Dépenses imprévues* figurent les Mémoires de frais de Fruiterie et de Ferblantier, renseignant le *luminaire* (combustible, matériel) ; d'autres fournisseurs complètent parfois nos informations (comme les frais du menuisier du théâtre, pour la rampe etc.). Pour le *luminaire (fruiterie)*, ces Mémoires se présentent sous trois formes successives. Des feuilles séparées sous Louis XIV, puis sous la Régence des registres où les frais sont consignés de manière continue et chronologique, paragraphe par paragraphe, avec une récapitulation finale. Sous Louis XV et Louis XVI nous avons des tableaux à colonnes selon le type de sources d'éclairage, suivant l'ordre chronologique, précisant *l'ordinaire* de l'éclairage de la salle et de la scène, et les frais supplémentaires pour chaque représentation. La liasse s'achevant par une récapitulation. Outre les informations de coût, ces pièces sont précieuses car elles mentionnent souvent les sources avec précision, le type de bougie et son support, le nombre de bougies, leur emplacement, tant pour la scène que pour la salle et les coulisses ou entrées. Lors de la communication, nous avons montré certaines de ces pages, et le tableau joint à cet article donne une idée des informations livrées par les Archives.

Les vestiges de matériel d'éclairage sont fort peu nombreux en Europe, et tout particulièrement en France. Ne subsistent comme théâtres de Cour du XVIII^e siècle que la Salle de Mique à Trianon et le Grand Théâtre de Versailles (ou Opéra Royal), qui ont perdu la majeure partie de leur matériel scénique originel. Les éléments les plus intéressants ont été retrouvés récemment lors de la dernière restauration de l'Opéra, qui a permis d'accéder derrière le cadre de scène et de retrouver les supports de fer-blanc. A l'étranger, les théâtres historiques de Suède et de Bohême, datant eux aussi de la seconde moitié du XVIII^e, ont conservé davantage d'éléments, très proches de ceux de France. Pour restituer les coloris, il subsiste par contre en France une centaine de toiles de décorations de la seconde moitié du XVIII^e, essentiellement pour la Salle de Fontainebleau, de très rares éléments de costumes de scène, mais nous avons découvert à la Bibliothèque de l'Opéra un cahier d'échantillons dans un remarquable état de conservation, que nous évoquons plus haut. Quant aux structures décorées des salles, pour Versailles ce sont des restaurations et reconstitutions après les transformations du XIX^e, d'après les sources et fragments, et pour Fontainebleau ne subsistent que deux balcons de loge remaniés et une colonne de palmier doré.

Nous n'aborderons pas dans cet article les sources littéraires. De fait, il y a peu de chose dans les traités, souvent cités et très anciens comme celui de Nicola Sabbatini. On trouve ici ou là des observations vers la fin du XVIII^e siècle, pas toutes bien connues. La presse non plus (comme le *Mercur* etc.) n'a pas toujours fait l'objet d'une lecture systématique.

À partir de la lecture des archives, confrontées aux plans qui spécifient souvent au moins la rampe et les emplacements des coulisses et fonds, nous pouvons établir une Typologie selon les salles.

D'abord des salles temporaires, démontables, dont le matériel peut être importé d'autres scènes ou des magasins des Menus, ou construit spécialement pour l'occasion. Ces salles vont d'ailleurs voir leur nombre croître au fil des règnes, le stock des Magasins des Menus pour les seuls spectacles de scène atteignant à la fin de l'Ancien Régime plus de 10.000 éléments de décor et des milliers de sources de lumière. La caractéristique de ces salles reste leur taille relativement modeste.

Les salles permanentes de la Cour sont au fond peu nombreuses: Saint-Germain puis la petite Salle de Comédie de Versailles (et une autre salle à Trianon) sous Louis XIV, Fontainebleau avec un équipement modeste. Je passe le cas très particulier de la Salle des Machines, qui ne servit que deux fois. Sous Louis XV, ce seront la Salle du Manège (mais incendiée quelques années après sa construction), les Salles de Fontainebleau, modifiée en 1725 et 1754, de Choisy, de Marly, la Salle de la Comédie de Versailles sans cesse remaniée, toujours aussi peu commode, et enfin la Salle d'Opéra prévue dès le XVII^e siècle. Le règne de Louis XVI verra essentiellement l'ajout de la Salle de Marie-Antoinette, à la scène proche des autres salles, et tardivement une nouvelle Salle des Comédies, aux mêmes normes. Ce sont donc des théâtres petits ou moyens qui constituent le lieu des spectacles.

Le Grand Théâtre de 1770 est un cas à part. Jamais la Cour n'avait connu un tel espace scénique, et ce théâtre est construit conjointement à la nouvelle Salle de l'Académie Royale de Musique au Palais Royal, abondamment documentée par *L'Encyclopédie*. Même nouveau principe de machinerie, même ampleur dans la succession des plans de la scène, mais la Salle de la Cour dépasse par ses dégagements et la qualité de sa conception l'Opéra de Paris. La mauvaise surprise pour les Menus sera de gérer le luminaire d'un tel espace scénique, sans aucune expérience. Nous avons présenté dans la communication comment les pièces d'archives, tant le luminaire que les mémoires du ferblantier, montrent une inflation du luminaire au cours des répétitions et représentations, les essais de nouvelles technologies (miroirs, lampes à huile) entraînant de nouveaux problèmes, les interventions de remise en état longues et coûteuses tant en frais qu'en personnel, au fil des jours du printemps 1770.

Le luminaire d'un spectacle comportait souvent, en particulier pour les ouvrages lyriques, des effets spéciaux lumineux. Nous donnons ici un aperçu des trois principaux.

Pour suggérer les éclairs dans les nuées, ou le feu, on utilisait des « transparents », toiles de châssis spécialement enduites pour permettre de laisser passer une vive source d'éclairage derrière elle, le motif peint, éclair, flammes colorées, permettant l'effet recherché. Il subsiste ainsi dans le fonds des toiles de Fontainebleau un châssis de forge pour *Le Maréchal-Ferrant* datable de 1762, et des nuages pour l'apparition de divinités dans *Dardanus* en 1769. Pour d'autres éléments de décor, les sources lumineuses pouvaient être des lanternes, ainsi pour *La Soirée des Boulevards* de 1762 à Fontainebleau, où des toiles figurent les Boulevards de Paris illuminés. Les comptes de décoration signés des Slodtz précisent : « *Troisième Ferme. Un cabaret, une baraque de marionnettes, une boutique de pâtissier, un café turc et un bureau de loterie. Ces maisons auront des fenêtres en transparents et des illuminations de lanternes variées* ». En accord avec ce projet, le ferblantier atteste la fourniture de « *36 bobèches pour la maison brisée et de 54 lanternes de fil de fer pour les transparents* », d'une journée de son ouvrier et de ses compagnons « *employés pour la répétition de la Soirée des Boulevards* ».

Le programme des décorations de *Silvie* donnée à Fontainebleau en 1765 donne aussi des informations précieuses pour le décor de l'Antre de Vulcain, montrant les intentions du décorateur, en accord avec le livret. Ce décor est constitué de 7 plans de châssis successifs de la face au lointain et un rideau de fond, pour lesquels les maquettes des Slodtz sont conservées dans les collections de l'Opéra de Paris, « *Toute la partie du Théâtre jusqu'à l'avant de la Scène y comprise est l'antre de Vulcain, cet antre ne reçoit de jour que d'un (sic) ou deux percées dans la forêt c'est-à-dire par deux coulisses du même côté; on voit de là qu'il doit être éclairé principalement par les feux des différentes forges qui sont sur les côtés du théâtre et que cette clarté devient plus ou moins vive selon que les travaux sont plus ou moins avancés. Après le premier Chœur l'Amour et sa Suite c'est-à-dire les Grâces Plaisirs Ris et Jeux descendent portés sur un nuage lumineux, alors l'antre devient plus éclairé, il est censé que la présence de L'Amour y répand un jour plus pur* ».

En effet, les gloires ou machines volantes devaient elles aussi être dotées d'un éclairage supplémentaire, nous avons ainsi retrouvé dans les Archives des Menus pour un spectacle des

Comédiens Italiens en 1682 à la Salle de Saint-Germain-en-Laye devant le Roi Louis XIV, *Arlequin Mercure Galant*, la description des quelques bougies de la machine où Arlequin en Mercure volant sur un aigle descend sur terre à la rencontre de Jupiter.

Des effets plus dynamiques avec projection de *Feux* étaient nécessaires pour les Scènes infernales où dansent des Démons. Ainsi en 1770 pour *Persée*, à l'inauguration du Grand Théâtre de Versailles à l'occasion des Noces du Dauphin et de Marie-Antoinette, sont fournies « 6 mécaniques à soufflet pour former des jets de feu », de la « liqueur blanche » est utilisée comme combustible, du lycopodon, et d'autres trucs pour colorer les flammes en rouge ou vert.

Pour ce même théâtre, des réflecteurs de fer blanc additionnels sont requis, de manière à intensifier l'illumination.

Ainsi, il est envisageable de restituer à partir de toutes ces sources des hypothèses d'éclairage scénique. Au minimum des plans d'implantation, nous en avons montré un exemple pour la Salle des Comédies de Fontainebleau; il serait aussi envisageable d'utiliser une sonde colorimétrique sur des échantillons de tissus, mais cela suppose l'accord de la BNF et une collaboration technique, qui à la veille de l'achèvement de notre thèse, pose problème faute de moyens et assistance. L'absence jusqu'à ce jour de collaboration et d'accès aux vestiges de la part de la Conservation de Versailles est un autre frein majeur pour une thèse dont au moins le tiers porte sur les Salles de ce Château.

La problématique de la restitution en spectacle « historiquement informé » est une autre piste de recherche encore peu utilisée de manière rigoureuse. On peut se référer à l'atelier en cours sur *L'Ecole des Femmes* sous la direction de Pierre Pasquier, Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat-Molozay, en le confrontant à « l'éclairage aux chandelles » de certains metteurs en scène de théâtre et opéra « baroques », bien loin de la réalité historique, dans une scène sous-éclairée, où il n'y a pratiquement plus que la rampe comme source d'illumination - ce qui est historiquement faux et peut même aboutir à un contre sens par rapport à la dramaturgie, le finale glorieux étant plongé dans une ambiance glauque avec un rideau de lointain plongé dans la pénombre. Nous nous sommes appuyés lors de la communication sur nos souvenirs de spectateur, sur des photos et captations vidéo, qui témoignent de ces pseudo-restitutions. Le travail effectué à Ceski Krumlov et peut-être très récemment sur la scène restaurée de Confidencen à Ulriksdaal en Suède va vers une direction plus homogène. Il reste que le recours systématique à l'éclairage à l'ancienne est impossible dans les salles d'opéra actuelles, et que ce type de démarche ne pourra relever que de l'archéologie expérimentale, donc dans des cadres et lieux bien précis.

Enfin, nous utilisons la modélisation 3D pour proposer des hypothèses de restitution de ces salles disparues ou pour retrouver leur état originel. Dans ce cadre, que devient cet éclairage par des sources incandescentes ? Pour une visualisation rapide des espaces, une compréhension du dispositif général, une vérification des points de vue et des possibilités d'action scénique, de circulation, d'implantation des machines, etc., nous avons choisi de ne pas restituer cet éclairage. En effet le rendu calculé se paye au prix d'un travail considérable, avec une grande marge laissée à l'«interprétation artistique», et pour la Réalité virtuelle en temps réel il est quasi impossible de simuler ce type d'éclairage, du moins avec les outils personnels dont nous disposons. Quant aux logiciels industriels dédiés aux rendus colorimétriques / lumière (design, automobile, etc.), outre leur confidentialité et coût, ils ne sont pas non plus nécessairement adaptés à notre objet, car orientés sources et matériaux contemporains.

En conclusion, comme pour d'autres aspects de notre thèse, le dépouillement attentif et systématique des sources permet d'accumuler nombre de micro-informations qui, prises isolément, paraissent décevantes ou peu claires, mais qui finalement font masse et fournissent

une vision bien plus fine et documentée des espaces de la Cour de France que ce que l'on connaissait jusqu'à présent. Les conclusions seront données dans notre thèse, en particulier pour ce qui concerne le rapport d'illumination salle/scène.

L'interprétation ensuite s'avère délicate. Il convient de se méfier de ce que l'on croit comprendre et reconnaître immédiatement, car les pratiques sont plus variées que l'on pense, et aussi tous ces métiers ont leur non-dit, leur implicite, qui peut bien souvent nous échapper aujourd'hui. Encore plus que pour la maçonnerie, la charpenterie, etc. qui ont quand même le compagnonnage. L'art de la bougie et de la lampe à huile, c'est fini depuis deux siècles ...

L'idéal, bien plus que le modèle 3D (qui a ses avantages pour multiplier les restitutions et tester les hypothèses, outre son impact « médiatique » éventuel), serait de rebâtir une scène moyenne (et sa salle), avec son éclairage (et bien sûr les sécurités ad hoc) dans l'esprit des reconstitutions navigantes des vaisseaux de l'Ancien Régime – je pense à *L'Hermione* ou mieux au *Jean Bart*. Jouer avec le feu dans des scènes historiques et d'ailleurs toutes modifiées dans une certaine mesure ne serait peut-être pas la meilleure solution. Parfois en cinéma /TV on préfère construire un plateau plutôt que de se battre avec les contraintes d'un lieu... Ou de rester face à un écran vert.

Tableau page suivante : Comparaison du Luminaire de Salles de la Cour de France Archives Série O1 - Fruiterie Menus Plaisirs

Légende :

b bl = bougie blanche; b j = bougie jaune, bob bobèche,
gir = girandole, ch = chandelle; le chiffre entre parenthèses correspond à la quantité de bougies par livre de cire.

Le détail du luminaire fourni au personnel ne figure pas sur le tableau, et évolue fort peu (une source par personne), sauf pour les comédiens (1 b j par acteur pour s'habiller à l'origine, b bl plus nombreuses vers 1760 - 1770).

L'éclairage de l'orchestre ne fait qu'augmenter également.

Les salles des années 1750 à la fin de l'Ancien Régime, Fontainebleau, Choisy, Marly, Trianon... excepté la petite Salle de Comédie de Versailles et le Grand Théâtre, demandent à peu près le même luminaire et ont des décorations facilement échangeables. Le Luminaire d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau n'est pas daté, étude en cours.

	1682 Saint-Germain, Salle des Comédies	1716 Tuileries Antichambre (Théâtre démontable)	1718 Tuileries Antichambre (Théâtre démontable)	1724 Fontainebleau Nouvelle Salle des Comédies	Milieu 18e siècle ? ARM Palais Royal 1 Pour <i>Hippolyte et Aricie</i>	1758 Versailles Salle des Comédies	1762 Versailles Salle des Comédies	1770 Versailles Grand Théâtre
Théâtre	2 côtés 200 b bl (4) 60 b bl (4)	plaques 74 b bl (4) + 32 b bl dans 4 lustres	plaques sur le th plaques 114 b bl (6)	60 b bl 6 portants derrière décorations 60 b bl 12 chandeliers à 5 branches attachés dans scène Revers cadre scène 4 b bl dans 4 plaques	6 châssis de chaque côté du devant du th 142 platines à 2 ch soit 287 ch suif (5)	4 lustres à 8 bob 32 b bl (5) Derrière Avant-scène 10 plaques à 2 bob 20 b bl	2 lustres à 8 bob 16 portants à 10 b bl 160 Derrière Avant-scène 8 plaques 16 b bl	<i>Persée</i> 1ère 17 mai Portants 1580 b bl 5 Renouvellement partie 820 b
				24 b bl plafond (=?)	Plafonds 430 b (6)	Herses 32 plaques à 2 bob 64 b bl	Herses 44 plaques à 2 bobèches 88 b bl	Cintre et entre 774 b bl
				20 b j (5) derrière ferme arcadée 4 b j dans 4 lanternes derrière théâtre	Dans le fond du th 76 platines à 2 ch 152 ch suif (8) Fond du th 38 lampes de suif	derrière la ferme 4 plaques 8 b	Portants derrière la ferme ???	
		24 lamprons posés sur la rampe		50 b bl rampe		Loge Reine 10 b bl	Loge Reine 8 b bl	Rampe 390 biscuits 1/2
				24 b bl 3 lustres dessous		rampe 42 b bl		Dessous et cintres 300 bj
		souffleur 2 b bl	souffleur 2 b bl			sous le théâtre 1 terraine		
			<i>Le Ballet e la Jeunesse</i> 1 livre de cire dans une machine à 7 lamprons pour la Lanterne de la Calotte			souffleur 2 b bl		Gloires 499 b bl
Orchestre	Éclairage de la salle ?	24 Lampes d'orchestre garnies de 5 lamprons (idem Rampe ???)	25 plateaux d'orchestre		24 ch	20 + b bl	26 b bl en moyenne	Orchestre et chœurs 400b bl 6 et 75 fl j
Salle	19 lustres à 8 b bl (4) soit 152	64 b bl dans 8 lustres, 10 dans un grand lustre 48 b bl dans 8 girandoles	60 b bl (5) dans lustres	8 b bl dans 8 plaques aux 4 piâstres loges avant scène 20 b bl 2 piâstres cintrés 120 b bl 15 lustres à 8 bob	Salle 14 gir à 5 bob 70b b l	Salle 8 gir à 5 bob b b l	Salle 224 b bl 4	

**SYMBOLES ET MÉTAPHORES
DE LA LUMIÈRE**

L'illumination prophétique chez Albert le Grand

Martha BEULLENS

Doctorante en Religions et systèmes de pensée,

sous la direction de M. Olivier Boulnois et M. Christian Brouwer

École Pratique des Hautes Études – Université Libre de Bruxelles – LEM (Laboratoire d'étude sur les monothéismes)

L'enjeu de ce papier est de clarifier ce qu'est l'illumination prophétique chez Albert le Grand, comment le prophète connaît et ce qui lui est donné de connaître. Nous verrons que la réponse apportée par Albert le Grand dépend de la perspective adoptée. C'est pourquoi nous envisagerons la perspective philosophique, et la perspective théologique.

Dans un passage du *De somno et vigilia*¹, Albert le Grand définit l'illumination comme un mode de conjonction de l'intellect avec les substances séparées, plus précisément comme un mode de conjonction de l'intellect avec l'intelligence agente². Le modèle de l'illumination hérite de la double tradition aristotélicienne et dionysienne. En effet, Aristote avait, dans un passage très dense du *De Anima* III, 5, comparé l'intellect actif — c'est-à-dire l'intellect « producteur » — à la lumière, tout comme il avait comparé l'intellect patient — c'est-à-dire l'intellect « récepteur » — à la matière. Le Pseudo-Denys, quant à lui, utilise le modèle de la lumière pour décrire le divin. Cela dit, si l'on suit l'interprétation récente qui a été donnée

1. ALBERTUS MAGNUS, *De intellectu et intelligibili*, éd. A. Borgnet, in *Opera Omnia*, t. IX, Paris, 1890, lib.I, tract.3, cap.3, p.501b.

2. Il convient ici de préciser que nous utiliserons les termes « intelligence agente » et « intellect universellement agent » de façon interchangeables. Au stade actuel de nos recherches, la doctrine albertinienne ne nous semble en effet pas distinguer de façon précise entre les deux.

du *De Anima*, III, 5, notamment par Michaël Frede³ et Victor Caston⁴, l'intellect actif étant assimilé à l'intellect de Dieu, on s'aperçoit que le modèle de la lumière servait déjà à Aristote à définir à la fois l'intellect et le divin.

Ce modèle, sur lequel nous ne nous attarderons guère davantage puisqu'il ne constitue pas l'essentiel de notre propos, ne constitue pas une métaphore puisqu'il engage des théories scientifiques précises qu'Aristote a exposées dans le deuxième livre du *De Anima* et qu'Albert le Grand connaissait, comme l'a bien montré Alain de Libera lors d'une conférence qu'il a donnée au Collège de France sur le thème de la lumière.

Les commentateurs d'Aristote se sont disputés pour savoir s'il fallait comprendre que l'intellect actif était intérieur ou extérieur à l'âme humaine, et s'il pouvait être l'intellect divin. Chez Albert le Grand, le problème ne se pose pas, puisqu'il dédouble en quelque sorte l'intellect agent en un intellect universellement agent, séparé, et un intellect agent personnel, propre à l'individu humain, qui en émane.

