



HAL
open science

Le silence dans l'art

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. Le silence dans l'art : Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales. Éditions du Cerf, 2019, 978-2-204-11697-8. halshs-04311803

HAL Id: halshs-04311803

<https://shs.hal.science/halshs-04311803>

Submitted on 28 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

LE SILENCE DANS L'ART

chier auteur - mss accept

VINCENT DEBIAIS

LE SILENCE DANS L'ART

Liturgie et théologie du silence
dans les images médiévales

LES ÉDITIONS DU CERF

© *Les Éditions du Cerf*, 2019
www.editionsducerf.fr
24, rue des Tanneries
75013 Paris

ISBN : 978-2-204-11697-8

Code couleurs

Table

Avant-propos

INTRODUCTION

TITRE INTRODUCTION

NUMERO CHAPITRE

TITRE CHAPITRE

Début

INTER I

Citation

Images in texte

Images hors-texte

Corps -1 biblio

INTER I BIBLIO

AVANT-PROPOS

L'étude du silence au Moyen Âge, de sa figuration dans les images médiévales et, plus généralement, des liens intellectuels et formels entre silence et arts visuels, s'inscrit dans une série de travaux récents en histoire, en histoire de l'art et en philosophie. Ils concernent les « paysages sonores » et, d'une façon générale, l'étude historique des sens et des sensations, de leur perception et interprétation, de leurs effets aussi sur les comportements, les émotions, les réponses sociales et culturelles¹. Parmi ceux-ci, l'article aussi intuitif que stimulant de Francisco Prado-Vilar, paru en 2013 dans un volume spécial de la *Revista de poética medieval*, a mis en évidence à la fois les acquis et les angles morts de la recherche sur la question². Et c'est donc avec l'assurance qu'il ne s'agissait pas complètement d'un faux sujet – une journée d'étude tenue à Genève en 2013 sur « Les représentations du silence au Moyen Âge » semblait l'avoir démontré³ – et avec l'angoisse inhérente à toutes les tentatives de « prolongation » que ce livre propose une exploration des relations entre une notion de *silence* (qu'il conviendra de définir) et les images qui le représentent, le mettent en scène, l'utilisent, le nient, l'exaltent, etc.

Toutes les images de l'art ancien sont silencieuses. Disons-le autrement : elles résistent aujourd'hui à une phénoménologie sonore ; elles ne parlent pas, y compris quand elles ont cherché à représenter la voix, le dialogue, le tumulte, le fracas, le bruit assourdissant des catastrophes apocalyptiques dans les manuscrits du *Commentaire sur l'Apocalypse* de Beatus de Liébana par exemple. Une image de la musique, de la parole, du chant, du cri peut certes contenir le son, montrer ses propriétés, exposer visuellement ses qualités, mais ne peut le produire seule, par elle-même. L'image, aussi explicite soit-elle, n'est pas de l'ordre de la performance sonore. Les œuvres médiévales, installées dans le lieu et le temps du déroulement liturgique ou de la récitation sonore des textes, bénéficient éventuellement de la médiation de la voix du prêtre, du chantre ou du poète, et de l'environnement vocal, sonore ou musical. Ce qu'elles contiennent de sonore est potentiellement traduit ou

¹. VINCENT A., « Une histoire de silences », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 72 (2017), p. 633-658 propose un bilan critique tout à fait passionnant de ces recherches, en particulier p. 633-640.

². PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* : El silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad », dans *Revista de poética medieval*, 27, 2013, p. 21-43.

³. Seul un compte rendu de cette journée d'étude est disponible en ligne : www.musiconis.blogspot.com

reproduit par une lecture directe (sans doute très rare), ou par une mise en résonance du contenu de l'image avec ce qui l'entoure. Aussi dynamique et vibrante soit-elle, l'image d'abside de l'église Sainte-Eulalie d'Estaon (Catalogne, Espagne), peinte dans la seconde moitié du XII^e siècle, est absolument silencieuse⁴ [voir pl. 1]. Elle figure pourtant le chant des archanges et des inscriptions peintes reproduisent l'acclamation du triple *sanctus*, mais seule la voix du prêtre ou du chœur activera éventuellement la dimension sonore de la peinture, cette hymne de louange proclamée sur la terre comme au ciel lors du sacrifice eucharistique. Pourtant, le son réside déjà dans la forme de l'image, dans les modalités visuelles de son agencement tout autant que dans son effet : voir les anges chanter à Estaon, c'est entendre en image le *sanctus*. Pas d'audition donc, mais l'imagination – au sens médiéval du terme – d'un son.

L'abside d'Estaon est silencieuse sans être muette. La sculpture du chantre de Saint-Quentin-de-Baron (Gironde, France), datant du XII^e siècle, illustre, elle aussi, le paradoxe apparent d'un son silencieux⁵ [ill. 1]. Sur le chapiteau situé au côté nord entre la nef et le chevet de l'église, on a sculpté un religieux à l'horizontale, la bouche circulaire exagérément ouverte. Il tient dans sa main droite un livre (ouvert, lui aussi), inscrit d'un texte, et effectue de sa main gauche un geste d'index en direction de la face ouest du chapiteau, vers le livre duquel sort un élément végétal se déployant sur toute la longueur de la face ouest. La composition de l'image met en relation l'objet livre, le corps du personnage, la production d'un son et le déploiement végétal. La vue du livre et de son contenu (les yeux du moine sont largement ouverts) met en mouvement la bouche du personnage pour la production d'un son qui se répand, à l'égal du végétal, dans le lieu de l'image. L'inscription sur le livre pourrait donner le texte *Cantare debet*, obligation répétée à maintes reprises dans l'ensemble des règles monastiques et qui correspond bien à la sculpture. L'image de Saint-Quentin-de-Baron contient la performance d'un son et

⁴. PAGES PARETAS M., « Les pintures romanes de l'antiga església de Santa Eulalia d'Estaon : la seva historia i la seva cronologia », dans *Urgellia*, 15, 2005, p. 657-683.

⁵. *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. V : Gironde, Dordogne, Poitiers, 1979, Gironde 35, p. 124-125, fig. 81.

l'obligation du chant, elle pourrait même contenir les propriétés harmoniques de la voix⁶, mais elle n'en reste pas moins silencieuse. La sculpture ne produit du son qu'en image.

Les images d'Estaon et de Saint-Quentin-de-Baron ne produisent ni son, ni parole ; elles n'en sont pas inaccessibles pour autant. Ce n'est pas parce que le visuel ne parle pas qu'il ne dit rien. Le silence et la dimension sonore des images, parce qu'ils n'ont pas d'autre solution que de résider dans la forme de l'œuvre ou dans l'ekphrasis par son artiste ou son regardeur, échappent au son pour investir les moyens visuels – graphiques, chromatiques, positionnels – de leur existence. L'image du silence sera silencieuse par définition de la même façon qu'elle sera bavarde par nécessité. Explorer les images médiévales du silence, ou plus exactement la présence du silence dans les images médiévales, ne revient pas à essayer de faire parler un mort, mais à traiter le fait silence comme une positivité (comme une « grandeur négative », dans la terminologie kantienne⁷), comme on le ferait pour l'étude des images musicales⁸.

⁶. Les auteurs de *Guyenne romane* ont transcrit CANTA DEBE DEBE, sans donner d'indications quant à l'interprétation du texte ; les auteurs du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* ont quant à eux édité le texte CANTA CDEBEDEBE, en faisant des neuf dernières lettres la transcription d'un son musical par l'intervalle entre les notes, et indiquent par ailleurs que l'on a gravé au-dessus des premières « notes » un signe ressemblant à un neume. Cette transcription est cependant aussi difficile à établir. *Guyenne Romane*, Saint-Léger, 1969, p. 256.

⁷. KANT E., *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Paris, 1972, p. 19, cité par SOLERE J.-L., « Silence et philosophie », *Revue Philosophique de Louvain* 103-4 (2005), p. 613-637, p. 616.

⁸. Le projet MUSICONIS financé par l'Agence national de la recherche (2011-2015) a permis de grandes avancées sur cette question ; pour une présentation des résultats, voir BILLET Fr., MARCHESIN I., « Musiconis. Quand l'art donnait figure aux sons », *Instrumentarium du Moyen Âge. La restitution du son*, Paris, 2015, p. 27-38.

INTRODUCTION

LE SILENCE ENTRE NORMATIVITÉ ET TRANSCENDANCE

Quand on envisage, de façon générique, ce qu'est le silence pour le Moyen Âge – deux notions aussi larges l'une que l'autre – le film de Philip Gröning *Le Grand Silence*, sorti en salle en 2005, offre une image, ou un témoignage visuel, presque caricaturale. Ce documentaire de plus de deux heures trente présente le quotidien d'une communauté de Chartreux installée dans les Alpes françaises. Pour beaucoup modèles de la discipline monastique, les moines de la Grande-Chartreuse observent un silence strict, une parole retenue, conformément aux statuts de l'ordre rédigés au milieu du XII^e siècle, à partir des recommandations laissées par le fondateur, Bruno de Reims, lors de son installation près de Grenoble en 1084⁹. Au chapitre 14 du livre 2 des *Statuts* des Chartreux tels qu'on les suit aujourd'hui, on lit ainsi :

Dieu a mené son serviteur au désert pour parler à son cœur ; mais seul qui se tient à l'écoute dans le silence perçoit le souffle de la brise légère où le Seigneur se manifeste. Au commencement, il faut un effort pour se taire ; mais si nous y sommes fidèles, peu à peu, de notre silence même naît quelque chose en nous qui nous attire à plus de silence¹⁰.

L'ordre des Chartreux ne fait là que développer les prescriptions de la plupart des règles monastiques depuis l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, dont les textes commandent aux religieux une restriction de la parole et une économie des mots ; une continence chargée de prévenir ce que l'ascétisme et la rhétorique médiévale définissent comme les « péchés de la langue¹¹ ».

À l'image du chapiteau de Saint-Quentin-de-Baron et la peinture murale d'Estacon pourtant, la bande-annonce du film *Le Grand Silence* n'est ni silencieuse, ni muette. Le spectateur distingue parfaitement le tintement des cloches, le son des pas qui résonnent sous les arcades du cloître, des portes qui se ferment sans claquer, des ciseaux qui découpent la toile

⁹. Sur l'histoire de l'ordre des Chartreux au Moyen Âge, voir plusieurs volumes des *Analecta Cartusiana*, en particulier *L'Ordre des Chartreux au XIII^e siècle. Actes du colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne*, Salzbourg, 2006 (*Analecta Cartusiana*, 234) et *La Grande Chartreuse et les chartreuses de Portes, Sélignac et Pierre-Châtel*, Salzbourg, 1986 (*Analecta Cartusiana*, 61).

¹⁰. Les statuts des Chartreux ont été édités par HUBERT É., *Les Éditions des statuts de l'ordre des Chartreux*, Lausanne, 1943.

¹¹. L'expression reprend le titre d'un livre essentiel sur ce sujet : CASAGRANDE C. et VECCHIO S., *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, 1991 ; voir aussi GEHL P., « *Competens silentium* : Varieties of Monastic Silence in Medieval West », *Viator* 18 (1987), p. 125-160, ici p. 127.

de lin, des outils dans le jardin ; puis le crissement de la neige sous les bottes des moines, le sifflement du vent, l'eau qui s'écoulement sur le toit et dans les gouttières, les réacteurs d'un avion de ligne survolant les Alpes¹². Tous ces sons, produits de la vie cénobitique et de son environnement, pénètrent la clôture ou s'en échappent¹³. Ils redoublent d'importance quand ils ne sont ni couverts, ni distordus par la voix ou la *musitatio*. L'expérience de leur présence physique est aussi réelle dans la résonance architecturale du monastère que dans l'amplification de la bande sonore dans l'obscurité de la salle de cinéma. La voix du moine – toujours chantée dans cet extrait – est réservée à la louange de Dieu lors des Offices et à la ruminantion de l'Écriture.

Au monastère comme dans la pensée médiévale dans son ensemble, le silence est établi dans sa relation, positive et négative, au langage, et non dans une opposition stricte à la performance de la voix ou à la présence sonore du monde. Il est en revanche convoqué systématiquement pour affirmer la suprématie du Verbe sur les autres formes de parole. Dans les mots de saint Augustin : « Mais quoi de semblable à ton Verbe, notre Seigneur, qui demeure en soi sans vieillir, et renouvelle toutes choses¹⁴ ? » Les réflexions d'Augustin sur le sens et la fonction de la musique lui donneront l'occasion de développer par ailleurs une approche quantitative du silence et de lui accorder une forme, une couleur, un effet de nature esthétique – d'où l'importance de la tradition augustinienne dans une éventuelle présence du silence dans les arts visuels.