La raison et l'intelligence humaine étant l'image de la lumière intellectuelle émanant de la source de la première cause, l'intelligence agente (ou intellect universellement agent) est conjointe en puissance par nature à tout homme. Mais, bien que tout homme vise autant qu'il peut, c'est-à-dire autant que lui permet sa capacité réceptive, l'assimilation à cette lumière intellectuelle pure et sincère, seuls quelques-uns parviennent à se conjoindre en acte à l'intelligence agente. Pour ceux-là, l'intellect universellement agent est comme une forme : « ils n'ont pas l'agent comme puissance de l'âme, ou bien comme si produisant par abstraction les intelligibles dans l'âme, mais ils l'ont comme à la place de la forme, par laquelle l'âme intellectuelle opère tout »⁵. Il ne s'agit évidemment pas du « commun des mortels », puisque seuls sont concernés ceux capables de comprendre tout presque d'eux-mêmes ou seulement à partir d'un petit enseignement, c'est-à-dire ceux jouissant d'une certaine perfection. Ceux-là sont capables d'avoir un intellect dit saint (selon les termes d'Avicenne) ou divin (selon les termes d'Aristote), intellect saint ou divin qui est la félicité (contemplative) vers laquelle tout philosophe tend. Et ceux qui parviennent à un tel intellect saint ou divin peuvent recevoir une illumination en vue de prophétiser.

Seuls ceux jouissant d'une certaine perfection peuvent donc prétendre se conjoindre en acte à l'intellect universellement agent. Mais de quelle perfection s'agit-il ? Selon Albert le Grand (et selon Maïmonide avant lui), il y a trois types d'hommes remarquables : (1) ceux chez qui l'intellect agent est parfait, (2) ceux dont l'organe de la *phantasia* et de l'imagination est le meilleur selon la quantité, la qualité, la complexion, la composition et la figure, et (3) ceux qui ont la meilleure disposition à la fois de l'intellect et de l'organe de l'imagination. Seuls ces derniers sont capables de songes divinatoires et de visions, et prononcent parfois même de très claires prophéties. Une certaine perfection morale leur est en outre nécessaire, ainsi qu'un long entraînement ascétique.

Quant au mécanisme de l'illumination à proprement parler, à notre connaissance et à la lecture des textes étudiés, Albert le Grand ne l'indique pas clairement. Cependant, les considérations qui suivent permettent de répondre au moins partiellement à la question. Nous envisagerons dans un premier temps l'objet et dans un second temps le mode de la connaissance prophétique.

Dans le *De somno et vigilia*, Albert le Grand propose une hiérarchie en treize degrés entre songes, visions et prophéties proprement dites. Il y définit ainsi la prophétie : « La prophétie est appelée en propre quand l'homme par le rapt de son intellect est illuminé *au sujet de la science*

3. M. FREDE M., « La théorie aristotélicienne de l'intellect agent », in G. ROMEYER DHERBEY (éd.), *Corps et âme. Études sur le De Anima d'Aristote*, Paris, Vrin, 1996, p. 377-390.

4. V. CASTON, « Aristotle's two intellects : A modest proposal », *Phronesis* 44, 1999, p. 199-227.

5. ALBERTUS MAGNUS, *De intellectu et intelligibili*, op. cit., lib.I, tract.3, cap.3, p.501b : « [...] agentem non habent tamquam potentiam animae, vel quasi efficientem per abstractionem intelligibilia in anima, sed habent eum quasi pro forma, per quam anima intellectualis cuncta operatur [...] ». » Toutes les traductions figurant dans ce papier sont de nous.

des choses futures ou d'autres choses cachées auxquelles on ne peut arriver par l'investigation et la raison ».⁶ Plus loin, Albert définit la prophétie comme « le *quasi habitus* ou l'aptitude de la nature, connaissant à l'avance *les choses futures* à partir de l'illumination de l'intellect »⁷. À la lecture de ces deux définitions, et bien que la prophétie puisse également porter sur « d'autres choses cachées », il nous semble que l'objet propre de la prophétie est la connaissance des choses futures.

Plus précisément, la prophétie porte sur les futurs contingents, c'est-à-dire les futurs à la connaissance desquels on ne peut parvenir au moyen de la démonstration. Mais il convient de préciser encore davantage. Dans le *De prophetia*, Albert le Grand distingue en effet entre deux types de futurs contingents : d'une part, les futurs contingents dont les causes sont indéterminées mais déterminables par la nature et d'autre part, les futurs contingents dont les causes ne sont ni déterminées ni déterminables par la nature et qui se produisent par le libre arbitre⁸.

Seuls les futurs contingents de la première espèce — c'est-à-dire les futurs contingents dont les causes sont déterminables par la nature — peuvent faire l'objet d'une connaissance prophétique que nous appellerons « naturelle ». Il est en effet impossible de connaître les seconds par la nature, parce que « seul Dieu et celui à qui lui-même aura voulu [les] révéler connaissent les futurs contingents dépendant du libre-arbitre, pour cette raison que le libre arbitre n'est pas soumis au mouvement céleste, ni à l'ordre des causes naturelles »⁹. C'est pourquoi « les philosophes appellent 'prophète' [celui] qui conjecture bien au sujet des (choses) occultes, dont cependant la connaissance n'est pas au-dessus de l'homme »¹⁰, définition qui rappelle évidemment celle du *De somno et vigilia*. Si certains songes, parmi ceux qui parviennent « naturellement » à l'homme, semblent porter sur des événements futurs qui dépendent de la volonté, c'est parce que la volonté n'est alors pas totalement libre mais inclinée par certaines passions. Bien que l'homme soit défini par la raison et une volonté libre, en réalité cependant presque tous suivent leurs passions plus que leur raison.

À cette distinction entre futurs contingents dont la cause est déterminable par la nature et futurs contingents dont la cause est indéterminable par la nature, s'en ajoute une deuxième, qui la recoupe. En effet, l'illumination prophétique peut se produire selon deux modes, soit médiatement soit immédiatement.

L'illumination prophétique médiata se produit par l'intermédiaire des causes secondes — c'est-à-dire par l'intermédiaire de la nature. Examinons comment. Il faut d'abord remarquer que, si le mouvement du cercle influence au premier chef les corps, il touche également les âmes par l'intermédiaire des facultés corporelles. Albert le Grand écrit ainsi dans le *De somno et vigilia* : « nous disons que la forme coule avec la lumière et touche les corps et les affecte et les meut plus fortement lorsqu'ils ne sont pas détenus par une autre passion : et ce mouvement touche l'âme, pour cette raison que tout mouvement qui se produit dans le corps parvient à l'âme et alors l'âme prépare des imaginations et peut-être parfois des intelligences. »¹¹

6. ID., *De somno et vigilia*, éd. A. Borgnet, in *Opera Omnia*, t. IX, Paris, 1890, lib.III, tract.1, cap.3, p. 181a, nous soulignons : « [...] prophetia enim proprie vocatur quando homo per raptum intellectus sui illustratur de scientia futurorum vel aliorum occultorum ad quae deveniri non potest per inquisitionem et rationem. »

7. *Ibid.*, nous soulignons : « [...] prophetia enim est quasi habitus vel naturae habilitas ex illuminatione intellectus futura praecognoscens [...] »

8. ID., *De prophetia*, in J.-P. TORRELL, « La Question disputée *De prophetia* de saint Albert le Grand. Édition critique et commentaire », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 65, Paris, Vrin, 1981, II, 2, resp., p. 32, § 105, l. 21-26.

9. *Ibid.*, sol., p. 146, § 104, l. 13-16 : « Dicendum quod futurorum contingentium dependentium a libero arbitrio solus Deus cognitor <est et> cui ipse uoluerit reuelare, eo quod liberum arbitrium non subiacet motui celi nec ordini causarum naturalium. »

10. *Ibid.*, resp., p. 147, § 109, l. 20-21 : « <Philosophi> enim uocant prophetam bene coniecturantem de occultis, quorum tamen cognitio non est supra hominem. »

11. ID., *De somno et vigilia*, op. cit., lib.III, tract.2, cap.6, p. 203b : « [...] dicimus formam cum lumine defluere, et corpora tangere, et ea afficere, et fortiter movere cum non alia passione detinentur : et hunc motum animam tangere, eo quod omnis motus qui in corpore fit, pervenit ad animam, et tunc parat anima imaginations, et forte aliquando intelligentias [...] »

Il convient ici de signaler que la forme dont il est ici question est, à notre sens, le destin, qu'Albert définit dans le *De fato* comme la forme de l'ordre de l'être et de la vie des inférieurs, qui efflue de l'Intelligence agente séparée par l'intermédiaire du mouvement du cercle céleste¹².

Cependant, si cette forme est capable d'affecter les corps, elle ne leur impose aucune nécessité parce qu'elle est cause lointaine (et non pas prochaine) et qu'elle peut être empêchée par tous les intermédiaires la séparant de son acte ultime. Plus précisément, elle peut « être renforcée ou affaiblie, de sorte qu'elle meuve plus ou moins les corps qu'elle affecte et semblablement les âmes »¹³. Parce que la matière peut empêcher et exclure l'effet du mouvement céleste, le destin — bien qu'émanant d'une cause nécessaire et étant lui-même nécessaire — ne peut imposer aux choses la nécessité mais peut seulement les *incliner*.

Nous avons identifié le destin avec la forme qui affecte les âmes par le biais des corps dans le processus de réception prophétique. Allons plus loin : il nous semble que ce qui est donné au prophète de connaître dans le cadre d'une illumination médiante est précisément ce qui est informé par le destin. Pour le comprendre, il faut tenir compte des trois données suivantes : (1) l'Intelligence agente séparée illumine l'âme du prophète non pas de manière directe mais par l'intermédiaire des corps célestes, (2) « les mouvements de toutes les (choses) générables et corruptibles sont ramenées au mouvement de l'orbe comme à une cause »¹⁴ et (3) l'homme et l'animal sont en quelque sorte l'image du monde, et au premier chef l'homme, dont le corps est mû par l'intellect de la même manière que l'orbe céleste est mue par l'intelligence. C'est cette ressemblance qui existe entre l'homme et l'univers qui implique qu'ils puissent être influencés par les mêmes choses. Pour cette raison, le prophète ou le visionnaire connaît ce qui se produit par les causes de la nature. Comme le note Christophe Grellard dans son article sur le *De somno et vigilia*, si une seule et même cause a deux effets, l'un de ces effets peut en effet être le signe de l'autre¹⁵. Le mouvement du cercle céleste cause donc à la fois le mouvement des choses générables et corruptibles et l'illumination dans l'âme du prophète ; et ainsi, le songe, la vision ou la prophétie est le signe de ce qui se produit par la nature en un autre lieu ou de ce qui se produira en un autre temps. Autrement dit, le destin informant à la fois la matière et l'âme du prophète, ce dernier est en mesure de connaître ce qui se produira par le destin s'il appréhende l'illumination de son âme en tant que *signe* de choses futures ou occultes.

Les étoiles, à travers lesquelles flue la forme qu'est le destin, ne mouvant que *per aliud* et *per accidens* — c'est-à-dire via des corps intermédiaires et de façon non nécessaire —, la connaissance qui parvient médiatement au prophète ne peut jamais être certaine, qu'il s'agisse de songes, de visions ou de prophéties. C'est pourquoi celui dont l'âme est illuminée par l'Intelligence agente par l'intermédiaire des causes secondes ne peut jamais prononcer qu'un *jugement commun*, c'est-à-dire qu'il ne peut jamais en tant que prophète se prononcer sur la façon dont le destin informera de manière *particulière* la matière¹⁶.

En outre, il faut toujours garder à l'esprit que l'événement dont la prophétie « naturelle » est le signe pourrait ne pas se produire, bien que le signe ait été correctement interprété. En effet, l'information de la matière peut être empêchée par un corps intermédiaire ou une cause plus forte. La véritable erreur ne réside cependant pas dans le fait d'annoncer quelque chose qui n'arrivera pas, mais plutôt dans le fait de croire que le contingent est nécessaire, c'est-à-dire

12. ID., *Tractatus de fato*, éd. P. Simon, in *Opera omnia*, Cologne, t. 17, p. 65-78.

13. ID., *De somno et vigilia*, *op. cit.*, lib.III, tract.1, p. 193b : « [haec forma] potest confortari vel debilitari, ut plus vel minus moveat corpora quae afficit, similiter et animas. »

14. *Ibid.*, cap. 8, p. 188a : « Scimus enim, quod omnium generabilium et corruptibilium motus reducuntur sicut ad causam ad motum orbis [...]. »

15. Ch. GRELLARD, « La Réception médiévale du *De somno et vigilia*. Approche anthropologique et épistémologique du rêve, d'Albert le Grand à Jean Buridan », in Ch. GRELLARD et P.-M. MOREL (éds.), *Les Parva naturalia d'Aristote : fortune antique et médiévale*, Paris, Publications de la Sorbonne [Philosophie, 28], 2010, p. 233.

16. Ce ne serait, éventuellement, qu'en tant qu'il est aussi physicien que le prophète pourrait se prononcer sur la façon dont le destin informe de manière particulière la matière, si l'on garde à l'esprit que les futurs contingents en jeu dans la prophétie naturelle concernent des futurs contingents dont la cause est déterminable par la nature.

d'annoncer que quelque chose se produira sans voir qu'un empêchement est possible. Autrement dit, l'erreur consiste à vouloir porter relativement aux futurs contingents un jugement certain.

Si Albert estime, dans le *De somno et vigilia*, que la prédiction des choses futures se fait par les causes de la nature, c'est parce que dans ce traité il s'exprime en physicien. Or, on ne peut jamais prouver philosophiquement l'action immédiate de l'intelligence agente sur quoi que ce soit — c'est-à-dire qu'on ne peut jamais prouver philosophiquement que l'intelligence agit *per se* et non *per aliud*. Comme le souligne Albert le Grand dans le *De somno et vigilia*, si un mobile a été donné à l'intelligence agente, c'est précisément pour qu'elle s'en serve comme intermédiaire, c'est-à-dire comme instrument au moyen duquel mouvoir les corps : sa vertu est influée à travers l'instrument corporel. Autrement dit, l'intelligence agente meut les corps de façon médiate, au moyen de moteurs mobiles intermédiaires qui lui servent d'instruments et à travers lesquels elle influe sa vertu jusque dans les mobiles les plus inférieurs.

Mais cette perspective est celle de la physique, science par laquelle il n'est possible de remonter que jusqu'à la première cause *in genere* — c'est-à-dire les étoiles, qui sont les corps les plus parfaits parce qu'ils ne subissent qu'un mouvement local régulier et uniforme — et non jusqu'à la première cause de tout — c'est-à-dire la providence divine —, ce qui est l'affaire de la théologie.

L'illumination prophétique peut aussi se produire immédiatement. C'est dans ses traités théologiques, et principalement dans la *Postilla super Isaiam*, qu'Albert traite de cette illumination directe, c'est-à-dire sans intermédiaire, de l'intellect humain par Dieu. Il y définit le prophète comme celui qui reçoit l'inspiration de l'esprit divin. Cette définition, si elle a le mérite d'introduire l'élément essentiel qu'est l'esprit divin (par opposition à l'esprit propre et l'esprit démoniaque), présente cependant l'inconvénient de ne pas nous en apprendre beaucoup plus en ce qui concerne l'objet ou le mode de réception de la prophétie. L'analyse de la définition que donne Cassiodore de la prophétie sera le véritable lieu du déploiement de la pensée d'Albert. Cassiodore définit en effet la prophétie comme « l'inspiration divine annonçant les événements des choses sous une vérité immobile »¹⁷. À propos des « événements » dont il est question dans cette définition, Albert écrit notamment que « la prophétie n'est pas *proprement* au sujet des (choses) futures ayant la cause ordonnée et se tenant par nécessité, comme l'éclipse future ou quelque (chose) de cette sorte qui peut être sue ou conjecturée par les causes naturelles ordonnées, mais au sujet de ces (choses) qui sont fortuites et connaissables par Dieu seul »¹⁸. Autrement dit, tandis que la prophétie « naturelle » porte sur des futurs contingents dont la cause est déterminable par la nature, la prophétie « surnaturelle » porte sur des futurs contingents dont la cause est indéterminable par la nature et qui relèvent du libre arbitre.

La définition de Cassiodore stipule également que la prophétie donne à connaître les événements futurs sous une vérité immobile, c'est-à-dire non seulement certaine — Dieu ne peut ni se tromper ni mentir en dévoilant ce qu'il a décidé de toute éternité — mais aussi complète — il ne peut y avoir de sens caché à une prophétie, que Dieu seul connaîtrait —, ce qui n'est pas le cas de la prophétie naturelle qui ne peut donner lieu qu'à une connaissance conjecturale.

À la lumière de la brève analyse qui vient d'être faite, nous pouvons donc constater qu'il existe plusieurs différences entre l'approche philosophique et l'approche théologique de la prophétie. Nous gageons cependant que, loin de s'exclure l'une l'autre, elles sont complémentaires.

En effet, le fait que la connaissance prophétique parvienne à l'homme soit médiatement et conjecturalement soit immédiatement et certainement rappelle les deux modes selon lesquels

17. ALBERTUS MAGNUS, *Super Isaiam*, éd. F. Siepmann, Cologne, t. 19, 1952, prologus, p. 2, l. 61-62. La citation est tirée, selon l'éditeur, de CASSIODORUS, *In Ps. Praef. C. I* (PL 70,12 B).

18. *Ibid.*, l. 77-82 : « [...] prophetia non proprie est de futuris causam ordinatam et stantem per necessitatem habentibus, sicut est eclipsis futura vel aliquod tale quod per causas naturales ordinatas vel sciri vel coniecturari potest, sed <de> eis quae fortuita sunt et soli deo cognoscibilia [...]. »

gouverne la providence divine. En effet, celle-ci peut gouverner soit immédiatement, c'est-à-dire *per se*, comme dans le cas de la création du ciel et de la terre, la création de l'âme et la création de l'Ange, dont Dieu est la cause prochaine et tout entière, soit médiatement, c'est-à-dire *per aliud* et *per accidens*, par l'intermédiaire de causes secondes, notamment les étoiles, dont elle se sert comme instruments. Signalons à ce sujet que cet ordre hiérarchique de causes au moyen duquel Dieu gouverne la plus grande partie de l'univers — c'est-à-dire au moyen duquel les choses créées reçoivent l'influx divin — est également, pour Albert, le destin.

Récapitulons. L'illumination est un mode de conjonction de l'intellect de l'homme avec l'Intellect universellement agent, dans lequel l'Intellect universellement agent devient comme la forme de l'homme illuminé. L'intellect saint — selon les termes d'Avicenne — ou divin — selon ceux d'Aristote — qui en résulte, et qui est la félicité contemplative vers laquelle doit tendre tout Philosophe, est capable de recevoir une prophétie.

De la même manière que tout est soumis au gouvernement divin, toute prophétie est ultimement rapportée à Dieu, dans la mesure où la prophétie porte essentiellement sur les futurs contingents dont seul Dieu, omniscient, peut avoir connaissance. Et, de la même manière que Dieu gouverne immédiatement ou médiatement, la prophétie peut arriver au prophète soit par illumination directe de son âme par Dieu soit par l'intermédiaire de l'ordre des causes secondes. La vérité qui est donnée à voir au prophète dans la prophétie naturelle ne semble cependant pas tout à fait la même que celle transmise dans le cas d'une prophétie surnaturelle. En effet, tandis que la première porte sur des futurs dont la cause, bien qu'indéterminée, est cependant déterminable par la nature, la seconde porte sur des futurs dont la cause est à la fois indéterminée et indéterminable par la nature. Autrement dit, seule la prophétie d'origine surnaturelle porte sur les événements qui dépendent du libre arbitre de l'homme. En effet, les prophètes influencés par l'intermédiaire des étoiles ne sont en mesure de connaître que la façon dont le libre arbitre des hommes peut être *incliné* par les passions, ce qui caractérise précisément un arbitre qui n'est pas absolument libre. C'est là la différence majeure entre prophétie surnaturelle et prophétie naturelle, qui consacre la supériorité de la première sur la seconde. C'est parce que le libre arbitre n'est pas soumis à l'ordre des causes naturelles qu'il ne peut être connu *via* l'ordre des causes naturelles. Cependant, en pratique, parce que la majorité des hommes vit selon ses passions et non selon sa raison, peu de choses semblent véritablement échapper à la connaissance des prophètes naturels.

Parce que la prophétie décrite dans les écrits théologiques d'Albert est directement imprimée par Dieu dans l'âme du prophète, la connaissance qu'il en aura sera non seulement certaine mais aussi particulière. En effet, Dieu ne ment pas et il n'y a aucun intermédiaire entre Dieu et le prophète qui puisse amoindrir, voire empêcher, l'illumination. C'est parce que l'âme intellectuelle de l'homme a été créée à l'image et à la ressemblance de Dieu qu'une telle impression dans l'âme du prophète est possible. En revanche, la prophétie dont il est question dans le *De somno et vigilia* arrive au prophète par l'intermédiaire du destin, c'est-à-dire par l'intermédiaire de l'ordre des causes naturelles. Chaque intermédiaire recevant et retransmettant l'illumination émanant de Dieu selon sa puissance propre, l'influx divin peut être amoindri, voire complètement empêché. C'est pourquoi la connaissance produite dans le cadre d'une prophétie naturelle n'est jamais que conjecturale et ne peut s'exprimer qu'avec prudence et de façon générale.