En s'appuyant sur les épisodes – nombreux – de la Bible où le silence se fait entendre, les théologiens de l'Antiquité tardive établissent le silence comme l'une des conditions de la révélation : la parole de Dieu émerge d'un silence de plénitude. Un certain nombre d'écrits intertestamentaires affirment ainsi que c'est du silence de la création que le Verbe se fait

¹². On verra à ce sujet les très belles lignes que consacrent David Lebreton à la description du paysage, tout à la fois silencieux et sonore ; LEBRETON D., *Du silence*, Paris, 1997, p. 142. Voir aussi la description du film de Ph. Gröning par MENAGER D., « Prière et silence à l'époque de la Renaissance et de la Réforme », *Le Silence à la Renaissance*, Turnhout, 2015, p. 45-56, p. 45 ici.

¹³. Sheila Bonde et Clark Maines distinguent d'ailleurs à ce sujet trois types de sons dans le monastère : le son « normatif » qui règle la vie monastique ; le bruit qui interrompt l'ordre ; le son en arrière-plan du monde naturel. BONDE S., MAINES C., « Performing Silence and Regulating Sound : The Monastic Soundscape of Saint-Jean-des-Vignes », *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turnhout, 2015, p. 47.

¹⁴. AUGUSTIN, *Confessions* IX, 9, 24.

entendre et se fait chair¹⁵. Le terme latin utilisé le plus fréquemment dans ces textes est *silere* (*silentium*) qui désigne moins l'absence de parole (*tacere*) que la tranquillité (*quies*), l'absence de mouvement et de bruit¹⁶. On rappelle alors un constat de la nature que faisait déjà la philosophie classique : la seule expérience du silence par les sens est celle d'une quiétude, non d'une absence totale de son, quant à elle impossible et relevant d'une construction intellectuelle qui vise à démontrer une capacité à s'extraire de l'agitation du monde. Aussi, dans la théologie chrétienne, l'idée du silence existe non parce que le monde peut être un lieu de silence (il ne le peut pas), mais parce que l'homme a besoin de construire la représentation d'un espace fictionnel dans lequel ce que l'on sait peut être tu, nié, ou inversé.

Partant, elle distingue d'un côté la vertu mystique et métaphysique de la privation de parole, et de l'autre l'établissement normatif du silence comme absence de bruit et d'agitation. Les deux conceptions cohabitent dans la pensée médiévale : la première dans une réglementation des états de la contemplation, dans les règles monastiques notamment, comme dans l'exemple des Chartreux ; la seconde dans une théologie du silence créateur, comme elle s'exprime dans les arts visuels. Le lien entre le silence et l'histoire des formes repose très largement sur cette tradition patristique où la notion de silence en tant que procédé rhétorique permet l'accès à la figuration, à la mise en forme imagée de la connaissance de Dieu. L'expression parfaite de l'infinité de Dieu n'est qu'expérience intérieure de silence et de lumière, deux images de l'harmonie céleste et de son reflet microcosmique dans le cœur de l'orant. Le silence devient alors le signe de l'imprononçable¹⁷ et c'est à ce titre qu'il va pouvoir être représenté dans les images médiévales. Il se produit ainsi un décalage sémiologique et iconographique : le silence devient objet visuel parce qu'il met en signe une limite du langage articulé face à l'infinité

¹⁵. Notamment 2 Esdras 6, 39 ; à ce sujet, voir MACCULLOCH D., *Silence : a Christian History*, Londres, 2013, p. 28.

¹⁶. Sur les différences lexicales entre ces termes, voir HEILMANN L., « *Silere-tacere*. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna* 1955-1956, p. 5-19 ; voir plus récemment LHOMME M.-K., « Problèmes de silence : *Silere*, *s*, *st* et la notation du silence », *Eruditio Antiqua* 5 (2013), p. 95-112.

¹⁷. SUAREZ-NANI T., « Faire parler le silence : à propos d'un paradoxe dans la pensée médiévale », *Il silenzio/The Silence*, 2010 (*Micrologus*, 18), p. 273 : « Le silence est ce qui s'impose lorsque la parole a été amené jusqu'au bout de ses limites. »

du mystère de Dieu. Dans sa densité et sa consistance, le silence est signe d'une limite, d'un manque, d'une non-saisie, et partant peut être présenté et représenté¹⁸.

Les pages qui suivent seront consacrées à ce que David Lebreton appelle les « figures esthétiques du silence¹⁹ » dans un long Moyen Âge qui nous conduira de l'époque carolingienne au tout début du XVI^e siècle. Cette borne chronologique n'est pas complètement artificielle puisqu'elle correspond à des changements majeurs affectant la définition du silence dans la spiritualité et les pratiques de dévotion, mais aussi dans le domaine de la musique. Il conviendra cependant d'éviter, pour une notion aussi complexe et changeante que le silence, l'impression d'une synthèse trop générale²⁰ ; de la même façon, il s'agit de ne pas projeter sur le Moyen Âge une idée du silence qui ne serait pas médiévale ou, par raisonnement téléologique, une idée médiévale du silence sur des pratiques artistiques en cherchant à en démontrer la pertinence. De fait, si l'on suit l'historiographie, les liens entre le silence et les arts visuels ne seraient envisageables qu'à la Renaissance, à partir du Bernin²¹, et encore, en admettant qu'il ne s'agit que du silence de l'artiste et non celui de l'œuvre, de son contenu ou des moyens picturaux qu'elle déploie²². Parce qu'ils font le lien entre la recherche du silence et une quête spirituelle, les récits contemporains évacuent de leur côté le Moyen Âge comme si une conception esthétique du silence ne saurait être médiévale²³. Ce type d'écrits occupent pourtant une part importante de l'activité éditoriale aujourd'hui, entre retour d'expérience et développement personnel, mais il est très difficile de tirer pour notre propos quoi que ce soit de tels récits qui mêlent aisément le zen, les philosophies extrême-orientales, la méditation transcendante, la pratique du yoga, l'isolement des réseaux sociaux et du

¹⁸. *Ibid.* : « De ce fait même, le silence va acquérir la valeur d'un signe dont la présence renvoie à ce qui échappe à la connaissance et au discours : de ce point de vue il est manifestation et ouverture sur ce que la parole ne sait et ne peut pas dire. »

¹⁹. LEBRETON, *Du silence*, p. 78.

²⁰. Dans une introduction remarquable, Silvia Montiglio pointe, tout en les évitant, un certain nombre d'écueils méthodologiques qui conduiraient à une vision trop large et généraliste d'une notion profondément ancrée dans un contexte donné, qu'il soit culturel, symbolique ou religieux. MONTIGLIO S., *Silence in the Land of Logos*, Princeton, 2000.

²¹. MAITLAND S., *A Book of Silence*, Berkeley, 2010, p. 186.

²². LACROIX J., « Les voix du silence de la création artistique en Italie au XVI^e siècle (de Léonard de Vinci au Titien) », *Le Silence à la Renaissance*, p. 57-84.

²³. Voir FOY G., *Zero Decibels. The Quest for Absolute Silence*, New York, 2010, p. 37-38.

consumérisme dans une vision chimérique et néoromantique du silence ; qui confondent silence, quiétude, sérénité et paix ; qui proposent le silence comme moyen du bien-être ; qui associent au silence la retenue ou l'économie de la parole (de l'haïku au mime) ; qui placent le silence sur un piédestal de vertu et de morale face à l'agitation postmoderne ; qui font du silence le moyen « new age mais pas trop » d'une fuite du contemporain ; et qui *in fine* accordent au silence une existence mythologique au monde²⁴.

Dans le domaine de l'histoire ou de la critique de l'art, le silence est envisagé, exclusivement ou presque, pour l'art contemporain ou l'art conceptuel, pour lesquels la « performance artistique » remplace l'« expérience littéraire ». Là aussi, le silence apparaît comme une quête, une fiction, un mythe ou un monstre. Quand en effet le silence est-il, dans ces œuvres, pensé pour lui-même, pour ce qu'il montre et figure d'un rapport au monde, et non pas pour ce qu'il peut dire des ambitions théoriques et réflexives de l'artiste ? Le silence devient geste ou performance, mais n'apparaît plus dans le produit de la création. Le processus de peinture est souvent décrit comme silencieux, davantage par projection d'ailleurs que dans la réalité du peintre – la litanie des nombres prononcée par Roman Opalka pendant qu'il peint les toiles de la série *OPALKA 1965/1-∞* montre de façon inquiétante le lien entre la peinture et la voix. La perception de la peinture dans une galerie ou au musée n'est elle aussi qu'en apparence silencieuse. Plusieurs auteurs ont signalé le silence qui se dégage des tableaux de Hopper dans la figuration de scènes de genre figées dans un instant sans discours²⁵, ou le silence que l'on perçoit derrière le tumulte des lignes dans les œuvres de Jackson Pollock²⁶. Il se passe là comme si le silence dans la création contenait en négatif ou par absence tous les choix formels de l'artiste²⁷. Si le silence est principe au Moyen Âge, et principe même de la création²⁸, celui-ci possède une existence

²⁴. John Lane, dont les écrits reflètent tout à fait cette tendance, parle explicitement des chemins du silence empruntés par des peintres et des écrivains comme des « modes d'être au monde » ; LANE J., *Les Pouvoirs du silence*, Paris, 2008, p. 28.

²⁵. C'est ce que constate par exemple JAWORSKI A., *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park, 1993, p. 149

²⁶. Exemple cite à plusieurs reprises par VIRILIO P., *La Procedure silence*, Paris, 2000.

²⁷. À ce sujet, voir les pages fondamentales de SONTAG S., *Styles of Radical Will*, New York, 1969, p. 3-34 et leur glose par SIM S., *Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Édimbourg, 2007, p. 104-107.

²⁸. RASSAM J., *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, 1980, p. 65.

propre et simultanément dans son rapport à autre chose, et notamment au langage verbal ou visuel. En remontant de l'époque contemporaine au Moyen Âge, il ne s'agit donc plus de chercher le silence *de* l'art ou le silence *comme* art, mais plutôt le silence *dans* l'art, et finalement l'art *comme* silence.

Le silence est une image en puissance qui réside tout entière dans l'œuvre d'art, et l'objet de ce livre est l'étude des moyens plastiques mis en œuvre au Moyen Âge pour la figuration de cette image. Il est construit autour de quatre images ou groupes d'images : le silence comme transparence dans les miniatures du *Commentaire sur l'Apocalypse* de Beatus de Liebana ; le silence-lieu (la figuration du silence monastique) ; le silence-geste (les images du silence liturgique) ; le silence-corps (la représentation de l'ange comme figure du silence). Ces quatre temps sont précédés d'un détour par le lexique et la philosophie pour envisager ce qu'est le silence au Moyen Âge, et permettant de mesurer la diversité des implications théologiques et morales du concept.

Au seuil de cette étude se pose évidemment la question des liens entre écriture et silence : peut-on écrire sur le silence ? Qu'est-ce que suppose la médialité du langage dans l'analyse du silence ? Peut-on parler du silence autrement qu'en en faisant l'expérience et en la décrivant par la littérature et la poésie²⁹ ? On le verra dans les pages suivantes, le silence est une mise en tension de l'état du monde, entre recul, retenue, attente et engagement. Un tel sujet provoque dans son traitement une même mise en tension ; il interroge, en tant que catégorie anthropologique d'expérience, ce qui ressort à une relation personnelle au langage, à sa privation, à la solitude, à la transcendance. On ne peut ignorer l'empreinte de ce que provoque l'exploration du silence sur la recherche et l'écriture en termes de réflexivité quand on interroge la notion à l'aune des sciences humaines et sociales. On le fera d'autant moins que c'est précisément à des questions de cet ordre, qui posent l'homme dans son rapport à Dieu, qu'ont cherché à répondre les artistes médiévaux dans leur mise en image du silence. Parce que « chaque question sur le silence paraît en faire surgir des douzaines³⁰ », il convient désormais de regarder les moyens déployés pour dire et montrer

²⁹. WATSON G., *A Philosophy of Emptiness*, Chicago, 2014, p. 24.

³⁰. FOY G., *Zero Decibels*, p. 4.

ce silence. Expérience esthétique et de synesthésie³¹, le silence médiéval fait le lien entre l'histoire, le vécu et le ressenti. Mis en image, il permet de voir ce qui est tu.

³¹. C'est là tout le sens de l'introduction de CORBIN A., *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, 2016.

1.
LE SILENCE,
D'UN LANGAGE À L'AUTRE

chier auteur - mss accept

Avant d'envisager sa figuration par l'image, il convient d'établir sur quelles fondations philosophiques et sémantiques le Moyen Âge a construit son univers de représentation. Une notion aussi riche et diverse dans ses manifestations et aussi radicale dans ses implications intellectuelles – puisqu'ontologiquement liée à la négation et à l'effacement – a nécessairement bénéficié d'importantes réflexions au cours de l'histoire de la pensée occidentale, avant même de constituer un élément central de la pratique du christianisme³². Il ne s'agit pas de tracer des lignes continues entre l'ensemble de ces conceptions sur le temps long, de la Grèce antique au Moyen Âge, mais d'envisager plus simplement l'étendue des notions à l'œuvre dans l'idée du silence au moment de sa mise en images dans la culture visuelle médiévale.