Pourquoi tel prophète reçoit-il une illumination directe et tel autre une illumination indirecte ? Albert ne se prononce pas. Peut-être la perfection du prophète est-elle de nature à expliquer le type d'illumination reçue de la même façon qu'elle permettrait de distinguer, dans le *De somno et vigilia*, entre treize degrés de divination ? C'est possible, mais cela reste jusqu'à présent une hypothèse.

Expérience spirituelle de la lumière et du passage dans l'espace ecclésial byzantin

Maréva U

Doctorante contractuelle en Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin et de l'Orient chrétien,
sous la direction de Mme Ioanna Rapti
École Pratique des Hautes Études – UMR 8167 Orient & Méditerranée - Monde Byzantin

En entrant [dans l'église] donc, vous êtes saisi de vertige par la variété du spectacle. Si vous cherchez à tout voir à la fois vous sortirez sans avoir rien considéré distinctement pour avoir porté en tout sens des regards circulaires, obstiné à ne rien laisser sans l'avoir vu, de crainte qu'en omettant quelque chose vous ne perdiez ce qu'il y a de plus beau.

Chorikios de Gaza, *Description de l'église Saint-Serge de Gaza*¹.

La structuration et l'organisation de l'espace, les images et la liturgie concourent à la création de l'espace sacré des églises byzantines, un lieu où se réalisent de multiples expériences sensorielles et spirituelles. La lumière naturelle et ses moyens de diffusion jouent un rôle central dans ces processus. Pour étudier le potentiel symbolique et performatif de la lumière naturelle qui pénètre dans l'espace ecclésial, je propose de l'examiner sous l'angle des lieux de passage, objet de mes recherches doctorales.

Le passage est un lieu à franchir, à traverser, avec ou sans idée d'obstacles. Il désigne l'ensemble des ouvertures, des portes et des arcades, mais aussi les seuils et les marches qui articulent les parcours effectués par la communauté religieuse vers l'église et en son sein. Par la

1. F.-M. ABEL, « Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios », *Revue Biblique*, 40, 1931, p. 5-31, p. 13.

mobilité qu'il induit, le passage influe sur la perception de l'espace, qui selon les déplacements, n'est guère statique ou immuable, mais variable et plurielle. L'église de Saint-Panteleimon à Nérézi, en Macédoine, construite au milieu du XII^e siècle, illustre ces multiples passages qui ordonnent l'espace et ses dynamiques axiales (Fig. 1).

La lumière naturelle qui pénètre et se diffuse à l'intérieur de l'édifice produit un phénomène comparable. Mouvante selon le moment de l'année et de la journée, la lumière participe de façon déterminante à la perception de l'espace en accentuant épisodiquement certaines parties du décor monumental et les objets saints². De récentes recherches sur le rôle de la lumière dans l'architecture byzantine³ ont mis en évidence son utilisation dans la mise en scène du lieu de culte par des systèmes de diffusion élaborés. L'attention s'est toutefois portée essentiellement sur le rôle des fenêtres, négligeant la fonction des passages, non moins significatifs, bien que la lumière y pénètre de façon parfois éphémère selon qu'ils soient ouverts ou fermés.

Ainsi, je propose d'analyser conjointement la lumière et le passage dans l'espace sacré. Ce raisonnement reposera sur l'appréhension de leurs relations au sein de l'édifice, puis sur les conceptions symboliques et métaphoriques qui les réunissent, et enfin sur leur participation à l'expérience spirituelle.

Le lieu de culte s'articule non seulement grâce à l'utilisation d'images, d'un vocabulaire architectural reconnaissable et de la liturgie prescrite, mais aussi par la manipulation de la lumière⁴. Dans les sources anciennes qui nous sont parvenues, bien que la lumière naturelle dans les églises soit le plus souvent seulement évoquée, certains auteurs byzantins ont explicité les effets créés par celle-ci. Au VI^e siècle, Procope de Césarée, rhéteur et historien à l'époque de Justinien, décrit la lumière à Sainte-Sophie de Constantinople en ces termes : « La lumière du soleil brille en abondance. On pourrait dire que l'espace intérieur n'est pas éclairé par le soleil de l'extérieur, mais que l'éclat est produit à l'intérieur même, une telle abondance de lumière baigne ce lieu saint »⁵. La lumière à Sainte-Sophie, éblouissante, ne provient donc pas seulement des ouvertures, mais semble, par sa réflexion sur les tesselles de mosaïques et sur le marbre, se générer d'elle-même à l'intérieur de l'édifice. L'auteur poursuit : « la structure est interrompue à des intervalles courts, des ouvertures ayant été laissées intentionnellement pour permettre la pénétration de la lumière dans une mesure suffisante »⁶. Ainsi, dès l'époque paléochrétienne, la lumière naturelle semble avoir été utilisée de manière consciente et stratégique.

Cette pratique se poursuit à l'époque byzantine moyenne et tardive, c'est-à-dire du IX^e au XV^e siècle. Elle s'adapte au plan en croix grecque inscrite, surmontée d'une coupole, qui a supplanté le plan basilical paléochrétien. La structure se compose de trois parties : le narthex, un espace de transition et préparatoire, le naos qui constitue l'espace principal, et le sanctuaire, habituellement composé d'une abside centrale entourée de deux absidioles servant à la préparation des espèces eucharistiques. À cela peuvent s'ajouter des espaces annexes répondant à des pratiques liturgiques spécifiques. Les passages délimitent et structurent alors chacun de ces espaces.

2. A. LIDOV (éd.), *Hierotopy. The Creation of Sacred Space as a Form of Creativity and Subject of Cultural History*, Moscou, 2006, p. 35.

3. Citons notamment : A. LOUTH, « Light, Vision, and Religious Experience in Byzantium », dans M. Tom Kapstein (éd.), *The Presence of Light: Divine Radiance and Religious Experience*, Chicago, 2004, p. 85-103 ; A. PIOTROWSKI, « Representational Function of Daylight in the Katholikon of Hosios Loukas », d'après une communication donnée au 21^e Congrès International des Études Byzantines, à Londres en 2006, version internet : <http://www.medievalists.net> ; C. NESBITT, « Shaping the Sacred: Light and the Experience of Worship in Middle Byzantine Churches », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 36, 2, 2012, p. 139-160 ; A. LIDOV (éd.), *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, Moscou, 2013 ; N. SCHIBILLE, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham Burlington, 2014.

4. C. NESBITT, *op. cit.*, p. 145.

5. Traduction d'après C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972, p. 74.

6. Traduction d'après C. NESBITT, *op. cit.*, p. 141.

À travers l'évolution architecturale, depuis l'espace ouvert des églises au plan basilical jusqu'aux espaces plus complexes et fermés des églises au plan en croix grecque inscrite, on assiste à une multiplication des passages qui entraîne de fait une réduction sensible de l'éclairage naturel. Selon les mesures photométriques, le potentiel d'éclairage passe de 56% au V^e siècle à 33% au XV^e siècle⁷. Ainsi l'église, progressivement plus petite, intime et privatisée par ses espaces fragmentés, est éclairée par la lumière naturelle à un faible niveau, sur lequel s'ajoute l'éclairage artificiel spécifique à la liturgie.

Observons la diffusion de la lumière et le rôle des passages à travers un exemple précis : l'église principale du monastère d'Hosios Loukas, en Grèce, construite au début XI^e siècle (Fig. 2). Comme la plupart des églises, elle est orientée à l'est, non pas un est géographique, mais un point d'horizon où le soleil se lève le jour de la dédicace de l'édifice⁸, la cérémonie de consécration du monument célébrant sa fondation. Ce peut donc être au nord-est en été, comme c'est le cas pour l'église de Saint-Nicolas du monastère de Studenica, en Serbie, et au sud-est en hiver, tel que l'église de la Vierge du même monastère (Fig. 3).

Si l'on considère l'axe ouest-est de l'église d'Hosios Loukas, nous observons que l'impression esthétique est fondée sur le mouvement, depuis la transition de l'extérieur lumineux (Fig. 4) au premier espace intérieur abondamment éclairé (Fig. 5). Ensuite, en progressant dans l'édifice, l'éclairage diminue jusqu'à ce que la lumière des fenêtres de la coupole apparaisse⁹ (Fig. 6). Le franchissement de chaque lieu de transition s'accompagne donc d'une variation du niveau d'éclairage.

En outre, l'ouverture et la fermeture des portes opérées selon les prérogatives de la liturgie rythment la diffusion de la lumière. Lors des vêpres, l'office qui a lieu au coucher du soleil, la lumière, à l'ouest, pénètre par la porte occidentale de l'église. Ses rayons traversent l'édifice jusqu'au sanctuaire, de sorte qu'au moment où le Livre de l'Évangile est porté en procession, il arrive dans un puit de lumière¹⁰, juste avant que soit chanté l'hymne de la « Lumière Joyeuse »¹¹.

Ainsi, la lumière et les passages, dont la manipulation et l'agencement ont été pensés, contribuent conjointement à la création de l'espace sacré.

La lumière naturelle dans l'espace de l'église est associée à la lumière spirituelle et miraculeuse, et à ce titre elle est souvent considérée comme un attribut de sainteté. Dans la Bible, les références à la lumière sont nombreuses : la lumière naturelle du jour¹², la lumière artificielle des lampes¹³, la lumière de la Transfiguration¹⁴, ou encore la lumière comme attribut de la gloire divine¹⁵. Tout type de lumière, même la lumière naturelle ou artificielle, est considéré comme une création divine¹⁶, et finalement Dieu lui-même¹⁷.

7. *Ibid.*, p. 151.

8. A. LOUTH, « *op. cit.*, p. 86.

9. T. ANTONAKAKI, « Lighting and Spatial Structure in Religious Architecture: A Comparative Study of a Byzantine Church and an Early Ottoman Mosque in the City of Thessaloniki », dans *Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium, Istanbul, 2007*, Istanbul, 2007, p. 1-14, p. 3.

10. A. LOUTH, *op. cit.*, p. 86.

11. « Lumière joyeuse de la sainte gloire du Père immortel, céleste, saint, bienheureux, ô Jésus Christ. Parvenus au coucher du soleil, contemplant la lumière vespérale, chantons le Père et le Fils et le Saint-Esprit, Dieu. Tu es digne dans tous les temps d'être célébré par les voix saintes, ô Fils de Dieu, Auteur de vie, aussi le monde te glorifie ».

12. Genèse 1, 5 : « Dieu appela la lumière « jour et la ténèbre il l'appela « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour » ».

13. Exode 35, 14 : « le chandelier du luminaire avec ses accessoires, ses lampes et l'huile du luminaire ».

14. Matthieu 17, 2 : « Il fut transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière ».

15. Hébreux 1, 3 : « Ce Fils est resplendissement de sa gloire et expression de son être et il porte l'univers par la puissance de sa parole ».

16. Genèse 1, 3-4 : « Et Dieu dit : « Que la lumière soit ! ». Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière de la ténèbre ».

17. Jean 1, 5 : « et la lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont point comprise ».

La porte, un des lieux de passage examinés dans notre étude, est également citée à de multiples reprises : la porte est l'image de la maison de Dieu qui autorise la médiation entre l'homme et le divin, entre le monde sensible et le monde intelligible¹⁸, elle devient ensuite la métaphore de la figure du Christ¹⁹, mais aussi de la Vierge, la porte fermée, franchie par le Christ sans entraver sa virginité, soulignant son rôle dans l'Incarnation²⁰. Enfin, la porte désigne les lieux de l'au-delà : l'Enfer et le Paradis.

Le fondement théologique qui unit la lumière et la porte tient au symbolisme eschatologique, la théorie des fins dernières, et sotériologique, la théologie du salut. Ce message passe dans un premier temps par la révélation. D'après l'Exode, lorsque Moïse descendit du mont Sinaï avec les tables de la loi, « il ne savait pas que la peau de son visage était devenue rayonnante en parlant avec le Seigneur » (Exode 34, 29). Ce passage se réfère à la rencontre invisible de Moïse avec Dieu. Dans l'épisode de la Transfiguration du Christ, d'après l'évangile de Matthieu (17, 2), « son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière ». Selon Grégoire de Nazianze, un des Pères de l'Église, la lumière qui éclaire Jésus sur le mont Tabor était l'une des formes visibles de la divinité²¹. Les récits bibliques de ces deux théophanies sont ainsi des éléments-clés de l'invisibilité de Dieu. Dans les deux cas la lumière apparaît être la seule manifestation de la présence divine dont Moïse et le Christ deviennent les vecteurs au profit de la perception humaine²².

La finalité de la révélation de la lumière intelligible s'accomplit dans l'histoire du salut qui peut être décrite sous la forme d'un conflit où la lumière et les ténèbres s'affrontent. La lumière promise par les prophètes – notamment par Ésaïe (49, 6) : « Je t'ai destiné à être la lumière des nations, afin que mon salut soit présent jusqu'à l'extrémité de la terre » – se réalise dans le Nouveau Testament en la personne du Christ. Par ses actes et ses paroles, il se révèle comme la lumière du monde dans l'évangile de Jean (8,12) : « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie ». Ce verset identifie le Christ à la lumière qui promet le salut à ses disciples. Cette révélation donne un relief certain à la dialectique opposant la lumière aux ténèbres, non dans une perspective métaphysique mais sur le plan moral : la lumière qualifie le domaine de Dieu comme étant celui du bien, de la vie et de la justice, les ténèbres désignent le domaine de Satan comme étant celui du mal et de l'impiété²³.

L'accès à la lumière promise s'effectue ainsi par le Christ qui est aussi la Porte selon ses paroles dans l'évangile de Jean (10, 9) : « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir ». Il est la porte qui mène à la connaissance et au salut selon l'interprétation de Clément d'Alexandrie, Père de l'Église du II^e siècle : il est « la porte qu'il faut apprendre, si l'on veut connaître Dieu, de telle façon qu'il ouvre devant nous toutes les portes du ciel »²⁴.

En explicitant les conditions d'accès à ces lieux, les métaphores attachées à la porte font également référence au Paradis et à l'Enfer. À la fin des temps, deux voies coexistent opposant le bien et le mal, les justes et les pécheurs, que Clément d'Alexandrie définit en ces termes : « L'Évangile et les apôtres, en accord avec l'ensemble des prophètes, admettent qu'il existe deux

18. Genèse 28, 17 : « Il eut peur et s'écria : « Que ce lieu est redoutable ! Il n'est autre que la maison de Dieu, c'est la porte du ciel ».

19. Jean 10, 9 : « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir ».

20. Ézéchiel 44, 2 : « Le Seigneur me dit : « Cette porte restera fermée ; on ne l'ouvrira pas ; personne n'entrera par là ; car le Seigneur, le Dieu d'Israël, est entré par là ! ».

21. S. ĆURĀĆIĆ, « Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture », dans Bonna D. Wescoat, Robert G. Ousterhout (éd.), *Architecture of the Sacred. Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, Cambridge, 2012, p. 307-337, p. 311.

22. *Ibid.*, p. 307.

23. 2 Corinthiens 6, 14 : « Ne formez pas d'attelage disparate avec les incrédules ; quelle association peut-il y avoir entre la justice et l'impiété ? Quelle union entre la lumière et les ténèbres ? ».

24. Clément d'Alexandrie, *Le Protrepique*, I, 10, 1-3, Sources Chrétiennes 2bis, p. 65-66.

voies ; ils appellent l'une "étroite et resserrée", celle qui est rétrécie par les commandements et les défenses, et la voie opposée, celle qui mène "à la perte", "large et spacieuse" »²⁵. Cette dernière voie est symbolisée par la porte de la mort et de l'Enfer. Et c'est parce que le Christ « a brisé les portes de bronze et fait sauter les verrous de fer »²⁶, qu'il s'est emparé des clés de la Mort et de l'Enfer, que son Église accueillera les élus dans le Royaume céleste. Son accès, une voie difficile, est réservé « au peuple qui s'est nourri de justice »²⁷ et « qui s'est appuyé fermement sur l'espérance »²⁸ en Dieu.

Ainsi, une relation étroite s'opère entre le symbolisme eschatologique de la lumière et de la porte et se réalise dans la figure du Christ. Cette analogie est explicitée dès le III^e siècle par le théologien Origène, dans son *Commentaire sur l'évangile de Jean* : « La "lumière du monde", qui est "la lumière véritable", "la lumière des hommes", est un autre bien : mais le Fils de Dieu est toutes ces choses. La vérité est, du point de vue de la notion, un bien différent de la vie et de la lumière. Vient, en outre, comme quatrième bien, le chemin qui y mène. Notre Sauveur nous apprend qu'il est tout cela quand il dit : "C'est moi le chemin, la vérité et la vie" [...] Mais la porte par laquelle on parvient à la plus haute béatitude est aussi un bien – et le Christ dit : "Je suis la porte" »²⁹.

L'étude des images qui entourent les lieux de passage peut illustrer la façon dont cette relation se matérialise dans l'espace ecclésial. Dans l'église principale du monastère d'Hosios Loukas, en Grèce, du début du XI^e siècle, le Christ Pantocrator figure au-dessus de l'entrée qui mène au naos (Fig. 7). Il occupe une position analogue dans l'église du monastère de Dečani, dans l'actuel Kosovo, une peinture datée de 1346/47 (Fig. 8). À Hosios Loukas, suivant un schéma iconographique traditionnel, le Christ tient le livre ouvert avec l'inscription issue de l'évangile de Jean 8, 12 : « Je suis la lumière du monde ». Il est ainsi désigné comme la lumière éternelle par le texte et comme la porte en raison de sa position au-dessus d'un lieu de transition. À Dečani, contrairement à l'usage, le Christ n'est pas désigné par l'inscription comme la lumière mais comme la porte par l'utilisation du verset Jean 10, 9 : « Je suis la porte », redoublant ainsi cette identification. Toutefois, le Christ-Lumière n'en est pas moins absent. L'iconographie elle-même y fait référence et la lumière naturelle qui pénètre par la porte occidentale semble pouvoir contribuer à désigner le Christ en tant que lumière. Ces deux images identifient donc simultanément le Christ à la lumière et à la porte.

Ainsi, à travers les écrits bibliques et exégétiques, nous pouvons constater l'étroite relation qui unit la conception symbolique eschatologique et sotériologique de la lumière et du passage, et qui se traduit visuellement dans plusieurs images qui entourent les lieux de transition.

Après avoir examiné les données architecturales et textuelles, il convient désormais d'évaluer le rôle de la lumière et du passage dans l'expérience spirituelle de l'assemblée des croyants au sein de l'espace ecclésial.

La lumière, comme le passage, est un prérequis à l'expérience mystique³⁰. En effet, l'avènement spirituel des croyants ne peut être atteint que par « l'illumination »³¹. La capacité performative des mots prononcés par le Christ, « Je suis la lumière du monde », n'est pas

25. Clément d'Alexandrie, *Les Stromates*, I, IV, 31, 1-2, Sources Chrétiennes 278, p. 74-75. D'après Matthieu 7, 13-14 : « Entrez par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perte, et nombreux ceux qui s'y engagent ; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie et peu nombreux ceux qui le trouvent ».

26. Psaume 107/106, 16.

27. Théodoret de Cyr, *Commentaire sur Isaïe*, II, 26, Sources Chrétiennes 295, p. 206-207.

28. *Ibid.*

29. Origène, *Commentaire sur l'évangile de Jean*, I, 53-54, Sources Chrétiennes 120bis, p. 88-89. L'interprétation du Christ-Porte, le chemin de la connaissance et de la vérité a été également développée par les Pères de l'Église, notamment par Basile de Césarée, au IV^e siècle, dans son *Traité du Saint-Esprit*, Sources Chrétiennes 17, p. 134-138.

30. I. POTAMIANOS, *To φως στη βυζαντινή εκκλησία*, Thessalonique, 2000, p. 34.

31. T. ANTONAKAKI, *op. cit.*, p. 2.

simplement Dieu se disant être la lumière, mais révèle une action : il se révèle lui-même en lumière et ses disciples marchent dans la vie de lumière, Dieu, afin de recevoir la lumière éternelle³². Paul le Silentiaire, au VI^e siècle, explicite l'expérience spirituelle de la lumière qui résulte de cette conception : « à travers les espaces de la Grande Église viennent des rayons de lumière, expulsant les nuages et remplissant l'esprit de joie [...] non seulement elle guide les marchands la nuit, comme les rayons du Pharos sur la côte de l'Afrique, mais elle montre aussi le chemin vers le Dieu vivant »³³. Cet extrait exprime l'impact de la lumière sur le fidèle, son pouvoir émotionnel et spirituel. La lumière émanant à l'intérieur de l'église guide le fidèle vers Dieu par un chemin lumineux vers le sanctuaire, le lieu de sacralité maximale où se réactualise le sacrifice rédempteur du Christ lors de l'Eucharistie.