RHETORIQUE ET PRIERE DU SILENCE ANTIQUE

Le silence, comme fait et comme idée, ne naît pas avec le christianisme. Dans la philosophie platonicienne, le silence est le lieu de l'âme et de la conversation interne. Il est donc un instant de *logos*, intérieur ou extérieur, dans tous les cas indissociable d'un usage de la parole, ou en tout cas d'une opération de pensée. Dans la perspective platonicienne, « penser, c'est dire, parler en silence, dialoguer mentalement³³ ». Le silence n'est pas le lieu d'un néant ou d'un vide, mais l'espace du soi et de sa dilatation dans la pensée.

Cependant, au-delà de ces considérations métaphysiques, le silence est aussi une expérience sensible. Silvia Montiglio a consacré une étude fondamentale aux pratiques du silence dans la culture grecque dans laquelle elle en liste les usages volontaires ou subis, positifs ou négatifs, sacrés ou profanes, programmés ou spontanés. C'est bien la diversité des occasions et des effets du silence qui le définit en Grèce³⁴, car s'il est le moyen idoine de parler de et aux Dieux, il est aussi ce dont la ritualité va couvrir les cérémonies

³². Aussi surprenant que cela puisse paraître, il n'existe pas d'approche globale du silence dans une perspective historique ; c'est tout l'objet de l'exposé méthodologique de VINCENT A., « Une histoire de silences », p. 638-639. Malgré son titre, le travail d'A. Corbin ne propose pas d'ancrage historique de la notion pour se concentrer sur les témoignages littéraires de son utilisation. On citera donc des travaux ponctuels dans cette partie en fonction des époques, des cultures et des pratiques religieuses, conscient que cette fragmentation empêche une lecture anthropologique satisfaisante d'une notion comme celle du silence.

³³. CHIESA C., « Le problème du langage intérieur dans la philosophie antique de Platon à Porphyre », *Histoire Épistémologie Langage* 14-2 (1992), p. 15-30, ici p. 18.

³⁴. MONTIGLIO S., *Silence*, p. 9.

culturelles. De même, la littérature évoque-t-elle souvent des expériences contradictoires du silence, tantôt signe de confiance, tantôt indice d'une trahison. Le terme *euphémia* dénote à lui seul ces ambiguïtés puisqu'il signifie d'abord la bonne parole avant de renvoyer à la contention de la parole, en particulier dans les pratiques vocales du rituel³⁵. S'il existe bien des degrés dans le silence, de l'absence de bruit à la contention totale de la voix, il existe davantage encore une pragmatique du silence dans l'exercice du religieux et du politique, codifiée, voire dramatisée, qui détermine une hiérarchie sociale de ceux qui se taisent ou de ceux qui font taire. Le silence en devient même la marque de l'altérité, de ce qui échappe dans son étrangeté sociale à la pratique du langage. Si le *logos* est l'indice d'un progrès culturel et métaphysique, le silence des animaux, des sauvages, des barbares, des femmes, des fous, des bêtes est un signe de leur infériorité³⁶.

Il faut insister sur deux domaines particuliers de la vie du groupe dans lesquels le silence revêt une importance cruciale. C'est d'abord celui de la religion. La nécessité du silence pour la prière existe déjà en Grèce classique. Il ne s'agit pas seulement d'une absence de mots, mais d'un silence permettant d'éviter l'impureté et l'imprécision, et mettant en accord ce qui est dit avec les circonstances de la prière³⁷. Il constitue d'autre part le moyen de rendre compte de la distance qui séparent l'homme et les dieux, les mots ne pouvant remplir cet écart, même en louange. Le silence est alors présent dans toutes les manifestations rituelles, de l'initiation des cultes à mystère où il est le moyen d'entrer en communauté, aux manifestations civiques du culte où il marque le respect aux dieux et rythme la cérémonie en contrepoint des chants, des cris, des prières, des processions, etc. D'une certaine façon, le silence est là « en dialogue » avec la voix religieuse ; il l'exacerbe, l'interrompt, la rend plus visible ou plus discrète. De prescription, il devient élément d'une rhétorique sonore et acquiert, dans les pratiques culturelles, les mêmes propriétés que dans l'art oratoire où le silence n'est pas un moyen de taire mais au contraire de dire mieux, ou de dire autre chose³⁸. Les figures de style qui jouent du silence sont nombreuses

³⁵. GÖDDE S., *Euphémia: die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg, 2011, p. 17-29.

³⁶. HEATH J., *The talking Greeks: speech, animals, and the other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge, 2005, p. 191-192.

³⁷. MONTIGLIO S., *Silence*, p. 16-18.

³⁸. *Idib.*, p. 137-141.

(aposiopèse, paralipse, prétérition...) et produisent un discours tu ou caché, mais elles génèrent surtout une rythmicité forte de la rencontre par la voix. Et le *logos* de n'être jamais plus présent et plus dense que dans cette parole suspendue, avortée ou contrôlée. La pratique oratoire dans ses excès en revanche fait du silence auquel est parfois contraint celui qui parle, une défaite et la mise en échec de sa capacité à rendre le langage efficace. Paradoxalement, le silence devient une conséquence orchestrée du cri, de l'agitation, du brouhaha.

Un tel rapport dialogique parole/silence se retrouve à l'œuvre dans le second domaine à évoquer ici, celui de la pratique du théâtre³⁹. Comme c'est le cas pour les cultes, le déroulement des représentations dramaturgiques est réglé dans son usage de la voix. L'alternance des déclamations, des chants et des silences est l'objet même de la mise en scène et détermine jusqu'à la position des acteurs, les décors, les mouvements et le rythme de la performance théâtrale. Dans ce cadre tout à fait normé, le silence qui suit un dialogue ou un monologue est souvent annoncé par l'acteur dans le but de produire un effet dramatique qui se reflète dans la mise en scène⁴⁰ : flashback, changement de lieu, changement de tableau... Le silence est ici encore un outil rhétorique au service d'une mutation, comme dans la ritualité. Son apparition dans l'intervalle du langage produit une transformation, temporelle ou spatiale dans la tragédie, liturgique dans le culte, et ce qui est dit se trouve modifié dans le silence. Une telle efficacité langagière du silence – efficacité qui sera soulignée par les linguistes jusque dans les pratiques sociales contemporaines⁴¹ – dépasse la rhétorique *stricto sensu* puisqu'elle affecte la nature même de la parole mise en séquence avec le silence. Il produit ainsi le secret, le tragique, le mystère et construit des relations nouvelles entre ceux qui, réunis dans l'entremêlement des mots et de leur absence, partagent les circonstances privées d'un langage vocal et silencieux à la fois.

Dans ces deux domaines, l'étendue du vocabulaire relevé par S. Montiglio témoigne de la diversité des usages des silences en Grèce, usages qui se matérialisent – et c'est un point

³⁹. *Ibid.*, p. 158-188.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 159.

⁴¹. Voir en particulier JAWORSKI A. , *The power of silence*, p. 27.

essentiel pour notre propos – dans un certain nombre de figures et d’objets. C’est en particulier le cas du voile, en usage au théâtre comme dans les rites⁴². Enfouir son visage et son corps dans la profondeur du tissu, c’est retenir la parole en soi, quelle qu’en soit la motivation : ne pas faire de bruit, se cacher, tromper. Euripide autant qu’Aristophane ont usé de cet artifice *visuel* pour mettre en scène le silence, avec – on l’imagine – un fort impact sur le public que celui d’un acteur entièrement voilé qui demeure silencieux parmi les déclamations et les chants⁴³. On conserve des images de l’usage du voile silencieux dans le théâtre sur quelques vases ou dans des peintures murales, et de façon générale les figures voilées, principalement des femmes, sont nombreuses dans l’art grec, même s’il est bien difficile d’identifier la figure représentée et encore davantage les raisons du voilement⁴⁴. Le voile porté par l’épouse face à son mari est l’indice d’une retenue, les « yeux et les lèvres baissés en silence », comme l’explique Andromaque dans *Les Troyennes*⁴⁵ et comme on le voit sur plusieurs vases peints⁴⁶. Par ailleurs, l’iconographie d’Aphrodite, voilée, le pied sur une carapace de tortue, est interprétée par Plutarque comme le fait de montrer « le type de la femme qui reste chez elle et demeure en silence⁴⁷ », sans que l’on puisse déterminer si le silence réside effectivement dans le voile ou dans l’animal. Quoi qu’il en soit, le voile, et plus généralement le rideau, est dans l’art grec le signe d’une intimité, d’une intériorité, celle de la maison, de l’espace domestique, mais aussi celui d’une pensée tenue secrète ou tue. Le voile est **alors** le signe d’une discrétion, et s’il est tenu sur la bouche, d’une discrétion de la parole, comme on le voit par exemple sur un vase d’Apulie du IV^e siècle avant Jésus-Christ conservé à Londres [ill. 2]⁴⁸. Pour Sophocle, le « silence est l’ornement de la femme⁴⁹ » et le voilement de la bouche permet cette parure, le silence devenant un ornement au carré. Il est porté pour montrer le silence, convenable

⁴². MONTIGLIO S., *Silence*, p. 176.

⁴³. La question du voile au théâtre et du silence a été étudiée par MICHELAKIS P., « The Spring Before it is Sprung : Visual and Non-Verbal Aspects of Power Struggle in Aeschylus’ *Myrmidons* », dans L. HARDWICK, P. EASTERLING, S. IRELAND, N. LOWE, F. MACINTOSH (éd.), *Theatre : Ancient and Modern*, Milton Keynes, 2001, p. 235-243.

⁴⁴. LLEWELLYN-JONES L., *Aphrodite’s tortoise : the veiled woman of ancient Greece*, Swansea, 2003, p. 3.

⁴⁵. EURIPIDE, *Tragédies*, t. IV : *Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Électre*, v. 654-6, trad. L. Parmentier, Paris, 1925.

⁴⁶. LLEWELLYN-JONES L., *Aphrodite’s tortoise*, fig. 109.

⁴⁷. *Ibid.*, p. 189.

⁴⁸. *Ibid.*, fig. 141.

⁴⁹. *Ajax*, v. 293 dans SOPHOCLE, *Œuvres*, t. II : *Ajax. Oedipe Roi, Électre*, trad. A. Dain, Paris, 1958.

et souhaitable chez la femme⁵⁰. Porter le voile sur la scène du théâtre comme dans l'espace domestique, c'est rendre manifeste une barrière du silence et transformer l'absence de parole en image. Dans les pratiques religieuses en Grèce, et comme c'est le cas dans de nombreux cultes de l'Orient ancien⁵¹, l'usage de voilages permet d'isoler et de soustraire à la vue le « lieu » du dieu, mais il impose également l'établissement d'un périmètre de silence, de pureté et de respect⁵².

Sans grande surprise, la conception du silence à Rome ne diffère pas radicalement de ce que l'on vient d'envisager succinctement pour la Grèce, et elle est là aussi à l'intersection de la métaphysique et du règlement des pratiques sociales. Comme l'a montré récemment Alexandre Vincent dans une analyse des écrits de Sénèque, le silence est moins l'absence de bruit que l'absence du son de la voix. Il existe donc un nouveau rapport dialogique entre le silence et la parole, avec comme paradigme le silence contraint de la mort et des morts⁵³. Dans l'art oratoire comme au théâtre, le silence est un moyen rhétorique, arme de conviction, outil de persuasion, instrument dramatique et poétique. Dans la mesure où le silence de la nature telle qu'elle est perçue par les sens est impossible, le silence se commande et se met en scène ; il règle les usages civiques et rythme, comme dans la cité, les prises de paroles. Sans doute faut-il signaler que c'est à Rome que le silence devient une discipline. S'il l'était déjà dans l'initiation de certains cultes à mystère, il est désormais imposé comme exercice rhétorique visant à développer la capacité de l'élève à discerner, contrôler, domestiquer ses paroles pour accorder à sa voix une valeur éthique⁵⁴. Le silence ne s'oppose plus à la voix en général, mais à la prononciation d'un type de paroles en particulier ; il doit ainsi être préféré ou imposé aux « mauvaises paroles », celles qui, bruyantes et disharmonieuses, calomnient, mentent, salissent, outragent et déshonorent.

⁵⁰. LLEWELLYN-JONES L., *Aphrodite's tortoise*, p. 268-269.

⁵¹. Sur la question du voile dans l'Orient ancien, voir BORD L.-J., « Et le voile du temple se déchira... Le divin voilé et dévoilé dans le Proche-Orient ancien et la Bible », *Le Rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, 2018 (sous presse).

⁵². Sur la question plus générale du silence dans les religions anciennes, voir *Religi3n y Silentio. El silentio en las religiones antiguas*, S. MONTERO, M. C. CARDETE (éd.), numéro spécial de *Thlu. Revista de Ciencias de las Religiones* 19 (2007).

⁵³. VINCENT A., « Les silences de Sénèque », *Pallas* 98 (2015), p. 131-143.

⁵⁴. Alexandre Vincent précise que selon Sénèque « Pythagore exigeait de ses disciples cinq années de silence, à la suite quoi ils devaient avoir compris les vertus de la parole mesurée » (*Lettres à Lucilius* 52, 10), *ibid.*, § 14.