Ce chemin est, dans l'espace, inauguré par les passages et plus particulièrement par les espaces d'entrée. Ils inaugurent le chemin vers le lieu le plus sacré, mais aussi le chemin de l'homme vers la connaissance et la rédemption, un parcours ponctué d'étapes telles que le baptême et la mort, synonymes de passage. En ce sens, tout passage peut être conçu comme une quête de lumière. L'action du franchissement implique un changement d'état physique et psychique. En passant à l'intérieur, le niveau de luminosité et la température changent, préparant le corps et l'esprit de façon subconsciente à la transformation spirituelle. Ainsi la lumière et le passage participent-ils conjointement au chemin spirituel permettant aux fidèles d'accéder à la connaissance de Dieu et au salut.

Observons à présent de quelle façon ce chemin spirituel est suggéré dans les images entourant les lieux de passage. Le chemin vers le monde intelligible étant une voie difficile, nous trouvons régulièrement, au-dessus de la porte d'entrée, des images guidant le croyant à l'intérieur de l'édifice. C'est le cas notamment de l'image de la Vierge, figure de l'Incarnation, qui est désignée à la fois comme la « porte fermée » et « l'instrument de la lumière éternelle »³⁴. À l'entrée de l'église des Taxiarches de Métropolis, à Kastoria, en Grèce, figure la Vierge *Hodigitria*³⁵, littéralement « celle qui montre le chemin » (Fig. 9). Elle indique par sa gestuelle le chemin à suivre, c'est-à-dire le Christ, la porte et la lumière, une seule et même essence.

Parce que les passages inaugurent l'accès au lieu sacré, ils doivent être protégés contre les forces impures qui voudraient y pénétrer. Cette fonction est en partie assumée par la lumière en tant que signe de la protection divine selon le prophète Michée (7, 8) : « Ne ris pas de moi, ô mon ennemie. Je suis tombée, je me relève, si je demeure dans les ténèbres, le Seigneur est ma lumière ». Cette qualité et complémentarité apparaissent dans une composition apotropaïque propre aux espaces liminaires : les croix à cryptogrammes, par exemple sur les embrasures des portes de l'église de Lagoudéra (Fig. 10) et d'Asinou, en Chypre. Il s'agit de croix à trois traverses représentées en relief qui reposent sur un espace vert animé et qui sont entourées de cryptogrammes qui se détachent sur un fond blanc. Une couronne d'épines est fichée en leur centre. Ces croix ont une valeur apotropaïque évidente, elles sont l'ennemie redoutable des démons. Dans ces compositions, la lumière semble compléter cette fonction par des formules inscrites telles que : « La lumière du Christ apparaît à tous ». Visible uniquement lorsque les battants des portes sont fermés, c'est essentiellement la présence symbolique de ce dispositif qui importe au moment du franchissement du seuil. La lumière symbolique évoquée dans les cryptogrammes se substitue à la lumière naturelle qui ne peut plus pénétrer dans l'espace intérieur.

Enfin, le passage et la lumière, associés à la mort, autorisent l'espoir de rédemption, ce qui se traduit notamment dans l'iconographie de la Dormition de la Vierge. Dès le XI^e siècle, la

32. J. BOGDANOVIĆ, « The Rhetoric and Performativity of Light in the Sacred Space: A Case Study of The Vision of St. Peter of Alexandria », dans Alexei Lidov (éd.), *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, Moscou, 2013, p. 282-304, p. 282.

33. Traduction d'après C. NESBITT, *op. cit.*, p. 141.

34. I. POTAMIANOS, *op. cit.*, p. 34.

35. Cette peinture est datée du milieu du XIII^e siècle.

scène se déploie sur la contre-façade ouest, le lieu de passage menant vers la sortie. Le Christ, descendu du Royaume des cieux pour recueillir l'âme de sa mère défunte, occupe le centre de la composition et est inscrit dans une mandorle lumineuse, ce qui souligne l'aspect glorieux et épiphanique de sa venue, comme dans l'église de Saint-Georges, à Kurbinovo, en Macédoine (Fig. 11), et celle du monastère de Gračanica, au Kosovo (Fig. 12). Quittant le monde terrestre, c'est le départ de la Vierge qui est célébré, évoquant une séparation, une sortie. Lors de la sortie, une transition accompagnée par la lumière du Christ et la lumière naturelle, l'image commémore l'espérance universelle de la rédemption au moment du passage que constitue la mort.

Ce symbolisme eschatologique se trouve également dans la composition du Jugement dernier qui occupe régulièrement un emplacement similaire, par exemple dans l'église de Torcello, en Italie, dont les mosaïques datent du XII^e et du XIII^e siècle.

Ainsi, la lumière et le passage contribuent à l'expérience spirituelle des croyants, une expérience accompagnée visuellement par les images de passage qui en révèlent la nature, en montrant le chemin à suivre, en en assurant la protection et en exposant le sort final espéré.

L'étude des images et les sources relatives aux portes et à la lumière nous ont ainsi permis de voir comment la lumière et le passage participent ensemble à la création de l'espace sacré et à l'expérience spirituelle au sein de l'église.

L'examen spatial et architectural a mis en évidence la relation physique qui s'opère entre la lumière et le passage. En effet, l'apparition des églises au plan en croix grecque inscrite à coupole a entraîné une multiplication des lieux de passage et, par conséquent, une diminution du potentiel d'éclairage naturel à l'intérieur de l'édifice. Cette analyse a également montré une utilisation consciente et stratégique de la lumière qui pénètre par les ouvertures permettant de mettre en scène les rites effectués.

Une relation est aussi perceptible dans les sources textuelles où la lumière et le passage peuvent symboliquement être associés par leur valeur eschatologique et sotériologique. Ce symbolisme se réalise dans la figure du Christ, désigné à la fois comme la lumière et comme la porte.

En contribuant à la création de l'espace sacré et par un symbolisme commun, la lumière et le passage participent alors à l'expérience spirituelle de l'assemblée des croyants au sein de l'église. Ils guident l'homme vers la connaissance et la rédemption, une expérience accompagnée et illustrée par les images de passage. Ainsi, la sémantique de la lumière, du passage et des décors interagissent et concourent à l'économie symbolique du lieu de culte.

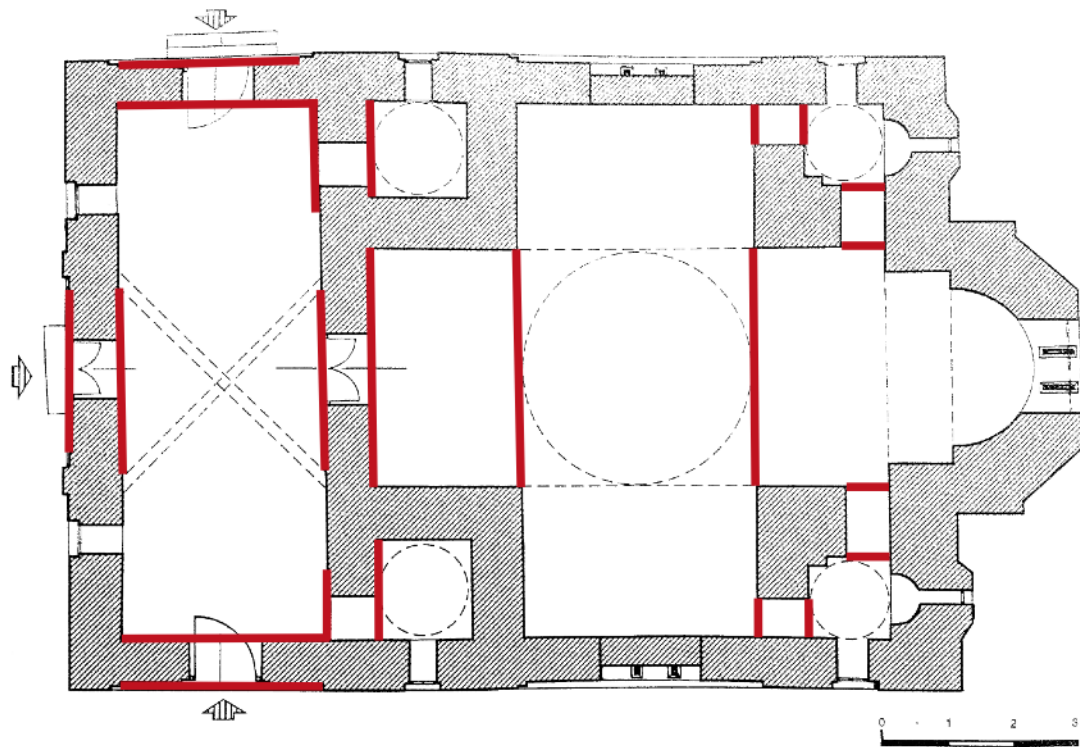


Fig. 1 : Plan au sol, Saint-Panteleimon, Nérézi (Ida Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Program, Patronage*, Wiesbaden, 2000, Pl. 1, p. 190).



Fig. 2 : Plan au sol, église principale et église de la Vierge, monastère d'Hosios Loukas, Phocide (Nanò Chatzidakis, *Byzantine Art in Greece: Mosaics*, Athènes, 1997, 3, p. 14).

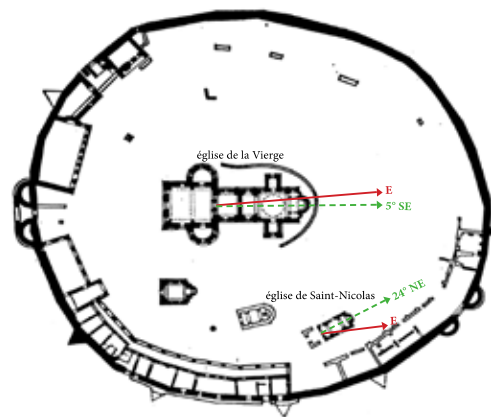


Fig. 3 : Plan au sol, monastère de Studenica (Sveltana Mojsilović-Popović, « Monastery Entrances Around the Year 1200 », dans Vojislav Korać (éd.), *Студеница и византијска уметност око 1200. године : међународни научни скуп поводом 800 година манастиља Студенице и стогодишњице сану : Септембар 1986*, Belgrade, 1988, p. 153-170, Fig. 5, p. 160).



Fig. 4 : Extérieur, vue de l'église principale depuis l'ouest, monastère d'Hosios Loukas, Phocide (© Maréva U)



Fig. 5 : Porte menant du narthex au noas, église principale, monastère d'Hosios Loukas, Phocide (Flickr).



Fig. 6 : Espace après la porte du narthex, église principale, monastère d'Hosios Loukas, Phocide (© Maréva U).

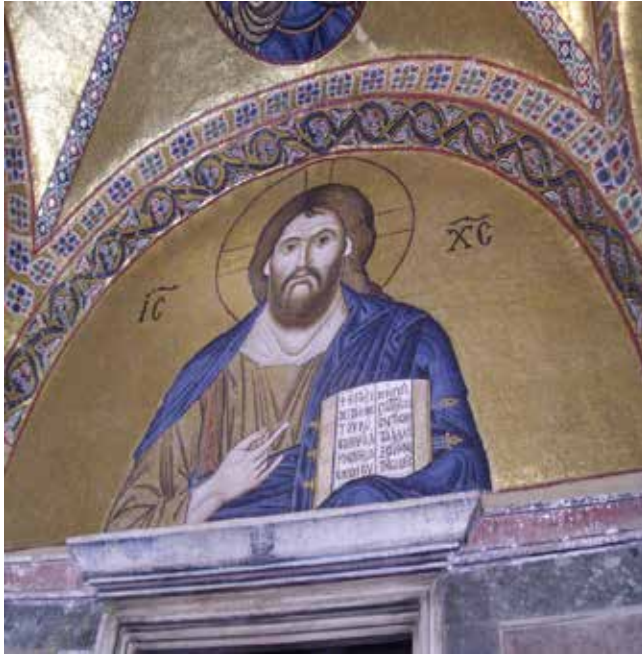


Fig. 7 : Christ Pantocrator, tympan surmontant la porte menant du narthex au naos, église principale, monastère d'Hosios Loukas, Phocide (© Maréva U).



Fig. 8 : Christ Pantocrator, entrée du naos, église du monastère de Dečani (© 1998-2012, BLAGO Fund).



Fig 9 : Vierge *Hodigitria*, entrée de l'église, église des Taxiarches de Métropolis, Kastoria (Flickr).



Φ Π ΑΠ
 Φῶς // Χριστοῦ / Φ(αίνει) //
 π(ᾶσι) / απ
*La lumière du Christ apparaît
 à tous ...* Στ(αυ)ρος ὡ δ ἐπέ //
 φηκεν δεκτὸν
La croix ...

Fig. 10 : Croix et cryptogrammes, embrasure porte sud-est, église de la Panagia Arakiotissa, Lagoudéra (© Maréva U).



Fig. 11 : Dormition de la Vierge, porte menant vers l'extérieur, Saint-Georges, Kurbinovo (commons.wikimedia.org).



Fig. 12 : Dormition de la Vierge, détail, église du monastère de Gračanica (© 1998-2012, BLAGO Fund)

**LUMIÈRE
ET TRANSCENDANCE**

Le « Visionary Art » dans les « festivals transformationnels ». La place de la lumière dans le cheminement de l'œuvre de sa création à sa réception à travers l'expérience perceptive visuelle et/ou visionnaire

Flore MUGUET

Doctorante en anthropologie

sous la direction de M. Michael Houseman et M. François Gauthier

École Pratique des Hautes Études – Université de Fribourg

Dans le présent article, il est proposé une esquisse d'un projet de travail qui vise à l'analyse de la présence des oeuvres relevant du « Visionary Art » au sein des « Transformational Festivals », majoritairement localisés en Californie et fréquentés par des Occidentaux. L'expression « Transformational Festivals » est utilisée dans le langage des festivaliers depuis quelques années, mais c'est Jeet-Kei Leung dans son film documentaire *The Bloom A journey through transformational festivals* (2014) qui a scellé l'usage de ce terme. [Leung et Chan. 2014]. Ces festivals se caractérisent de manière générale d'après la narration des participants, par une expérience intense qui stimule une transformation de soi.

L'amorce de réflexion prend naissance dans la constatation sur le terrain, les festivals dits transformationnels, de la présence importante du « Visionary Art ». Il m'a semblé intéressant de travailler la complexité de cette présence au-delà de la simple intuition que la présence du « Visionary Art » était légitimée au même titre que la prise de psychotropes. Mon hypothèse de travail est qu'un agencement relationnel complexe se situe autour des œuvres, elles-mêmes inscrites dans un contexte festivalier particulier et qu'il s'agit de considérer au sein de cet agencement « ce qui apparaît » à travers l'expérience perceptive visuelle et/ou visionnaire.

Le « Visionary Art » est un courant en plein essor qui connaît un succès grandissant depuis une vingtaine d'années dans sa forme de peinture traditionnelle et dans sa forme numérique, « digital art » avec des artistes tels que Alex Grey, Carey Thompson, Android Jones,

Amanda Sage et Anderson Debernardi. Ce courant se caractérise par une production de l'artiste inspirée le plus souvent de l'expérimentation des effets psychotropes induits par diverses substances hallucinogènes. Celles-ci se déclinent de substances appelées enthéogènes trouvées naturellement dans certaines plantes, cactus, champignons, (Ayahuasca, Peyotl, San Pedro, psilocybe.) à la substance synthétisée du LSD souvent appelée « acid ». Les enthéogènes sont reconnus être utilisés traditionnellement à des fins spirituelles. Le « Visionary Art » possède des caractéristiques matérielles décrites par Tuffy Luffaguss, conservatrice de la galerie d'art au festival Envision 2016, Costa Rica, « *I think of visionary art as having a lot of very fine detail. It uses very small brushstrokes. It uses lots of line work. Lots of bright colors. Lots of contrast. Lots of anamorphous figures. You know, heads are snakes but bodies are men. That kind of subject matter. Lots of round, lots of geometric shapes.* » [Entretien-Tuffy Luffaguss Envision '16]

La narration des festivaliers est marquée par l'évocation de certaines œuvres appartenant au « Visionary Art » comme participant de l'expérience de transformation de soi. Dans ce projet, l'objectif est d'identifier le réseau des relations qui se rattachent aux œuvres et l'agentivité¹ qui compose chaque élément de ce réseau. Pour ce faire, le projet vise la combinaison d'une analyse anthropologique de l'art, tout particulièrement étayée des travaux d'Alfred Gell et de son ouvrage intitulé *L'art et ses agents*, et d'outils philosophiques appartenant au courant phénoménologique. L'apport conceptuel phénoménologique permettra de préciser l'agentivité dont chaque élément décliné par Alfred Gell est porteur, et ce en pensant les modalités possibles de « ce qui apparaît ». Si certaines œuvres peuvent être étudiées isolément, il s'agit de ne pas oublier qu'il leur est attribué une appartenance à une catégorie d'œuvres spécifique (ici, le « Visionary art ») au sein de laquelle se jouent de nombreuses relations. Cette même catégorie se détermine par négation d'avec les relations entretenues par d'autres catégories et d'avec leurs limites. L'ensemble de la production des œuvres se situe sous le sceau d'une époque historiquement déterminée.

Alfred Gell développe une théorie anthropologique de l'art qui met en exergue les relations entre les agents et les patients sociaux qui se nouent autour de quatre termes ou « (*entités susceptibles d'être en relation les unes avec les autres*) qui sont les suivants : 1. *Les indices : ce sont des entités matérielles qui suscitent des inférences par abduction, des interprétations cognitives, etc.* 2. *Les artistes (ou autres 'producteurs')* : on leur attribue par abduction, la responsabilité causale de l'existence et des propriétés de l'indice. 3. *Les destinataires* : par abduction, ce sont ceux sur lesquels les indices exercent leur agentivité, ou ceux qui exercent leur agentivité par l'intermédiaire de l'indice. 4. *Les prototypes* : par abduction, on tient ces entités pour ce qui est représenté par l'indice, souvent, mais pas nécessairement, en vertu de leur ressemblance visuelle. » [Gell 1998 p.34]. Les quatre termes déclinés par Alfred Gell constituent le fondement d'un cadre analytique, mais il semble intéressant de préciser la complexité de la phénoménalité de l'indice. En effet si de l'indice est inféré une interprétation cognitive c'est que l'indice en tant qu'entité sensible apparaît selon un mode d'apparition spécifique. Prenons l'exemple de la fumée comme indice. Lorsque nous voyons la fumée nous inférons cognitivement la présence d'un feu. Toutefois ce n'est pas le feu qui se montre mais la fumée. Ainsi la fumée indique ce qui ne se montre pas : le feu. Dans l'indication du feu à travers la fumée, le mode de phénoménalité de la fumée est donc complexe et ne se réduit pas cognitivement à sa simple apparition. Cet exemple peut donner à penser le cas de l'œuvre visionnaire. Est-ce l'œuvre telle la fumée qui apparaît ou est-ce l'expérience psychédélique qui s'indique à travers l'œuvre tel que le feu s'indique à travers la fumée ou encore est-ce l'expérience psychédélique qui est inférée cognitivement à partir de la réception de l'œuvre ?

1. « agentivité » est la traduction par défaut du mot anglais « agency ». La traduction française de *Art and Agency* d'Alfred Gell parle d'« agency » en termes d'agentivité » ou d'intentionnalités.

Enfin, la décomposition de l'agencement relationnel des éléments autour de l'œuvre et de leur mode de phénoménalité a pour but *in fine* de servir une analyse anthropologique du rituel, en prenant appui sur les travaux de Michael Houseman, en montrant des agentivités similaires entre le réseau relationnel rituel et celui qui se constelle autour de l'œuvre d'art. L'agencement spécifique du « Visionary Art » qui se fonde sur l'expérience psychédélique stimule la recherche et ajoute une complexité à l'analyse, dans la mesure où celle-ci explose les limites cognitives usuelles de la perception de la réalité et permet l'expérience d'une subjectivité perméable. Également il est à considérer l'aspect performatif produit par le discours des gens sur leurs expériences perceptives.

Mon projet inclut la question de la lumière, thématique de cette journée d'études, en portant une réflexion sur le phénomène qui inscrit la lumière au centre de sa problématique. Un aparté étymologique du terme phénomène permettra d'en éclairer la tension philosophique dont la restitution est ici simplifiée. L'esquisse de cette tension se tient dans le verbe φαίνειν, *phainein*, briller, *Phos* φος, la lumière en grec est une abréviation de *phaos* φάος. Sophocle dans Philoctète [415, 1212] écrivait : ἐν φάει εἶναι, *en phaei einai*, pour exprimer « être dans la lumière », c'est à dire « être vivant ». Il me semble que le verbe φαίνειν, *phainein*, briller, est une contraction de cette expression. Il existe ainsi un lien entre la lumière et le mot phénomène qui s'inscrit au sein même de la construction sémantique du terme. Le verbe φαίνειν, *phainein* conjugué au participe présent de la voix moyenne et de la voix passive, donne le même mot φαίνόμενον, *phainomenon* qui signifie, « se montrant » à la voix moyenne et « étant rendu visible » à la voix passive. « se montrant » est une action qui se rapporte à l'objet qui se montre, selon le sens grec de la voix moyenne qui serait « se montrer pour soi », et « étant rendu visible » est une action qui se rapporte au sujet qui observe. L'objet se montre avec ses caractéristiques particulières et le sujet qui observe voit l'objet en fonction de son environnement. Très grossièrement, une question se pose, à savoir si le phénomène tient de la chose qui se montre par l'expression de ses caractéristiques internes ou de la chose qui est rendue visible par une lumière externe à la chose. La transcription de ce projet et son élaboration sont trop ambitieuses pour le temps qui est imparti car il impliquerait de restituer de manière descriptive précise l'environnement dans lequel les œuvres s'inscrivent pour en disséquer au mieux le réseau autour des œuvres. À défaut, il sera préféré ici des bribes de réflexion supportées par des observations de terrains et certains propos d'artistes visionnaires « Visionary Artist » et de festivaliers. Ces propositions qui sont de nature hypothétique, s'inséreront au cours de la recherche doctorale dans ce projet décrit plus haut de plus large spectre qui vise à réfléchir l'intrication entre des dispositifs qui permettent une exploration de dimensions de la réalité autre et sa traduction picturale.

Dans ce qui suit, il ne sera pas cherché à caractériser la nature de l'œuvre comme d'ordre sacré ou profane, mais à penser l'expérience psychédélique énoncée par les artistes comme stimulant le processus de création de l'œuvre. Il sera pensé la complexité de la réception de l'œuvre qui à travers sa matérialité indique pour un public averti ce qui ne se montre pas, l'expérience psychédélique. L'utilisation des termes « art visionnaire », « Visionary Art », « art numérique », « Digital Art » est effectuée par commodité en reprenant le discours vernaculaire des festivaliers, bien que le questionnement d'un point de vue esthétique de la qualification des œuvres présentées comme « art » soit tout à fait possible, mais ce n'est pas l'objet de ma communication.

Une attention particulière sera portée à la manière avec laquelle la lumière, sous forme de phosphènes, pénètre l'expérience psychédélique et comment cette perception visionnaire sera énoncée par des termes tels que « light », « enlightenement », puis à la traduction de cette expérience psychédélique dont participe la lumière sur canevas ou sur support numérique. Il est regardé le dialogue entre une lumière qui serait interne aux subjectivités et une lumière externe, support de la perception et perceptible par tous. Le dictionnaire d'esthétique d'Étienne Souriau distingue la pluralité des sens du terme « vision » dont le sens propre est : « *perception par les organes de la vue et l'acte par lequel on a une représentation visuelle directe des objets, dans un*

tout processus psychophysiologique : réaction au niveau de la rétine, transmission au cerveau, activité cérébrale, impression psychique immédiate en correspondance avec ces faits physiques et intégrant la sensation dans la perception ». Le sens figuré est « une manière personnelle de ressentir ou de comprendre le réel » et le sens dérivé est « une représentation imaginaire, en dehors du réel matériellement perçu, mais ayant une intensité analogue à celle de la perception. L'adjectif correspondant n'est plus visuel comme au sens I, mais visionnaire. » [Souriau 1990]

Étienne Souriau précise que l'activité visionnaire, qu'il ne semble pas penser de prime abord à travers l'expérience psychédélique, permet une intensité analogue à celle de la perception. Ma position de recherche qui regarde la spécificité de cette expérience perceptive sera d'accorder valeur de vérité phénoménale tout autant à l'apparition subjective, que celle-ci se décline de visions d'une réalité enrichie et diversifiée, qu'à l'apparition perceptible par tous au moyen de l'exercice de la vue. C'est-à-dire que l'expérience psychédélique ne sera pas regardée comme le lieu de perceptions normales altérées ou le lieu d'une perception pathologique, mais elle sera considérée dans une démarche qui vise à explorer scientifiquement une perception du réel autre.

L'art visionnaire dans les festivals transformationnels

Le but *in fine* de ce projet de travail vise la restitution de la complexité des agencements relationnels dans laquelle le rapport de production-réception des œuvres s'inscrit. Il sera présenté modestement dans ce texte quelques bribes de réflexion autour du travail de certains artistes et de leurs propos, issues de données ethnographiques du festival Lightning in a Bottle 2015 et 2016 ainsi que du festival Envision 2016 au Costa Rica qui tous deux font partie de mes terrains de recherche. Si la transformation de soi est l'élément commun et unificateur de tous les « Transformational festivals » proposé par les festivaliers, ma recherche démontre que les festivals sont soumis à des modèles de fonctionnement distincts dont les éléments se recoupent selon deux concepts possiblement analytiques que sont un sentiment de soi absolu et un sentiment-volonté de cohésion communautaire. Ces deux concepts se reflètent au sein de chacun des éléments identifiés comme appartenant aux modèles de fonctionnement des festivals. Il est émis l'hypothèse que l'élément « Visionary Art » en est également un reflet.

Il sera écarté de ce texte les données ethnographiques correspondant au festival Burning Man, bien qu'il constitue l'objet majeur de ma recherche doctorale. Je présente ce festival en aparté de manière à expliquer les raisons de sa mise à l'écart. Burning Man rassemble, dans sa forme actuelle, en 2015 jusqu'à 70 000 personnes durant une semaine dans le désert du Nevada aux États-Unis où une cité éphémère Black Rock City (BRC) organisée en cercle sur une surface totale clôturée de 13 hectares, est construite. Cet événement, dont les organisateurs n'ont pas la fonction de maîtres, se veut co-créé par la participation respective des festivaliers autour de dix principes.²

2. Principes qui sont présentés sur le site internet et sur le guide de survie envoyé aux participants avec le ticket d'entrée, comme les valeurs de la communauté « *as a reflection of the community's ethos and culture as it had organically developed since the event's inception* ». Ils sont les suivants: 1.Radical Inclusion : la pleine possibilité pour tous de faire partie de l'événement, 2.Gifting : l'échange et le don désintéressé, 3.Decommodification : la démarchandisation: il est interdit toutes transactions d'argent à part l'achat dans des lieux définis de café et de glace réfrigérante, 4.Radical Self-reliance : l'auto-suffisance, 5.Radical Self-expression : l'expression radicale de soi créative, 6. Communal Effort : le travail d'équipe autour de projets créatifs, 7. Civic Responsibility: la responsabilité en tant que certes citoyen de Black Rock City mais aussi en tant que citoyen des États-Unis ou du moins soumis aux lois de l'État du Nevada et des États-Unis, 8. Leaving No Trace : l'effacement de toutes traces de son passage, 9. Participation : la co-production de l'événement par tous, 10. Immediacy : l'immédiateté de l'expérience décrite telle que : « Immediate experience is, in many ways, the most important touchstone of value in our culture. We seek to overcome barriers that stand between us and a recognition of our inner selves, the reality of those around us, participation in society, contact with a natural world exceeding human powers. No idea can substitute for this experience. » [Burning Man Project, 2016].

L'institution de ces dix principes qui se veulent limpides et identifiables permet d'envisager une diversité des possibles et donne à l'événement une certaine stabilité. C'est dans la mise en œuvre effective de ces dix principes que l'unité de ce collectif éphémère se prétend et se donne à voir au travers d'une mise en place de modes sociorelationnels et « d'habiter » alternatifs qui se veulent en rupture avec le monde réel ou monde du quotidien appelé le « default world » soit le monde par défaut. Une volonté commune de voir un « monde meilleur » par l'adoption des dix principes dans le quotidien parcourt le discours des « burners ». [Muguet 2015]. Les moments culminants du festival auxquels prend part la quasi-totalité des participants sont la mise à feu du « Man », statue colossale en bois de forme anthropomorphique, et celle du « Temple », centre spirituel de la cité. Ils sont effectués rituellement chaque année et sont accompagnés de divers brûlages d'œuvres, différentes chaque année et qui ont lieu également en fin de semaine. Burning Man constitue un environnement immersif, lieu d'une sollicitation sensorielle intense entre la présence massive d'arts visuels, majoritairement de musiques électroniques, et l'omniprésence du triptyque soleil/feu/conceptions lumineuses, de manière à ce que Burning Man ne subisse jamais l'absence de la lumière. Les hypothèses suivantes ont été émises [Muguet 2014] : l'agencement du triptyque soleil/feu/conceptions lumineuses, dont participe une réception en sublime kantien, est une expérience d'incorporation au sens psychanalytique du terme. La lumière est dans certaines de ses composantes célébrée et porte la croyance.

L'articulation entre le phénomène visuel et l'expression visionnaire au festival Burning Man se donne à voir tout particulièrement dans les brûlages d'œuvres d'art que les « burners » ne conçoivent pas comme des incendies, mais qu'ils investissent émotionnellement de manière intense. Le brûlage marque explicitement le caractère éphémère de l'œuvre. D'une part il renforce implicitement le privilège de la visibilité de l'œuvre originale et d'autre part promulgue le plaisir du spectacle saisissable par les sens en accord avec l'un des dix principes formulés explicitement « Immediacy, compris comme la célébration du moment présent. »

La dissolution des œuvres par le feu dont le spectacle est visuel, revêt un caractère visionnaire et se manifeste dans le discours des participants par des énoncés regroupant des termes tels que « amazing », « beautiful », « intense », « deep in energy ». Bien que chaque réception de la dissolution des œuvres soit particularisée et implique des représentations mentales subjectives, il y a un partage collectif d'une émotion intense.

Si le Burning Man se caractérise par la mise en scène spectaculaire du feu dans le brûlage d'œuvres, les festivals dits transformationnels LIB et Envision prohibent l'utilisation du feu à l'exception de mini-espaces désignés à côté des « dancefloors » et souvent réservés à l'usage de « fire dancers » professionnels. Cette prohibition est due à la nature des sites inflammables. LIB et Envision regroupent une présence importante de « live painters » appartenant au courant du « Visionary art » au contraire du Burning Man où le milieu très poussiéreux de « playa dust » ne le permet pas. À défaut de l'élément feu dans le triptyque soleil/feu/conceptions lumineuses, il est émis l'hypothèse qu'une place plus importante est accordée à l'expérience psychédélique et la réception d'œuvres produites par des artistes visionnaires que je propose de placer dans l'élément « conceptions lumineuses ».

Lightning in a Bottle (LIB) est un « festival transformationnel » qui a lieu annuellement en mai en Californie, à Bradley dans le Monterey County, sur un terrain très sec où il fait très chaud. Il est organisé par « The Do LaB » qui cherche selon la page web à « Design, build, and nurture festivals and event experiences that inspire authentic connections to ourselves, our community and the environment ». ³ En outre, « The Do Lab » contribue à d'autres organisations comme le très célèbre festival de musique Coachella. LIB est né d'une fête d'anniversaire privée en l'an 2000 puis, après avoir changé plusieurs fois de localisation en Californie, a évolué en « Transformational Festival » qui sous sa forme actuelle regroupe plus de 20000 participants.

3. [TheDoLab].

De manière générale les « Festivals Transformationnels » proposent une programmation de célèbres DJ de musiques électroniques au sein d’immenses « dancefloors », des ateliers à visée spirituelle, du yoga, de l’ecstatic dance, des médiations collectives, des conférences visant l’éveil à un développement durable et écologique, des installations artistiques et des « immersive environnement » tels que des shows participatifs.

Envision Festival est un « festival transformationnel » qui a lieu annuellement en février au Costa Rica, près d’Uvita. Il se déroule sur un site qui est dans la jungle et qui donne accès à la plage où règne un climat très chaud et humide. Débuté en 2011, le festival regroupe actuellement plus de 5000 personnes, majoritairement des américains. Envision s’annonce « As a celebration dedicated to awakening our human potential, Envision provides a platform for different cultures to coexist in sustainable community, and inspire one another through art, spirituality, yoga, music, dance, performance, education, sustainability and our fundamental connection with nature ».⁴

Les deux festivals sont marqués par la continuité du monde social quotidien, dans l’organisation sociale en « champs » [Bourdieu 1994] selon le mode de participation des festivaliers (artistes, vendeurs, VIP- Staff) qui est identifiable par la couleur des bracelets à puce électronique que chacun porte et auquel est attribuée une localisation de campement spécifique. Il y a une continuité également avec l’économie marchande et les lois nationales ou fédérales visible dans la non-exhibition de l’achat et de la prise de psychotropes éventuels. Un agencement de certains éléments médiatisés comme transformationnels est encore ici bien présent : musique électronique, arts visuels, ateliers corporels, stands de vente de nourriture et de vêtements.

L’expérience psychédélique à travers l’œuvre et sa présence au sein des festivals

Android Jones, « Digital Visionary Artist », est l’un des artistes visionnaires les plus reconnus de nos jours. Il est allé à son premier Burning Man en 2003 et son premier Lightning in a Bottle en 2006. « *So, I could say this is almost like my 10th anniversary of being, of working within the transformational community.* » [Entretien- Android Jones LIB’16] « *And I can say with all confidence, like it has definitely transformed me in a lot of different ways. It’s been this sort of crucible that gave me the opportunity to put as much as I could out there. I’ve gone through an evolution.* ». Android Jones pense que ces festivals ont en commun une possibilité d’expérimenter des simulations de liberté. « *I kinda consider them to be like, like freedom simulations. You know. Like we all desire a sense of freedom and to be free. But, in reality none of us are really, like purely, free. We’re living within a structure, and we’re paying taxes, and we’re obeying laws, and we’re very... if you really look at what freedom is, we’re a long way from that. And so these festivals, I feel like they create the simulation of what freedom would really be. What would it be like if you could wear anything you want? What would it be like if you could have access to live music and art and food and all these things? So, by doing that, by creating this simulation it can go both ways, and if people don’t appreciate that and they just feel like this is something that exists at the festival, but life is a different thing, then it’s just going to be kind of an opportunity for like hedonism and debauchery and indulgence. But if we can take this feeling of what this feels like, and try to recreate it, you know, I mean festivals can act as kind of a, they’re like this, they’re kind of like if you condense humanity down into a crystal, like they express all the different facets.* » [Entretien- Android Jones LIB’16]

À ma question, « *so visionary art is important in that simulation of freedom in a sense?* » Android répond « *Expression of freedom with visionary art is different from most art because*

4. [<http://www.envisionfestival.com/event-info-main/>]

that there's a high degree of influence from psychedelic experiences, which are also kind of a, create amplification of that sense of freedom and wonder and no limitations ». [Entretien-Android Jones LIB'16].

D'autres réponses d'artistes à mon interrogation sur la présence systématique de l'art visionnaire dans les festivals se sont déclinées de « ce type d'art est mieux accueilli par la communauté psychédélique »⁵ jusqu'à « la présence de personnes plus ouvertes d'esprit ».⁶ La possibilité d'être dans un environnement plus accueillant à la prise de psychotropes, et de ce fait une exploration d'une perception de la réalité autre semblent donc légitimer la présence de l'art visionnaire.

Cette explication suppose donc que c'est avant tout le mode de phénoménalité des œuvres qui signe leur appartenance au courant d'art visionnaire et leur implantation dans les « festivals transformationnels ».

Afin de préciser de mode de phénoménalité, il est possible de s'aider des quatre distinctions qu'Heidegger effectue dans le §7 de *Etre et Temps* publié en 1927:

1. le phénomène – Phänomen – ce qui est manifeste.
2. l'apparence – Schein – ce qui a l'air de.
3. l'apparition – Erscheinung – ce qui indique quelque chose qui ne se montre pas.
4. la pure et simple apparition – blosse Erscheinung. « *Soit l'annonce qui en son se-montre, indique le non-manifeste, qui en rayonne de telle manière que le non-manifeste soit pensé comme essentiellement jamais manifeste.* » [Heidegger 1927]

L'expérience psychédélique et sa traduction picturale est potentiellement intéressante à penser comme « Erscheinung », ce qui ne se montre pas, mais qui s'indique à travers quelque chose qui se montre.

Si l'expérience psychédélique s'indique à travers l'œuvre c'est parce qu'elle est inférée cognitivement. La reconnaissance de la typologie des œuvres comme appartenant au courant d'art visionnaire nécessite donc d'avoir connaissance d'autres œuvres légitimées comme appartenant au courant du « Visionary Art » et/ou la connaissance de l'expérience psychédélique ou du moins d'en avoir une représentation.

L'expression de l'expérience psychédélique semble marquer l'une des visées de l'art visionnaire, celui-ci permet d'être le réceptacle d'une pluralité de résonances singulières. Les propos d'Android Jones illustrent ce point: « *Having the visionary art gives a whole community of people like a reflection point, and they can point out, "oh, I've had that kind of experience too." Like, that's what I, a lot of people don't have the discipline or the habit of being able to paint these things, though when they see a piece of art it's something that they can connect with, identify, and they want to be able to share that with other people in their life.* » [Entretien-Android Jones LIB'16]

L'expérience psychédélique, perception d'une réalité enrichie ou altérée ?

Les discours des artistes visionnaires s'accordent sur le fait que l'expérience psychédélique n'est pas compatible avec l'exercice simultané de la peinture, mais qu'elle amorce la créativité une fois digérée [Entretien -Alyse Furb Envision-16]. « *I get asked often if I'm tripping when I paint. And you know, I don't know if any of you have ever tried that. Depending on your dose, it can be very difficult to make anything look like anything. It can be a very fun experience, but attention span, it could just be too much.* » [Recording-Amanda Sage LIB'16]. Anderson

5. [Entretien – Anderson Debernardi Envision'16]

6. [Entretien – Alyse Furb Envision'16]

Debernardi, péruvien qui expérimente des visions au cours de cérémonies d'ayahuasca⁷ qu'il comptabilise à ce jour au nombre de 56, attend plusieurs semaines après les cérémonies pour se mettre à peindre [Debernardi 2016]. Si l'aspect visionnaire conditionne la fabrique du visible, il s'agit de s'arrêter sur cette expérience perceptive spécifique afin d'en montrer les agencements.

Afin de penser l'expérience psychédélique provoquée par la prise d'enthéogènes, il semble intéressant de recourir au terme de « supplément » tel que le définit Derrida comme un « terme indécidable », c'est-à-dire un terme à significations multiples. [Derrida 1992]. Il « désigne ce qui « s'ajoute à » et est donc un autre ; mais aussi ce qui « tient lieu de » et est donc le même » [Ramond 2001]. Si la substance hallucinogène ou ce qui est communément appelé « drogue » est considérée comme « supplément », il est possible d'entendre par là une transformation chimique endogène résultant de l'effet d'un produit exogène qui pose la question du « même » ou de « l'autre » évoquée plus haut. Cette question reflète la réalité chimique entre la rencontre du psychotrope et le corps humain. Il existe une analogie de structure chimique entre la molécule LSD⁸ et la molécule sérotonine qui est un neurotransmetteur dans le cerveau. Il en est de même pour la molécule hallucinogène DMT⁹ qui se substitue à la sérotonine. Bien que les molécules hallucinogènes LSD et DMT n'aient pas les mêmes propriétés, elles ont une structure chimique analogue à celle de la molécule sérotonine. Les molécules psychotropes se lient d'une part aux récepteurs de la sérotonine tout en la supplantant d'autre part. De fait, est-ce que l'élément psychotrope est à considérer comme fusionnant avec le sujet ou agissant à la place de celui-ci ? [Muguet 2016].

Il y a dans cette binarité une esquisse des deux positions éthico-politiques indiquées par Jacques Derrida dans « Rhétorique de la Drogue » in *Points de suspension*. [Derrida 1992]. La première position serait naturaliste : au nom d'un droit naturel, elle prône la libre disposition « *de son désir, de son âme et de son corps, comme de la chose surnommée "drogue"* », c'est-à-dire la liberté de fusionner et de faire identité avec un corps étranger. La deuxième position se fonderait sur « un parti pris délibérément répressif » où un individu sous emprise, c'est-à-dire devenu autre, ne serait plus « *apte à la condition de possibilité d'un respect de la loi en général dans notre société* ». Outre les considérations éthico-politiques, dans la continuité du couple même/autre, la prise de psychotropes vient questionner les oppositions binaires : dedans/dehors, endogène/exogène, naturel/artificiel.