D'une certaine façon, si la *taciturnitas* est préférable aux « mauvaises paroles », le *silentium* comme processus est le remède adéquat pour y mettre un terme⁵⁵, à tel point d'ailleurs que certains silences, civiques ou funéraires, font l'objet de décisions juridiques. Il s'agit bien alors de contraindre au silence, de priver une personne ou un groupe de l'usage de la parole afin de produire un effet sur l'*ordre* du tout. L'analyse des prescriptions rituelles montre que le *silentium* en tant que bannissement de tout désordre de la parole peut être obtenu dans le bruit grâce à l'aide d'instruments de musique. Le silence n'empêche pas le son ; il empêche la prononciation de paroles qui viendraient nuire au rituel⁵⁶. Il y a une économie du silence comme il s'opère un règlement de la parole et, comme en Grèce, il se dote de propriétés efficaces dans la mise en rythme des activités sociales.

C'est en raison de cette « présence sociale » du silence que la religion romaine se dote de divinités féminines du silence, opposées ou juxtaposées au dieu de la parole *Aius Locutus*⁵⁷. L'organisation du culte de ces divinités reprend l'opposition masculin/féminin et associe le silence aux divinités féminines, capables par leur intercession silencieuse, de protéger le peuple. L'intérêt pour notre propos réside une nouvelle fois dans le fait que ces deux divinités sont représentées ou décrites, et que leur image traduit visuellement le fait du silence. Si l'origine et l'interprétation de la première déesse, *Angerona*, sont assez floues d'après les textes, elle connaît deux représentations différentes : la première la présente les lèvres scellées ou cousues, avec un silence contraint ou imposé ; la seconde lui place un bâillon ou un voile (de nouveau) sur la bouche, dans un silence volontaire, à imiter. Dans les deux cas, la rétention de la parole, qui permettrait notamment de tenir le véritable nom de Rome secret aux oreilles de ses ennemis, est pleinement active ; prophylactique, le silence n'est pas une absence de parole mais une voix retenue. La seconde déesse, *Tacita*, connue dans le cadre d'un rite magique rapporté par Ovide, a perdu sa langue, littéralement,

⁵⁵. MAIURI A., « La polisemia del silenzio nel mondo latino tra politica, diritto e religione », *Silenzio e Parola nella Patristica*, Rome, 2012, p. 465-486, ici p. 469.

⁵⁶. VINCENT A., « Une histoire de silences », p. 652-656 consacre des paragraphes fort stimulants sur ce silence bruyant qui montre bien que le *silentium* affecte moins la présence ou l'absence de paroles que leur qualité.

⁵⁷. DUBOURDIEU A., « Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique », *Revue de l'histoire des religions* 220-3 (2003), p. 259-282.

et est invoquée pour faire taire un ennemi. Signe d'impuissance, elle désigne sa bouche du doigt, comme le fait aussi parfois *Angerona*, et comme le fait surtout Harpocrate depuis l'époque hellénistique. Ce geste si répandu – encore aujourd'hui chez tous les parents et les tous les enseignants – pour demander le silence a donc une histoire au long cours, sans doute parce que la « figuration du silence ne peut se faire que par des marques très facilement interprétables⁵⁸ ». Il est même indépendant du contexte religieux romain dans sa signification puisque saint Augustin interprète le geste des statues d'Harpocrate, dans les temples égyptiens, comme le signe pour demander le silence⁵⁹. La continence de la parole se fige dans une image dans l'iconographie des divinités romaines du silence, et ce qui est par définition un « creux » dans la perception auditive devient un « plein » dans la perception visuelle.

Si Rome comme Athènes sont les villes de la parole prononcée, mise en scène, normée et agissante dans les pratiques sociales, elles sont aussi le lieu d'une élaboration visuelle du silence, dans une dialectique efficace qui permet aux mots et à leur suspension de produire de l'ordre dans le monde. Le silence n'est pas un thème central de la philosophie classique et il est avant tout évoqué en contrepoint de la parole et comme indice d'une pensée intérieure, d'un « dialogue de l'âme ». Nous verrons dans les pages suivantes qu'il en est de même dans la première philosophie chrétienne reprenant les traditions antiques (notamment le vocabulaire), et ce même si les Écritures lui accordent une immense importance.

LE SILENCE DANS LA BIBLE

Le silence est présent en continu dans les récits bibliques et la Révélation opère dans les signes (tonnerre, foudre, lumière, grondement, tremblement, comme le dit le Ps 50, 3 : « Il vient, notre Dieu, il ne reste pas en silence ; devant lui est un feu dévorant, autour de lui une violente tempête »). Mais elle se fait tout autant dans le calme, la quiétude et l'absence de son.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 267

⁵⁹. AUGUSTIN, *De civitate Dei*, liv. XVIII, chap. IV.

Le silence est associé, dans les nombreux épisodes dans lesquels il est explicitement mentionné ou plus subtilement évoqué, à des actions, des valeurs et des circonstances très diverses. Silence du temple, silence du témoin, silence de la victime, silence des cieux, il est un indice d'une relation particulière à Dieu, entre langage et contemplation. Le nom de Dieu lui-même, fait de lettres qu'on ne peut prononcer, est un acte de silence⁶⁰ ; paradoxalement, il constitue une identité graphique sans possibilité sonore, et produit une disjonction, nécessaire, ou ontologique, entre le langage en ce qu'il est la définition d'une vérité ou d'un absolu, et le langage en ce qu'il permet de représenter ou de dire la même vérité ou le même absolu. Le tétragramme YHWH, nom connu mais imprononçable d'un Dieu révélé mais qui reste caché, se pose en balancement de l'affirmation de l'existence et de l'action d'un Dieu *logos* et *littera*. Dans la tradition biblique, le langage et le silence sont simultanément des faits et des moyens de la révélation ou, pour le dire autrement, des objets et des signes de leur présence au monde.

Diarmaid MacCulloch a donné récemment une liste assez étendue des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament dans lesquels le silence est à l'honneur, en insistant très justement sur la variété du lexique utilisé pour l'exprimer en fonction des langues, des traductions et des traditions érudites⁶¹. Ce qu'on lit aujourd'hui dans le mot « silence » est parfois l'absence de parole, parfois l'absence de son, parfois encore la quiétude et le calme. D'autres occurrences, assez nombreuses dans les textes vétérotestamentaires, font le lien entre le silence et la désolation, la mort et la tombe – association persistante jusqu'à nos jours. Au silence de la destruction s'oppose la sonorité, parfois le tumulte, de l'acte religieux dans la culture juive et c'est la raison pour laquelle le silence apparaît rarement, dans l'Ancien Testament, comme une qualité ou une action voulue et recherchée. Dans le cadre de la révélation biblique, le son de la parole prononcée ou chantée est le signe de l'action du prophète et du lien qu'il produit entre Dieu et le peuple élu. Yahvé affirme qu'Ézéchiel sera dans sa venue « un signe » pour tous : « En ce jour, ta bouche s'ouvrira avec le fuyard, et tu parleras, tu ne seras plus muet ; tu seras pour eux un signe, et ils sauront

⁶⁰. MACCULLOCH D., *Silence*, p. 26.