Si l'on considère maintenant « ce qui apparaît » lors de l'expérience psychédélique, il est certain que la description de la perception visuelle d'autrui n'est accessible que par le discours qu'il en émet. Les perceptions visuelles semblent être d'une intensité si importante que celui qui les expérimente ne doute pas de ses impressions visuelles. Joe Bob Merrit, artiste et sculpteur, dans une conférence « Expanded Consciousness » présentée au LIB 2016 avec sa conjointe Amanda Sage, l'une des artistes visionnaires les plus célèbres, parle de sa relation avec les entéogènes : « *So, there's this thing called envisioning, right? So, often times when... uh... being informed by plant medicines, one has an 'envision.' One sees light, space... generally it's always flowing. I have never experienced a medicine that isn't in constant change, constant flow. [...] The most profound envision had to do with seeing the face of the Holy Mater. Face of the holy mother. She had no center, no edge. She never began and she never ended. She continued to flow and there was a quality of profound love and non-judgment.* » [Video Recording-Amanda Sage LIB'16].

7. « L'ayahuasca ou yagé est un breuvage à base de lianes consommé traditionnellement par les chamanes des tribus indiennes d'Amazonie. » [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca].

8. De l'allemand « Lysergsäurediethylamid ».

9. Diméthyltryptamine.

Les modalités de l'apparition

Chaque expérience psychédélique appartenant à une subjectivité particulière est en ce sens inaccessible à l'analyse, toutefois les discours produits sur les expériences montrent que « ce qui apparaît » se décline selon des modalités diverses. Celles-ci fluctuent de perceptions sensorielles décuplées et enrichies jusqu'à des visions révélations qui peuvent s'avérer faire événement au sein de parcours biographiques.

Les sujets ne pouvant être détrompés de leurs visions, il s'agit de considérer l'apparition visionnaire dans sa vérité phénoménale. On pourrait se demander alors si il est intéressant de comprendre la perception phénoménale dans l'expérience psychédélique au regard de la perception phénoménale dans l'existence psychotique telle que elle a été théorisée par la psychiatrie et tout spécifiquement Erwin Straus qui se nourrit de la thèse d'Heidegger pour penser l'existence psychotique, en ce que le lieu de la vérité se situe dans l'aïsthêsis¹⁰ et n'est par rapport au *Dasein*¹¹ qu'en tant qu'il est constitué par son ouverture. Erwin Straus pense la perception de manière privilégiée comme une dialectique de l'organisme et du milieu, pour ce faire il distingue la perception et le « sentir ». Il se fait le défenseur de la sensorialité comme donateur de sens. Il critique Descartes et son héritage qui a conduit à entretenir le primat du conçu sur le perçu, c'est-à-dire à discréditer les données sensorielles en faveur de la conception intellectuelle. Pour cet auteur « *la conception selon laquelle le sentir est une expérience vécue sympathique est contraire à la thèse cartésienne du primat de la conscience de soi et elle semble même s'y opposer. En effet, Descartes soutient que les sensations n'ont pas lieu dans le corps. Elles appartiennent à ce qui est composé d'âme et de corps.* » [Straus 1935].

Si accorder une valeur de vérité certaine à l'accueil des sens nous renseigne sur la vérité phénoménale de la perception, est-il bénéfique de penser l'expérience psychédélique dans ce lieu-là du sentir ? Qu'en est-t-il de la perception phénoménale d'hallucinations dans l'existence psychotique ? « *Du fait que la réalité pour l'halluciné ne signifie pas la réalité objective, c'est à dire l'accord avec les lois générales de l'expérience, mais signifie plutôt la réalité subjective de la rencontre sympathique, le malade conscient ne sera pas choqué par le désaccord entre ses propres expériences vécues et l'expérience générale. Du fait que le caractère pressant des hallucinations prévaut sur la perception inchangée, le malade est plutôt enclin à contester la validité de celle-ci plutôt qu'à douter de celles-là.* » [Straus 1935].

D'après la récolte de témoignages multiples, l'expérience d'une sensorialité enrichie s'installe progressivement pour le sujet sous enthéogènes et comporte un premier stade où la réalité descriptive du monde ne se confond pas avec la réalité subjective. En revanche dans le cadre de l'existence psychotique, l'hallucination d'après les travaux de Straus semble traverser le sujet sans s'annoncer. Toutefois la comparaison entre les deux peut être intéressante, car elle montre l'intensité dans les deux cas de la perception phénoménale et sa « vérité ». D'autre part la perspective de Strauss a le mérite de défendre l'analyse d'un autre cadre perceptif de la réalité plutôt que d'y voir la manifestation d'une réalité erronée par rapport à la norme.

Dans la continuité d'un recueil de quelques réflexions théoriques sur la perceptivité d'autres dimensions du réel, il est intéressant de prendre connaissance de la position que tiennent Deleuze et Guattari sur la drogue dans leur ouvrage *Mille Plateaux* publié en 1980. Tous deux pensent la définition de l'expérience de la drogue en termes « d'agencement Drogue » où « quelles que soient les différences, c'est une ligne de causalité perceptive qui fait que

10. Sur aïsthêsis, αἴσθησις: « faculté de percevoir par les sens, sensation. » [Bailly 1894]

11. En allemand ce terme signifie « être la ». Ce sens littéral dont on pourrait supposer un certain état de fait, une facticité n'est pas du tout le sens que Heidegger donne au *Dasein*. Le *Dasein* entretient un rapport avec son propre être et se tient toujours en dehors de lui. Le *Dasein* est la condition de toute ontologie. La possibilité de réalisation du *Dasein* est limitée par la mort. « Le *Dasein* n'est point tant l'homme que le lieu en lequel cet étant qu'est l'homme est ouvert à la révélation du sens de l'être [...] le *Dasein* est à la fois une destruction, une traduction et un baptême. C'est d'abord la destruction du sujet moderne au sens de l'ego cogito. » [Vaysse 2000]

1) l'imperceptible est perçu, 2) la perception est moléculaire, 3) le désir investit directement la perception et le perçu ». L'« agencement Drogue » permet, selon les auteurs, de saisir sur le plan de l'immanence, de la perception, ce qui autrement est sur un plan de transcendance c'est-à-dire l'Inconscient. « *L'expérimentation [qui couple les deux plans immanence et transcendance] se substitue à l'interprétation [du psychanalyste] ; l'inconscient devenu moléculaire, non figuratif et non symbolique, est donné comme tel aux micro-perceptions ; le désir investit directement le champ perceptif où l'imperceptible apparaît comme l'objet perçu du désir lui-même, le non-figuratif du désir.* » [Deleuze 1980 p. 347].

Dans la considération du travail de ces auteurs quant à la confusion du désir et de la perception par l'expérience d'enthéogènes, il est émis en hypothèse que la production de l'artiste visionnaire qui travaille le visible pourrait être guidée par la transcription d'une vérité fragmentaire du désir. Toutefois, n'ayant pas accès aux expériences phénoménales subjectives, ni à l'intime du sujet, il n'est possible de s'en tenir qu'à une proposition générale sans fondements empiriques. Celle-ci marque toutefois la complexité éventuelle de l'agentivité de l'œuvre, en tant que réceptacle d'une multiplicité d'intention et de modes de phénoménalité.

Pour Android Jones, son processus de création est composé de deux phases. Il énonce que la première phase, où il est dans une conscience normale est reliée à des préoccupations quotidiennes et la seconde phase de son travail est guidée par une force plutôt inconsciente qui le traverse. « *So, like the first stage is, you know the, my environment around? Whatever's going on in my head, and um, whatever my initial intention is. During that stage, which is like the first few hours, there's a lot of, it's a lot of me and my own ego. Like the voice in my head is just like the inner critic. You know, it's kind of like judging, or "oh this looks right," or "oh, you did that before."* There's this whole process that goes through that. And if I can kind of go through, that, that voice that is kind of nagging and talking like a little me, that one starts to fade away.

And then, the next stage, there's almost like this sub-conscious reaction where a lot of times I'll start making like, I'll start with pure abstraction and putting all these shapes and colors down and putting like, "oh I like that combination of that edge, and that color, and that texture together" and then, there's an element where it's not so much my own ego anymore, but there's like a subconscious connection I'm having with things. » [Entretien- Android Jones LIB'16].

Traduction de l'expérience psychédélique à laquelle participe la lumière sur canevas ou interface numérique

Un outillage artistique spécifique et des techniques complexes sont les moyens pour les artistes de produire leurs œuvres. Celles-ci reflètent la combinaison d'une subjectivité artistique et d'une exploration singulière d'un monde perceptif par la prise de psychotropes qui explose les limites de la réalité usuelle. Cette exploration est certes particularisée mais se veut implicitement commune à la communauté Anderson Debernardi ne dit rendre compte dans sa peinture que d'un petit pourcentage de monde de l'ayahuasca qui quant à lui est infini. [Debernardi 2016].

Joe Bob Merrit demande à Amanda Sage: « *So, I had the opportunity to study painting with Amanda. She teaches a painting workshop called "Painting with Light." [...] And I went to study with her, and all of a sudden, she turned me on to this idea of the light. And I keep asking her these questions: how do you see the light? Uh. How do you use the light to connect? And how do you use the light to create? Are you informed, and how do you make form in the light?* ». Amanda réponds avoir recours à une technique spécifique de peinture, la « Mishtechnique » qui signifie « technique mixte », qui appartient au début de la Renaissance. Cette manière de faire ne mélange pas les couleurs, mais les superpose de manière à ce que les effets de lumière soient intenses. Les ombres sont ainsi faites de lumière et non de zones grises. Au-delà de cette

technicité, Amanda énonce qu'il s'agit de réaliser qu' « *All of a sudden, you start to see how the world comes alive through light. We wouldn't see something if we didn't have that. And then it's something: it's water, it's air, all of the things we share in life completely is light. [...] That's why it's so fun to create in these environments, with all of you. Because all of you are helping inform whatever is coming through me. So, if I can open myself to just trust the brush and trust what's going on, it's just going to go into this cycle of infinite movement.* » [Recording-Amanda Sage LIB'16].

Android Jones publie sur YouTube des vidéos en temps accéléré du processus d'élaboration de certaines de ses œuvres. La visibilité du processus de création permet de rendre compte du travail de juxtaposition des éléments et des couleurs qui est invisible dans le rendu final. La création numérique de la variante « laser Eyes » de *Forward Escape y* est visible.¹² *Forward Escape* a été une œuvre très remarquée à LIB'15 au sein du MOVA Dome décrit comme « immersive art gallery », par les festivaliers qui, de manière générale, apprécient la qualité des détails et du travail numérique de l'artiste ainsi que sa technique de travail par niveaux et superpositions. La vidéo montre la création de *Forward Escape* qui s'ouvre par la sélection de l'image d'un crâne fractionné numériquement en mailles. De ces cellules unitaires qui forment la tête surgissent ensuite « de la partie supérieure » une multitude de formes, de lignes courbes, paraboliques, hyperboliques, elliptiques, de lignes brisées plus ou moins épaisses. Android Jones appelle un très grand nombre de formes mathématiques et de couleurs, qui sont associées de manière discontinue. Ces formes s'associent dans le désordre et dans la juxtaposition pour créer un effet d'ensemble de grande entropie. Des figures mythologiques, des *power animals*, des champignons sont dispersés sur tout le tableau tel des circuits imprimés. De cet ensemble de couleurs multiples juxtaposées d'où ressort une homogénéité dans le résultat final, une grande luminosité est projetée du haut du crâne à partir de l'emplacement oculaire dans une direction privilégiée, située devant les yeux. [Muguet 2016].

Ainsi, il semble que d'après les propos de certains artistes visionnaires, leurs discours se marque par deux éléments : d'une part la volonté de rendre compte matériellement, dans le travail de l'œuvre par la juxtaposition, superposition de peintures ou l'imbrication des éléments entre eux, du sentiment d'une collectivité connectée [Debernardy 2016] et d'autre part la volonté d'une exploration de soi, d'une recherche spirituelle rendue compte dans l'œuvre à travers l'autoportrait [Sage 2016] ou de figures anthropomorphiques.

Conclusion

L'origine de ce projet s'enracine dans la constatation sur mes terrains, *Lightning in a Bottle* 2015 et 2016 et *Envision* 2016 qui sont dits « Festivals Transformationnels » de la présence importante d'œuvres appartenant au courant du « Visionary Art ». La légitimité accordée à la présence de ces œuvres par les festivaliers de manière générale m'a semblé à être interrogée. Il en est de même pour l'unicité accordée à la catégorie « Visionary Art » qui semble découler de l'identification aisée par les festivaliers d'œuvres répondant des caractéristiques de cette catégorie.

S'inscrivant dans la volonté d'élaborer un projet de travail anthropologique visant l'analyse des agencements relationnels disposés autour d'œuvres d'art visionnaire, il a été proposé quelques prémisses de travail à travers l'exposition de certains propos d'artistes et de

12. www.youtube.com/watch?v=8cDudlTKxbY

Dans cette vidéo proposée en « Time-lapse », la création de *Forward Escape* est détaillée. La production débute par l'introduction du crâne puis procède par ajouts en superposition de nombreux éléments. La visibilité du processus de création permet de rendre compte du travail de juxtaposition des éléments et des couleurs qui est invisible dans le rendu final.

certaines propositions théoriques issues de l'anthropologie (Alfred Gell), de la phénoménologie (Heidegger), de la psychiatrie (Erwin Straus) et de la philosophie (Deleuze, Derrida).

Des apports théoriques phénoménologiques, il a été montré comment la lumière participe d'une perception auquel il s'agit d'accorder valeur de vérité phénoménale, que celle-ci soit du côté de la vision, la perception objective, ou du côté de l'apparition visionnaire, la perception subjective. La présence de l'art visionnaire dans les festivals dits transformationnels et les composantes de son cheminement de sa création à sa réception, en expérience visuelle et/ou visionnaire ont été considérés à l'aide des propos des artistes qui sont marqués de manière générale par les volontés de traduire sur canevas ou interface numérique, un sentiment d'une collectivité connectée marqué par une subjectivité hybride et une expérience de soi enrichie.

S'il a été émis l'hypothèse que l'expérience psychédélique s'indiquait « *Erscheinung* » à travers l'œuvre, il n'est pas possible toutefois d'affirmer en retour que l'expérience psychédélique signe la spécificité de l'œuvre. L'expérience psychédélique à laquelle participe la lumière est traduite par l'artiste grâce à des techniques élaborées sur des supports matériels ou numériques. L'une des intentions de certains artistes semble se situer dans la production d'œuvres qui agissent en réceptacle des résonances d'expériences perceptives psychédéliques préexistantes chez les festivaliers contemplant l'œuvre.

Ce projet se poursuivra dans l'étude de cas spécifique tels que le dôme « Samskara » de Android Jones, une expérience visuelle à 360° qui s'annonce comme « *SAMSKARA penetrates the viewer's subconscious, pushing the boundaries of imagination through specially designed animations and soundscapes.* »¹³ C'est dans une perspective comparative entre l'agencement relationnel spécifique aux œuvres et leurs inscriptions au sein de festivals distincts que se trouvera la tentative d'une contribution à une anthropologie de l'art.

13. <http://fcmmod.org/event/samskara/>

Bibliographie

- BAILLY Anatole (1894 réed. 2000), *Dictionnaire grec-français*, Paris.
- BOURDIEU Pierre (1994), *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris.
- DERRIDA Jacques (1992), *Points de suspension : entretiens*, Paris.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Tome 2 : Mille Plateaux*, Paris.
- GELL Alfred (1998 réed. 2009), *L'art et ses agents : une théorie anthropologique, (Art and Agency : An Anthropological Theory*, trad. de l'anglais par O. Renaut et S. Renaut), Bruxelles.
- HEIDEGGER Martin (1927 réed. 1990), *Être et temps (Sein und Zeit*, trad. de l'allemand par E. Martineau), Paris.
- MUGUET Flore (2014), *La rencontre du Burning Man*, Mémoire de Master, M. Agier dir., École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- MUGUET Flore (2015), « En quoi le Burning Man, festival contemporain dit transformationnel, peut-il être porteur d'un progrès ? », *Bulletin de la Société des Amis des Sciences Religieuses*, 11 , p. 43-54.
- MUGUET Flore (2016), « L'expérience visuelle-visionnaire de la peinture dans les festivals dits transformationnels », *Inter, art actuel*, 123, p. 14-15.
- RAMOND Charles (2001), *Le vocabulaire de Derrida*, Paris.
- SAGE Amanda et MERRIT Joe Bob (2016), *Expanded Consciousness, Conférence LIB'16*.
- SOURIAU Étienne (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris.
- STRAUS Erwin, (1935 réed. 2000). *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie (Vom Sinn der Sinne*, trad. de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand), Grenoble.
- VAYSSE Jean-Marie (2000), *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris.

Webographie

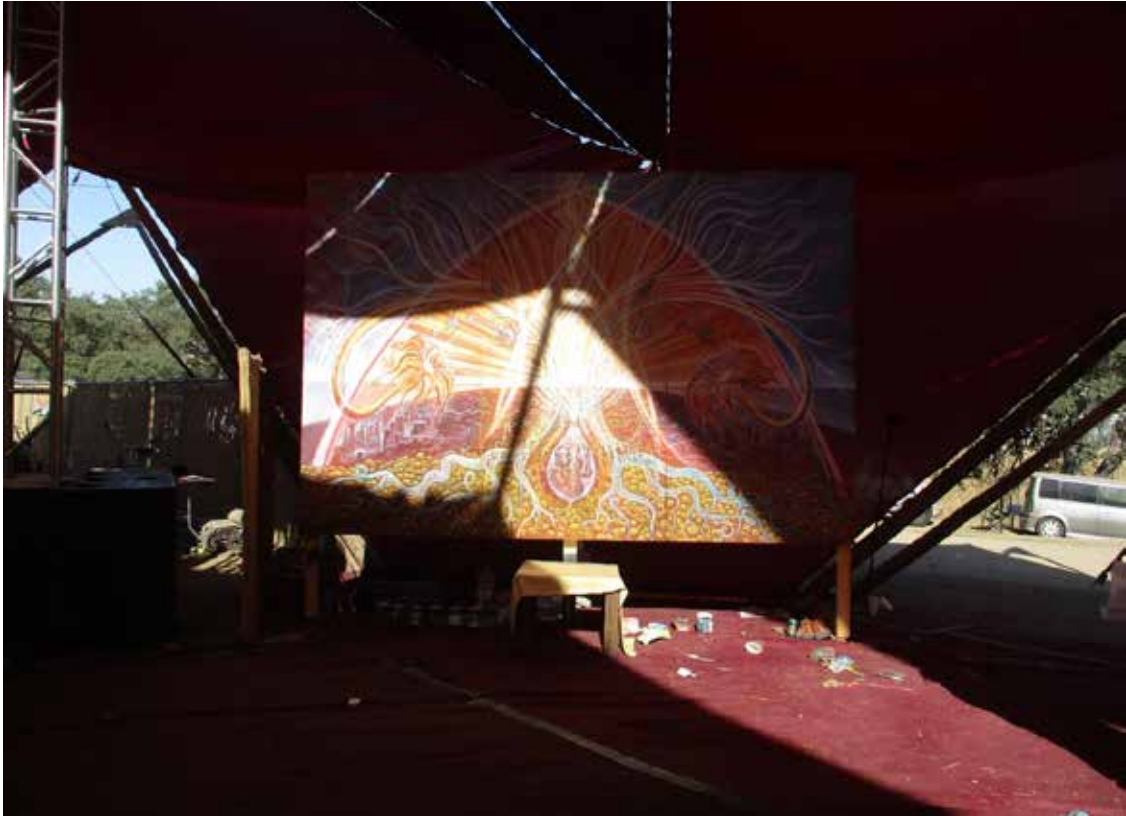
- Burning Man Project (2016), *10 Principles*, <http://burningman.org/culture/philosophical-center/10-principles>
- LEUNG Jeet-Kei et CHAN Akira (2014), *The Bloom Series. Elevate Films, Keyframe Entertainment, Muti Music & Grounded TV*, <http://thebloomseries.com>
- The Do Lab, (2016), *A Little Bit about Us*, <http://thedolab.com/a-little-bit-about-us>

Entretiens

- DEBERNARDY Anderson (2016), Entretien le 22 mars 2016, par internet.
- FURB Alyse (2016), Entretien le 21 mars 2016, par internet.
- JONES Android (2016), Entretien le 28 mai 2016, à Lightning in a Bottle (LIB).
- LUFFAGUSS Tuffy, (2016), Entretien le 27 février 2016 à Envision '16.



Anderson Debernardi live painting at Envision, Feb 2016, Costa Rica. Photo : Flore Muguet



Amanda Sage live painting at the Temple Stage, LIB, May 2016, Californie, États-Unis.
Photo : Flore Muguet



Forward Escape, Android Jones, Lighting in a Bottle (LIB), May 2015, Bradley, California.
www.androidjones.com. Photo : Flore Muguet

La Lumière, une théorie de la relativité rituelle dans la Sardaigne contemporaine

Marie-Véronique AMELLA

Doctorante en anthropologie

sous la direction de M. Michael Houseman

École Pratique des Hautes Études – GSRL (Groupe Sociétés, Religions, Laïcités)

Introduction

Ce que je propose ici n'est pas un rapport de la science sur un phénomène naturel à partir d'une expérience de laboratoire, mais l'approche ethnographique d'une subjectivité culturelle, qui se situe à la fois de manière locale, globale et contemporaine.



Séjour rituel « Union des Âmes ».

Nuraghe Losa, Abbasanta, Juillet 2014. © Marie-Véronique Amella

L'objet de ma thèse n'a pas été documenté jusqu'à présent ; il se situe en plein cœur de la Méditerranée italienne, en Sardaigne. Ma recherche s'inscrit dans une étude plus large sur les mouvements spirituels émergents dits *New Age*, mais aussi sur les continuités et ruptures qui jalonnent plus généralement l'histoire des marges religieuses.

Depuis 2013, je m'intéresse particulièrement à une forme de *New Age* sarde, qu'un auteur des années 1980, Raimondo De Muro, a nommée *Nuraxia*¹. Ce phénomène fait depuis figure de mythe fondateur axé sur un « renouveau chamanique » en Sardaigne. Les rituels thérapeutiques de ce courant informel se développent surtout à partir des années 2000 et se déroulent quasi exclusivement sur les lieux mégalithiques et nuragiques « sacrés » dont l'île est très riche.

Mon travail consiste à documenter le parcours rituel et expérientiel de groupes associatifs sardes s'y référant à la manière de temples de guérison modernes. Les participants et encadrants de ce phénomène possèdent en commun le désir d'une transformation de leur être, de leur santé ou de leur destin par l'intermédiaire d'une « énergie » sacrée de lumière, force divine acéphale qui baigne tout existant à la manière d'une force vitaliste non réductible à la somme des phénomènes comptabilisés mécaniquement par la chimie ou la physique.

Toutefois, le nombre de ces « touristes spirituels » connaissant les arcanes doctrinaux de la *Nuraxia* écrite est très limité ; peu d'entre eux ont lu les 1300 pages compilées par l'écrivain Raimondo De Muro, auteur d'une véritable mythologie contemporaine. Je ne m'étendrai pas là-dessus ici, car ce n'est pas le propos, mais je m'attacherai plutôt à décrire les pratiques directement articulées à la lumière comme énergie de transformation et mode de relation rituels.



Phénomène optique et spirituel du capovolto (ombre renversée) lors du rituel de l'Équinoxe. Puits sacré Santa Cristina, Oristano. © Mauro Aresu

Définir la lumière comme énergie et relation

La lumière dont il est ici question, je l'ai évoqué plus haut, ressemble à une métaphysique de la Nature et de l'Existant. Pour paraphraser Martin Heidegger, les choses manifestées accouchent elles-mêmes d'un monde en soi, et c'est en retour par le regard de mes interlocuteurs sur ces choses que je tente d'apercevoir une vision du monde *autre*, qui est la leur et non la mienne. En soi, cet objet-lumière demeure flou et polysémique, cependant il occupe également une place centrale et assure une continuité logique entre les discours et les pratiques que j'étudie en Sardaigne. Pour définir cette lumière, ni l'une ni l'autre explication *emic* n'épuise toutefois le sens qu'elle recouvre, et j'avoue ressortir souvent frustrée de mes entretiens, sans jamais savoir exactement où placer le curseur d'un sens global et définitif. Si j'essaie néanmoins de vous la présenter comme objet lors de cette journée transversale, c'est que l'une des qualités de cette lumière est justement... sa transversalité. Transversalité sémantique, bien sûr, mais aussi transversalité de nature et d'application.

1. Du mot sarde *nuraghe*, « tour de lumière » (une étymologie parmi d'autres). Les *nuraghi* sont des monuments emblématiques de la Sardaigne de l'Âge du Bronze, mais aussi bien de la *Nuraxia* actuelle. Tours tronquées construites en pierre sèche, leur fonction ignorée jusqu'à présent par les archéologues en fait un parfait objet de réappropriation culturelle et culturelle. Sa polysémie autorise toutes les hypothèses à son sujet.



Rituel de l'Équinoxe et prise d'énergie au sol dans le couloir d'un hypogée funéraire dit « Tombe de Géants », Li Mizzani, Palau, Septembre 2015.
© Marie-Véronique Amella

L'idée de cette lumière est à la fois un contexte latent dans lequel et au nom duquel officient encadrants et participants dans un but avéré d'évolution positive ; elle relie les membres des groupes étudiés entre eux de manière ponctuelle, le temps du séjour rituel, mais elle est aussi un processus chronologique qui connecte chaque participant à l'issue de sa propre transformation.

À un niveau structural, la lumière « énergétique et curative » apparaît ainsi comme l'un des traits constitutifs essentiels, mais souvent implicites, qui me permettent de penser ces rituels comme un seul et même objet anthropologique, et ce, malgré les formes hétérogènes qu'ils peuvent manifester sur le terrain. Je vous citerai à ce propos l'un des auteurs et praticiens de la *Nuraxia*, Raimondo Altana, pour qui : « Le type de lumière particulier qui se manifeste dans le couloir des Tombes de Géants, dans les niches des Nuraghes ou dans les autres sites mégalithiques est important pour notre compréhension de nous-mêmes, car il est lié aux modalités de transfert d'énergie. Entre ces sites et l'information lumineuse contenue à l'intérieur de nous, c'est une lumière qui nous apporte le bien-être² » (Altana, 2008 : 57). C'est à ce titre que je traiterai de la lumière, avant tout comme d'une forme de relation rituelle.

En somme, cette lumière désigne une forme de réalité qui serait « sur-réelle³ », pour reprendre un terme de Maurice Godelier, c'est-à-dire, un aspect fondateur de soi et du monde « plus-que-réel », primordial. Une telle notion hybride, additionnelle emprunte à la fois à

la lumière telle que conçue par la physique, et à une « force » surnaturelle, dans le sens où elle serait à l'origine de toute matière et de tout esprit sans se réduire totalement à la somme de ces deux manifestations. Par le paradoxe de sa présence-absence en contexte rituel, la puissance de guérison lumineuse doit être comprise hors des limites habituelles du possible ; elle rend possible et normal ce qui d'une manière générale serait impossible et anormal pendant le temps ordinaire : c'est dire qu'une guérison extraordinaire opérée en contexte rituel devient une *banalité*. Insérée dans ce contexte où elle inverse la valeur habituelle des significations et des rationalités, la lumière rend par conséquent pensables des changements sociaux par delà le temps rituel.

Si pour les sciences exactes, la lumière est une énergie, une chaleur, une vitesse, un défi pour le développement durable, si elle désigne aussi un contexte où la vie se développe, il en va quasiment de même pour les appellations que lui donnent les groupes *New Age*. Comme pour ces sciences, la lumière en Sardaigne désigne bien une « force », mais ce serait plutôt une force

2. R. ALTANA, 2008, *Siti Megalitici : acceleratori naturali di particelle. Giganto-terapia e megalito-terapia, incubazione di forza elettrodebole*, Arzachena, Fabbroni Edizioni, 219 p. Traduit de l'Italien par mes soins.

3. M. GODELIER, 2015, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS Éditions, 280 p. : « Le paradoxe est alors que l'imaginaire qui sous-tend et nourrit ces religions et ces formes de pouvoir n'est jamais pensé ni vécu comme imaginaire par ceux qui y croient. Au contraire cet imaginaire est conçu et vécu comme plus réel encore que les réalités vécues par les humains au quotidien. Cet imaginaire-là, plus réel que le réel, est sur-réel » (p.11).

au sens où l'entend Jeanne Favret-Saada⁴, c'est-à-dire une puissance ambivalente, un outil canalisable par le spécialiste rituel à des fins thérapeutiques... ou bien sorcellaires.

C'est au titre d'« arme intentionnelle » et transformative qu'elle me paraît importante dans l'efficacité rituelle de la *Nuraxia*. Prenons l'hypothèse que cette lumière constitue une passerelle métaphorique rendant possibles des relations sociales de dimensions différentes, mais qui seraient en interaction simultanée pendant le rituel. La lumière faciliterait ainsi le dialogue, le maintien d'un réseau de sens cohérent entre soi et soi, entre soi et le groupe, mais aussi entre soi et l'environnement plus large des amis, des conférences, des problèmes et des solutions qui concerne chaque *new ager* pendant le temps ordinaire. C'est cette hypothèse de l'*Egosystème* que je développerai également devant vous.

Contexte sociologique, historique et rituel

Les personnes qui constituent ces groupes rituels proviennent essentiellement des grandes villes du continent italien ; ce sont en majorité des femmes d'âge moyen issues de catégories socio-professionnelles médianes à supérieures. Bouleversées par une crise existentielle qui motive généralement leur participation, ces personnes parlent d'une rupture douloureuse dans leur vie quotidienne : un deuil, un accident, une démission. À partir de cette souffrance se développe une prise de conscience plus ample qui intègre de nouveaux modes de thérapie en dehors des circuits médicaux allopathiques. Ces Italiens choisissent conjointement la Sardaigne et le mode de guérison rituel pour l'attrait de « sauvagerie », d'« archaïsme » et de « pureté originelle » que ces derniers exercent sur eux. Cet héritage de pensée n'est peut-être pas étranger au discours sur l'Autre porté par une certaine science occidentale du XIX^e siècle, qui considérait tour à tour admirative ou méprisante- avec Joseph de Maistre qu'« Aucune race humaine n'est plus étrangère à tous les sentiments, à tous les goûts, à tous les talents qui honorent l'humanité. Les Sardes sont vils sans obéissance et rebelles sans courage. Ils ont des connaissances sans science, une jurisprudence sans justice et un culte sans religion [...]. Le Sarde est plus sauvage que le sauvage, car le sauvage ne connaît pas la lumière et le Sarde la hait. Il est dépourvu du plus bel attribut de l'homme, la perfectibilité » (Mattone, 1986 : 710-711). Il me serait trop facile de reprendre les propos de ce Savoyard sans les contredire avec vigueur sur au moins un point, si ce n'est tous : les Sardes apprécient la lumière, c'est un fait. Mais ils la revisitent désormais sous un autre jour.

Mais un argument supplémentaire, plus prosaïque, offre une seconde pérennité à cette étrangeté⁵ sarde : ces Italiens du XXI^e siècle viennent et reviennent sur l'île parce que l'offre rituelle néo-païenne et les sites archéologiques y sont très nombreux et financièrement très accessibles, sinon tous gratuits et/ou laissés à l'abandon par l'État italien. À toute période de l'année, des rituels basés sur l'énergie lumineuse du Soleil, de la Lune, de l'Eau ou de la Terre-Mère sont proposés par des associations de type holistique, ésotérique ou bien parascientifique. Ces derniers consistent en une transformation -payante- de l'individu, au terme de courts séjours auprès de mégalithes.

Les spécialistes rituels distinguent un temps ordinaire où ils sont libres d'adapter leurs programmes aux spécificités des groupes, et les grands phénomènes astronomiques comme les Solstices, les Équinoxes ou la Pleine Lune, pendant lesquels le contenu des rituels est en grande

4. J. FAVRET-SAADA, 2009, *Désorceler*, Paris, Éditions de l'Olivier, 167 p. : « Le sorcier est pourvu d'une "force anormale", toujours maléfique, qu'il est censé exercer en pratiquant des rituels précis, ou bien en utilisant les canaux ordinaires de la communication, le regard, la parole et le toucher. La "force anormale" du sorcier, pompant la "force" normale de sa victime, constitue les deux exploitations en vases communicants : à mesure que l'une se remplit de richesses, de santé et de vie, l'autre se vide jusqu'à la ruine ou la mort » (p.22).

5. Au sens d'étranger, d'« Autre absolu », qui peut en soi revêtir le sens d'un séparateur social aussi bien que d'un attrait curieux pour l'« exotique », l'inconnu. L'une et l'autre position relèvent toutefois du même regard culturel ethnocentrique.



Un groupe de Continentaux écoute les instructions d'Arianna, spécialiste rituelle, astrologue et linguiste. Puits Santa Cristina, Oristano, Septembre 2015. © Marie-Véronique Amella

partie déterminé par le calendrier. Les épreuves consistent surtout en des méditations guidées de type sophrologique, la récitation de mantras bouddhiques, des chants amérindiens, la danse ou la transe, mais aussi l'écoute de musiques relaxantes, sans oublier les moments de partage des expériences individuelles.

Un ou plusieurs de ces spécialistes rituels conduisent ces séances, et leur formation peut être très hétéroclite : professeur de langue ou de yoga, astrologue, architecte, archéologue, radiesthésiste... Le corpus théorique mobilisé au cours de ces séjours provient essentiellement de la littérature généraliste du développement personnel, mais aussi de l'ésotérisme, du néo-chamanisme et parfois aussi... de l'anthropologie des religions. Le manque d'homologation de cette profession fait que l'offre rituelle reste très marquée par l'empreinte des particularités de leurs spécialistes respectifs. Si un rituel privilégie l'abord radiesthésique d'un lieu et d'un soin, d'autres vont développer les techniques du corps (expression par la danse, le dessin, le chant, etc.). Mais parfois et le plus souvent, toutes ces techniques sont convoquées de manière équivalente.

Objectifs rituels

Si l'objectif avéré de ces rituels est le développement d'un Soi idéal *lumineux*, il n'est jamais fait mention de divinités qui pourraient signaler dans ce phénomène l'émergence d'un quelconque mouvement religieux ni « sectaire », au sens où l'entendent trop souvent nos contemporains pris au piège des réflexes culturels de notre temps et de notre histoire nationale. Ces groupes se forment et se dissolvent en Sardaigne « à la carte », sans poursuivre leurs relations en dehors du rituel. De plus, l'origine religieuse des personnes -catholique, agnostique, bouddhiste ou bien athée- ne semble jamais entrer en contradiction avec les pratiques énergétiques dont il est question ici. Il arrive parfois, comme lors de ce jour de Pâques 2016, que certains participants quittent temporairement le groupe que j'étudiais dans la région du Gennargentu pour aller assister à une messe dans le village voisin. Aussi, la lumière énergétique semble un

concept assez œcuménique pour établir un consensus au-dessus ou bien juste à côté du religieux sans jamais se confondre avec une quelconque institution. C'est ce que je nommerai faute de mieux, une « spiritualité laïque ». À la fois matérielle, mesurable, conceptuelle, controversée et invisible, la lumière-énergie des rituels sardes pourrait être un objet-frontière capable d'éclairer, ou du moins de questionner notre compréhension sur des formes émergentes plus générales de catégories religieuses contemporaines, avec ou sans dieux.

Dans cette communication, je m'intéresse particulièrement à l'un des avatars de cette lumière, soit une « énergie curative » servant à la purification d'un organisme, d'un lieu, d'un objet ou d'une pensée dite « négative ». Ce dont je traite ici à titre d'exemple est la guérison du corps humain sous ses aspects physiques, psychologiques ou spirituels en relation holiste, d'où mon jeu de mots du titre sur la « relativité », entre une « relation » au sens latin de *religare* (religion et relier), et la notion de science physique mesurant la vitesse de la lumière.

Pour constituer un groupe thérapeutique, les encadrants de la *Nuraxia* empruntent beaucoup de leurs références aux guérisseurs locaux -les *Babay Mannus*, ainsi dénommés par De Muro- ; mais aussi, comme d'autres courants ésotériques du *New Age*, à d'autres formes de religiosité et de techniques extatiques, comme le Bouddhisme ou le chamanisme sibérien.

LES CHAKRAS OU CENTRES VITAUX



Au cours d'un bilan énergétique, le test de rayonnement d'un centre vital (ou chakra) informe :

- Soit du bon ou du mauvais fonctionnement des organes qui en dépendent
- Soit de l'attitude psychologique de la personne vis-à-vis des différents plans de son être

Source : <http://fluidvital.com/les-chakras>

Le corps énergétique

Aussi, pour comprendre ce phénomène « lumineux » sarde, on doit d'abord se figurer le corps comme un « temple énergétique » de type bouddhique, dont sept points précis -les *chakras*- sont disposés le long de la colonne vertébrale. À travers ces centres d'énergie, le soi est en reformulation permanente, à la recherche d'un équilibre jamais atteint. Cette quête éperdue de stabilité énergétique rejoint l'idée de « système ouvert » traversé de « flux » tel que décrit par le biologiste Ludwig von Bertalanffy : « Tout organisme vivant est essentiellement un système ouvert. Il se maintient dans un flux entrant et un flux sortant continuel, une génération et une destruction de composants ; il ne connaît pas, tant qu'il est en vie, d'équilibre chimique et thermodynamique mais il est maintenu dans ce qu'on appelle un état stable » (von Bertalanffy, 1993 : 38). Autrement dit, et selon cette conception du corps aidant, nous pourrions envisager que les différentes dimensions et fonctions d'un individu se correspondent au sein d'un grand système énergétique intérieur en relation de nécessité permanente avec l'extérieur. Ces points énergétiques sont traditionnellement représentés par une décomposition du spectre de la lumière, en sept couleurs, et selon de petits dessins. Par exemple, la couleur rouge du triangle figuré au niveau du périnée humain désigne à la fois le périnée physique et la part animale, instinctive qui nous rattache à la matérialité d'un point de vue énergétique. Le langage de la lumière serait finalement moins polysémique que « holiste » dans le sens où le *New Age* s'attache à rassembler de toutes les façons possibles ce que la rationalité occidentale moderne plaît à séparer.

Un équilibre énergétique des *chakras* signifie donc une « bonne santé ». Celui-ci se traduit par un certain type de rayonnement coloré émanant de la personne ou bien de l'objet « chargé » en énergie. Ce rayonnement n'est cependant visible que grâce à une perception extra-sensorielle ou bien à travers l'utilisation de procédés photographiques tels que la photo dite *de*

Kirlian. Toutefois, il arrive, hélas, que l'un des *chakras* soit en déficit ou en surfonctionnement, ce qui entraîne des pathologies. Dans le cas du *chakra-couronne* mauve sis au sommet du crâne, un déficit en énergie peut causer une perte d'identité corporelle, une confusion mentale. En surefficience, il peut se traduire par une frustration et des migraines violentes.

Toute difficulté, toute maladie, qu'elle soit d'ordre mental ou bien physique, est alors associée à un blocage du flux traversant de la lumière dans le corps humain, à un empêchement temporaire d'« être soi » qui nécessite la transformation-guérison de l'individu. Le spécialiste rituel de la *Nuraxia* intervient ici pour transformer physiquement et/ou psychologiquement ce participant grâce à une manipulation experte des énergies. La restitution du « capital énergétique », donc de la santé, est à ce prix.

Expérimenter la lumière

Pour réharmoniser l'énergie d'un individu « bloqué », le rituel de la *Nuraxia* stipule qu'il est besoin d'un corps-récepteur, d'une lumière spirituelle transversale et d'un lieu rituel mégalithique qui serve d'amplificateur à cette lumière. Ces trois éléments sont coextensifs et servent de supports hétérogènes à la conduction d'une électricité commune un peu particulière dont l'homme est un réceptacle privilégié, à mi-chemin entre Terre et Ciel. Le participant entre en contact avec cette lumière grâce à une attitude intériorisée, ouverte à l'expérience personnelle et aux ressentis corporels. Aussi, il reste à l'écoute de sa propre transformation intérieure à travers tout un panel de sensations exprimées. Celles-ci peuvent être des frissons, une envie de pleurer, des douleurs, des visions, une légèreté soudaine, mais aussi une transe où les personnes peuvent hurler, chanter et se débattre avec fureur dans la poussière.

Ces attitudes ne sont pas formalisées par les encadrants, mais elles sont en quelque sorte attendues et accueillies après les méditations comme un répertoire de preuves où l'invisible devient le corollaire normal de l'effet produit. Ces manifestations représentent en quelque sorte une « réappropriation de soi » qui vient mettre un terme par une crise volontaire à une



© Marie-Véronique Amella, 2014

Saluer l'*acqua di Luce* (eau de Lumière) purificatrice des « scories négatives ». Puits sacré de Su Tempiesu, Orune, Juillet 2014.