⁶¹. *Ibid.*, voir l'index des citations scripturaires en fin d'ouvrage.

que je suis l'Éternel⁶². » Dès lors, on subit le silence, on en souffre, on s'en plaint dans la plupart des cas. Le silence devient l'indice d'une distance entre Dieu et les siens, source d'angoisse et de doute, mais il est amené à être brisé par l'action divine. Partant, la Bible ne le présente pas systématiquement comme une donnée négative ou définitive. On trouverait de fait dans le livre de Job une « véritable pédagogie du silence⁶³ » dans laquelle le héros est soumis à la nécessité de se taire, d'écouter, d'attendre et de répondre : « Si tu n'as rien à dire, écoute-moi ! Tais-toi, et je t'enseignerai la sagesse⁶⁴. »

Dans cette économie parler/se taire, le silence du Christ devant le grand prêtre, devant Hérode, devant Pilate dans les évangiles, est une marque d'acceptation du sacrifice, l'anticipation d'une mort nécessaire, en accomplissement d'Isaïe (53, 7) : « Il a été maltraité et opprimé, et il n'a point ouvert la bouche, semblable à un agneau qu'on mène à la boucherie, à une brebis muette devant ceux qui la tondent ; Il n'a point ouvert la bouche. » Le serviteur est celui qui attend la parole du maître en silence, et la Passion tout entière produit la narration de cette attente : de la prière au Mont des Oliviers à l'abandon sur la croix, le Christ retient ses paroles – l'heure n'est plus au dialogue et à l'enseignement – et Dieu se tient dans la distance de son silence ; le déchirement du voile du temple, le grondement de la terre et l'ouverture des tombeaux de Mt 27, 51-53 mettent un terme à ce silence. Le Christ enseigne, commande, raconte, invite, témoigne, mais sa vie publique est ponctuée de nombreux moments de silence : le plus long, celui de la retraite au désert ; le plus brutal, celui de la comparution de la femme adultère ; le plus dramatique, celui du procès devant Pilate. De façon générale, le Christ *Logos* invite à se taire. « Prenez garde à ce que personne ne le sache », voilà la recommandation qu'il adresse aux deux aveugles qu'il vient de guérir⁶⁵. Retenue et discrétion conduisent les disciples au silence avant leur envoi en mission – l'opposition entre les évangiles et les épîtres est frappante à ce sujet. Si c'est bien par le Christ que Dieu se révèle complètement dans le Nouveau Testament, la révélation ne peut se faire dans le scandale, mais au contraire dans le silence de la

⁶². Ez 24, 27.

⁶³. RASSAM J., *Le Silence comme introduction*, p. 111. Sur le silence de Job, voir aussi CIMOSA M., BONNEY G., « Job Between Words and Silence : in the Bible and in the Exegesis of some Fathers of the Church », *Silenzio e Parola nella Patristica*, p. 135-154.

⁶⁴. Jb 33, 33.

⁶⁵. Mt 9, 30.

résurrection dont les évangiles ne disent rien ou presque, l'image silencieuse du tombeau vide fixant, dans un lieu et dans un objet, le moment de la résurrection. Les femmes accourant auprès des disciples, l'ange siégeant sur la tombe et l'apparition du ressuscité lui-même interrompent le silence de la Croix par des actes de langage.

Paradoxalement peut-être, le récit de la Passion et de la Résurrection établit, comme le fait aussi l'Ancien Testament, le silence comme une condition pour percevoir la présence de Dieu parmi les siens et pour que se révèle sa sainteté, comme on l'entend au livre de Zacharie : « Que toute chair fasse silence devant l'Éternel ! Car il s'est réveillé de sa demeure sainte⁶⁶. » Le silence est aussi louange et recueillement, et doit être observé dans le temple conformément aux prescriptions de l'Ecclésiaste⁶⁷. Les Psaumes, jouant sur ce paradoxe, proposent de célébrer par le chant celui qui se tait en présence du Seigneur ; la louange du cœur est la seule qui peut rendre compte de sa grandeur. Le Psaume 19 envisage ainsi le chant de gloire comme autre chose qu'un langage fait de mots et de sons, mais qui parcourt cependant toute la terre⁶⁸. Hab 2, 20 réunit ces deux aspects du silence, celui de la sainteté et de l'absence de parole, en proclamant : « L'Éternel est dans son saint temple. Que toute la terre fasse silence devant lui ! » Nous aurons l'occasion d'y revenir en abordant les images du silence dans la Création, mais signalons dès à présent que l'exégèse juive renforcera le lien entre silence et sainteté en interprétant le silence du septième jour comme l'anticipation de la sanctification du Sabbat. Après la succession des ordres *fiat*, « l'univers revient à son silence original » et promet le silence de la fin des temps à celui qui respecte le silence de Dieu après la Création⁶⁹.

Le silence affecte des sujets, principalement Dieu lui-même, des instants mais aussi des lieux. Le temple de Salomon, et par extension la Cité sainte – terrestre et céleste – est l'endroit du silence ; il y règne et doit être respecté. Sa construction a été réalisée dans le silence ou, du moins, sans qu'aucun son disharmonieux n'y ait été produit : « Ni marteau, ni hache, ni aucun instrument de fer, ne furent entendus dans la maison pendant qu'on la

⁶⁶. Za 2, 13.

⁶⁷. Qo 3, 7 ; 5, 1-2 ; 6, 11 entre autres.

⁶⁸. Ps 19, 2-3.

⁶⁹. MACCULLOCH D., *Silence*, p. 28

construisait⁷⁰. » Cette précision n'est pas seulement d'ordre technique ; elle pose les bases d'une hiérarchie des sons en présence de la divinité. Le silence comme condition de la contemplation et de la louange intérieures est, comme la musique et le chant, une qualité digne de Dieu. Il se tient dans le silence, s'y cache en attendant de se révéler aux hommes, en paroles et en signes. Le silence dans la Bible est donc toujours un état de tension entre une parole dissimulée, une parole en puissance et une parole révélée. Dieu lui-même peut être silence, mettant les siens à l'épreuve de la distance et du mutisme.

Le silence est ~~donc~~