© Marie-Véronique Amella

crise existentielle précédente qui était subie. Ces réponses corporelles et psychiques marquent le point de rupture par lequel la transformation lumineuse devient effective chez l'individu ; toutefois, cet effet ne se manifeste pas de manière statique, mais selon une dynamique de réciprocité jouant simultanément entre trois sortes d'agentivités incluant de manière centrale le *toposystème*⁶ :

6. J'ai nommé cette relation *toposystème*, pour la centralité du rôle joué par le lieu-ressource dans la mise en place d'un circuit énergétique dynamique, transformatif et ouvert, support d'une « efficacité rituelle ».

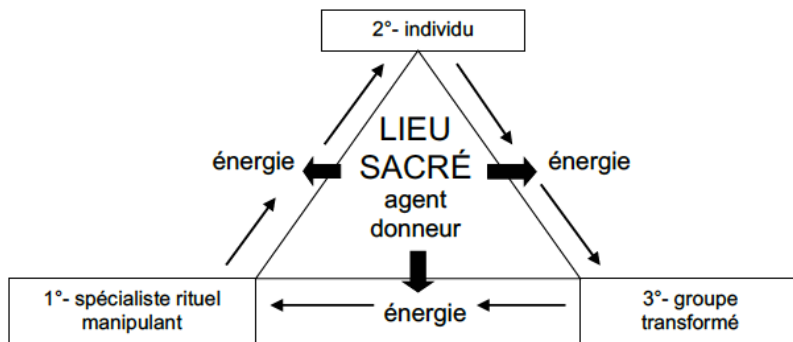


Illustration 1 : *Toposystème* énergétique autour duquel s’articule une relation rituelle entre spécialiste, individu et groupe en Sardaigne

La lumière rituelle serait en quelque sorte un « sang » immatériel irriguant toute chose sous la surface des choses, capable tour à tour d’agir et d’être agie à travers l’objet rituel qui s’y réfère. Les flux de l’« énergie » intérieur et extérieur à l’objet s’harmonisent alors au contact de la haute qualité « vibratoire » des lieux « sacrés ». Par cet acte, il s’agit non seulement de se guérir, mais de rétablir une sorte d’osmose antispéciste, primordiale, entre l’homme social et une nature réifiée, ontologiquement bonne. Entre ces deux parents symboliques que sont la Terre matérielle et l’Univers de l’esprit, nous pourrions imaginer un cordon ombilical lumineux reliant l’humain à ses tuteurs naturels.

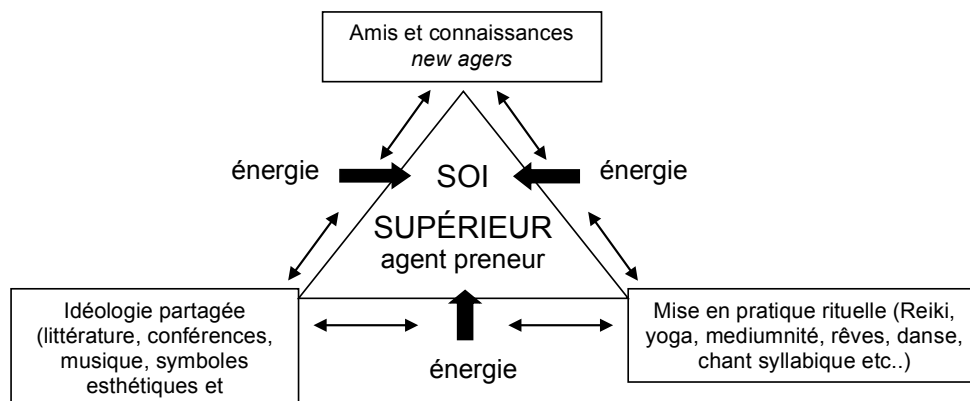


Illustration 2 : *Egosystème* spirituel type d’un *new ager* italien constitué par une économie de relations autoréférentielle

Si les communautés autochtones sardes figurent comme un modèle pour tous les encadrants de la *Nuraxia*, mais ne constituent en retour qu’une vue lointaine pour les « touristes spirituels », j’ai soin de comprendre dans leur cas en quoi la communauté temporaire rituelle sert en réalité de justification à la perpétuation de ce que j’appelle leur *Egosystème*⁷, soit la réification d’un Soi supérieur⁸ (Heelas, 1996) au centre d’une économie de relations constituée par les amis, associations, sites internet, festivals, littérature, objets symboliques, mises en pratique « énergétiques », implications écologiques, etc. À la place du « lieu sacré » sur le schéma précédent, nous pourrions placer ce Soi supérieur comme nouveau « lieu sacré » autour duquel gravitent les satellites nécessaires à son maintien en réseau :

7. Néologisme formé à partir de deux mots : « Ego » (le Soi d’acception jungienne et « New Age », aussi bien que l’Ego, référence centrale dans l’atome de parenté anthropologique), et « système » (dans le complexe que j’étudie, il s’agit de replacer « Ego » au sein de son réseau d’affins spirituels). Ce nouveau mot se calque sur le modèle phonétique du mot « écosystème » et en analogie avec ce qu’il désigne dans le vocabulaire des sciences naturelles.

8. « Higher Self », Soi spirituel, divin, parfait.

Ce mode alternatif d'« être soi » semble un positionnement intermédiaire entre une recherche de bien-être strictement égocentrée et la solidarité indispensable au maintien du contexte plus vaste choisi pour évoluer -l'*Egosystème*-. Aussi, la proposition médiane de Michèle Fellous situant le *new ager* entre individualité et collectif m'apparaît comme pertinente dans le cadre de cette étude : « Sont renvoyés dos-à-dos l'individualisme qui serait recherche d'un moi pur, tout comme le retour à une société traditionnelle qui serait fusion dans une collectivité » (Fellous, 2001 : 235).

Comment la lumière agit et est agie



Arianna, spécialiste rituelle teste l'énergie d'une participante avant la purification à la source sacrée de Monte Canu, Palau, Juillet 2014. © Marie-Véronique Amella

La lumière célébrée par ces groupes est donc un phénomène à la fois matériel et symbolique, systémique et empirique. Elle représente de façon paradoxale une force neutre et naturelle porteuse de chaos, qui agit comme une thérapie sociale tout en ramenant une certaine homéostasie parmi les désordres de l'individu. Dans le discours des participants, cette lumière est d'abord perçue comme une évidence matérielle, dans le sens où elle peut être vue par l'œil : le Soleil, la Lune, la phosphorescence, etc. Du point de vue consensuel, elle est identifiable, mesurable par les instruments de l'optique classique.

Mais pour les groupes, cette lumière est aussi de nature spirituelle, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle ne soit pas abordable par l'angle technique. Sous cette déclinaison, la lumière peut être identifiée, classifiée, *densifiée* ; et c'est une fois « sous contrôle » rituel d'un technicien (le spécialiste rituel) qu'elle pourra agir sur le mode rituel. Pour les médiums expérimentés, elle peut être perçue sans le support instrumental, directement par le *Troisième œil* (qui correspond au 6^e *chakra*, soit l'*ajna-chakra*). Mais bien d'autres méthodes et outils rendent plus *présente* son absence.

Quelques outils

Pour opérer un rééquilibrage énergétique, les encadrants utilisent des outils servant à la manipulation de la lumière. La baguette de sourcier est souvent employée pour tester la qualité des lieux et « mesurer » l'étendue du déficit en lumière des individus avant le rituel et après la transformation. La baguette sert de preuve à la fois de l'existence d'une énergie et de sa performativité potentielle. Cependant, d'autres objets peuvent aider à corriger un déficit énergétique, comme les cartons *Ondaform*, plaquettes « chargées » d'énergie censées lutter contre les forces négatives. D'autres fois, ce sont les cristaux qui sont utilisés. Leur couleur se rapprochant de la propriété de chaque *chakra*, ils agissent sur ces derniers en capturant la lumière des lieux et en la restituant de manière bienfaisante à l'endroit du corps déficitaire.

Mais de simples pierres dressées de type menhir peuvent aussi contribuer à une conduction puissante de l'énergie selon leur agencement particulier sur un terrain. Une autre façon de conduire la lumière à travers soi est simplement la station debout, assise ou bien couchée à proximité de mégalithes.

Un rite sans mythes ?

Sans parler de la *Nuraxia* récente, les groupes que j'étudie reprennent très superficiellement les vieux mythes locaux sardes pourtant riches de discours sur les sites archéologiques. Je dirais que ces groupes réinvestissent de préférence ces sites avec des références globales nouvelles prenant lieu et place des anciens mythes. Le recours à une imagerie archétypale jungienne par le spécialiste rituel permet désormais de faire « voyager » le participant en état de méditation au sein d'une histoire racontée et dont il sera le seul héros. Je citerai à ce propos Arianna Mendo, une praticienne de la *Nuraxia* dont je suis les activités depuis 2013 : « Ces lieux parlent un langage éternel, car ils sont liés aux archétypes fondamentaux qui appartiennent à l'inconscient collectif de l'humanité⁹ » (Mendo, 2014 :175). Le rituel qu'elle propose, comme d'autres groupes encore, est peuplé d'un bestiaire globalisé à destination d'un public culturellement non sarde.

Adieu l'ogresse des grottes *Luxia Rabbiosa*, la femme sauvage *Koga* ou *Sa Mama e' Funtana* qui hantait les puits sacrés, et bienvenue à des catégories déterritorialisées et sans nom comme les dragons, les gnomes, les sorcières, les dauphins. Le mythe fait ici figure de toile de fond discrète et personnelle favorisant le voyage de soi vers un soi plus *lumineux*, sinon plus *numineux*.

Conclusion

À travers la fusion rituelle d'ontologies paradoxales, voire impossibles, les cérémonies de la lumière en Sardaigne célèbrent « l'unité universelle du vivant » et une relativité vitaliste entre les éléments hétérogènes de l'existence. Toutefois, les bienfaits de ces échanges de lumière demeurent asymétriques et duels : si la nature donne son « énergie positive » légère, l'individu, en revanche, vient lui faire don d'une « énergie négative » lourde. Dans cet échange de valeur inégale, il y aurait peut-être matière à repenser la lumière comme une entité organique, inépuisable et autonome, capable de transformer l'insécurité individuelle en une ouverture relationnelle au monde et à l'Autre. Pourrait-on finalement voir dans cette image de la lumière, l'ébauche d'un mythe social contemporain, dont la valeur individuelle serait proportionnelle à la perte des repères communautaires et identitaires de chaque participant ? Voilà une piste parmi tant d'autres.

En outre, dans le combat *a priori* nouveau entre « lumière-positive » et « ombre-négative », nous retrouvons les thèmes religieux classiques des monothéismes dualistes, sans toutefois qu'un dieu parfait et inaccessible punisse le participant pour sa part d'*ombre* et fasse naître en lui un sens de culpabilité. Pour ce dernier en effet, le péché n'existe pas (hormis bien sûr sous la forme dépersonnalisée des « mauvaises ondes »). Ces rituels contemporains de la lumière s'inscrivent en partie seulement dans une continuité des pèlerinages magico-religieux sardes traditionnels. Ils y introduisent des éléments d'une globalisation religieuse acéphale qui leur confèrent une étonnante apparence de nouveauté. Ils renouvellent une clientèle touristique continentale autour d'une quête de soi et d'authenticité, tout en rejetant simultanément un engagement plus poussé qui serait un projet de vie communautaire à long terme, ou bien l'adhésion à une quelconque doctrine religieuse. La spiritualité de la *Nuraxia*, tout en sanctifiant le lien retrouvé entre soi et le monde, semble en même temps priver l'individu d'un lien social ou religieux *réel*. Son regard holiste sur le monde ne serait totalisant qu'en principe, car si les participants l'incluent dans la séquence de vie privilégiée qu'est le rituel, il s'arrête aussi souvent à ce seul moment. Par conséquent, les éléments de la vie du participant ne sont pas tenus de présenter une cohérence

9. A. MENDO, 2014, *Tra Cielo e Terra. I luoghi sacri dell'energia*, Torino, Éditions Chiaraceleste, 202 p. Traduit de l'Italien par mes soins.

avec les propositions rituelles. Je peux donc réciter un mantra bouddhique pendant le rituel, mais enfreindre les commandements du Bouddhisme pendant le reste du temps ordinaire. Dans une relativité relative de la lumière, tout peut faire sens « en soi », car la référence est justement le « soi ».

La lumière de la *Nuraxia* sarde serait alors avant tout un concept d'agentivité laïc et social, mais aussi transcendant ; un vecteur de bien-être total et un *credo* individualiste. Elle apparaît en quelque sorte comme un nouveau « devoir de bonheur », comme le seul acte de foi valable de l'individu contemporain envers lui-même.



Gabriele le Vénitien médite sous le soleil de Pâques dans le giron énergétique d'un menhir.
Site de Biru e' Concas, Sorgono, Mars 2016. © Marie-Véronique Amella

Bibliographie indicative

- ALTANA Raimondo (2013), *La scienza Sacra Nuragica. Guarigione fisica, Guarigione spirituale. La pratica dell'immortalità attraverso la Fisica, la Metafisica, la Cibernetica dei siti megalitici*, Arzachena.
- AMELLA Marie-Véronique (2014), *Sacrés sauvages ! Permanence et transformations du rituel magico-religieux en Sardaigne*, Sarrebruck.
- ARESU Mauro (1995), *Uomoterra*, Palau.
- AUGÉ Marc (1982), *Génie du Paganisme*, Paris.
- AUGÉ Marc et FABRE Daniel (1987), « D'un rite à l'autre. Entretien entre Marc Augé et Daniel Fabre », *Terrain*, 8, p. 71-76.
- BERTALANFFY Ludwig von (1993), *Théorie générale des systèmes*, Paris.
- CAISSON Max (1998), « La science du mauvais œil (malocchio) », *Terrain*, 30, p. 35-48.
- COLLOT Édouard et HELL Bertrand (2011), *Soigner les âmes. L'invisible dans la psychothérapie et la cure chamanique*, Paris.
- COSSU Tatiana (2007), « Dell'identità al passato : il caso della preistoria sarda », in G. Angioni, F. Bachis et al. (éd.), *Sardegna. Seminario sull'identità*, Cagliari, p. 119-125.
- COWAN Douglas E. (2005), *Cyberhenge. Modern Pagans on the Internet*, New York.
- DEI Fabio (1996), « Medicine alternative : il senso del male nella postmodernità », *I Fogli di Oriss*, 5, p. 29-55.
- DE MARTINO Ernesto (1971), *Le monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire*, Paris.
- DE MURO Raimondo (1983), *I Racconti della Nuraghelogia*, Rome.
- DENTONI Grazia (2010), *Or Rhu a s'Andira*, Cagliari.
- DUMONT Louis (1983), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris.
- FAVRET-SAADA Jeanne (1977, réed. 2009), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris.
- FAVRET-SAADA Jeanne (2009), *Désorceler*, Paris.
- FEDELE Anna (2013), *Looking for Mary Magdalene. Alternative Pilgrimage and Ritual Creativity at Catholic Shrines in France*, Oxford.
- FEDELE Anna (2014), « Energy and Transformation in Alternative Pilgrimages to Catholic Shrines: Deconstructing the Tourist/Pilgrim Divide », *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12, p. 150-165.
- FEDELE Anna et KNIBBE Kim (2013), « Introduction: Gender and Power in Contemporary Spirituality », in A. Fedele et K. Knibbe (éd.), *Gender and Power in Contemporary Spirituality: Ethnographic Approaches*, 2013, London-New York, p. 27.
- FELLOUS Michèle (2013), *À la recherche de nouveaux rites. Rites de passage et modernité avancée*, Paris.
- GALINIER Jacques (2015), « Introduction », in P. Perig et O. Guilhem (dir.), *Montrer, occulter : visibilité et contextes rituels*, Paris, p. 9-15.
- GALINIER Jacques et MOLINIÉ Antoinette (2006), *Les Néo-Indiens. Une religion du III^e millénaire*, Paris.

- GEERTZ Clifford (1983), *Savoir local, Savoir Global. Les lieux du savoir*, Paris.
- GODELIER Maurice (2015), *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris.
- GUGGINO Elsa (1994), « Le corps est fait de syllabes. Discours de magiciens », *Ethnologie française*, 24, 3, p. 629-641.
- HAMAYON Roberte N. (2006), « L'anthropologue et la dualité paradoxale du "croire" occidental », *Revue du Mauss*, 2, 28, p. 427-448.
- HANEGRAAFF Wouter (1997), *New Age Religion and Western culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, New York.
- HANEGRAAFF Wouter J. (2012), *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, New York.
- HEELAS Paul (1996), *The New Age movement*, Cambridge.
- HEIDEGGER Martin (1996), *Acheminement vers la parole*, Paris.
- HELL Bertrand (1999), *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris.
- HERTZ Robert, (1928 rééd.1970), *Sociologie religieuse et folklore*, Paris.
- HOBSBAWN Eric et RANGER Terence (dir.) (2012), *L'invention de la tradition*, Paris.
- HOUSEMAN Michael (2012), *Le Rouge est le Noir. Essais sur le rituel*, Toulouse.
- HULIN Michel (2014), *La mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*. Paris.
- IOLANA Patricia et HOPE Angela (2011), « Theology: Mapping a Fluid and Expanding Field », *Goddess Theology*, 1, 1, p. 7-17.
- JUNG Carl G. (2014), *L'Uomo e i suoi simboli*, Milan.
- KANT Emmanuel (1781 rééd. 2006), *Critique de la Raison pure*, Paris.
- LATOURET Bruno (2011), *Pasteur : guerre et paix des microbes*, Paris.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1995), *La pensée sauvage*, Paris.
- MAGLIOCCO Sabina (2003), « The Opposite of Right Society: Witches, Terrorists and the Discourse of Evil », *Ethnologia Europaea*, 33, 2, p. 13-22.
- MAGLIOCCO Sabina (2004), *Witching Culture. Folklore and Neo-Paganism in America*, Philadelphie.
- MAGLIOCCO Sabina (2009), « Pagans », in G. Harvey (éd.), *Religions in Focus: New Approaches to Tradition and Contemporary Practices*, Londres.
- MANCA NICOLETTI Fabrizio (2012), *Il culto delle acque in Sardegna. Miti, riti, simboli*, Ghilarza.
- MANNONI Alessandro (2014), *Religione e spiritualità nella Sardegna nuragica*, Cagliari.
- MARCELLINI Anne, TURPIN Jean-Philippe et al. (2000), « Itinéraires thérapeutiques dans la société contemporaine », *Corps et culture*, 5, [En ligne], consulté le 4 avril 2015, <http://corpsetculture.revues.org/710>.
- MASSÉ Raymond (2002), « Introduction. Rituels thérapeutiques, syncrétisme et surinterprétation du religieux », in R. Massé et J. Benoist (dir.), *Convocations thérapeutiques du sacré*, Paris, p. 5-12.
- MATTONE Antonello (1986), « "I Sardi sono intelligenti?" : Un dibattito del 1882 alla Società d'Anthropologie di Parigi », *Studi storici : rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci*, 27, 3, p. 701-718.

MAUSS Marcel (1902-1903), « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année Sociologique*, 7, p. 1-72.

MELIS Maria Grazia (2008), « Osservazioni sul ruolo dell'acqua nei rituali della Sardegna preistorica », *Rivista di Scienze Preistoriche*, 58, p.111-124.

MENDO Arianna (2014), *Tra Cielo e Terra. I luoghi sacri dell'energia*, Turin.

OPPO Anna (2007), « Dibattito », in G. Angioni, F. Bachis et al. (éd.), *Sardegna. Seminario sull'identità*, Cagliari, p. 23-27.

OTTO Rudolf (2001), *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris.

PIETTE Albert (2013), *L'origine de la croyance*, Paris.

PISU Gian Giacomo (2009), *Sa Terra de us Babays Mannus. Alla riscoperta dell'identità di un popolo. Conoscenze scientifiche e tecnologiche*, Mogoro.

POUILLON Jean (1975), « Tradition : transmission ou reconstruction » in *Id.*, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, p.155-173.

STRMISKA Michael F. (2005), *Modern Paganism in World Cultures. Comparative Perspectives*, Santa Barbara.

WULFF David M. (1999), « Beyond Belief and Unbelief », in J. Greer et D. Moberg (dir.), *Research in the Social Scientific Study of Religion*, Stamford, p. 1-15.

YORK Michael (2003), *Pagan Theology. Paganism as a World Religion*, New York-Londres.

ZEMPLÉNI András (1996), « Savoir taire. Du secret et de l'intrusion ethnologique dans la vie des autres », *Gradhiva*, 20, p. 23-41.



École Pratique
des Hautes Études

4-14, rue Ferrus - 75014 Paris - Tél. : +33 (0)1 53 63 61 50

www.ephe.fr

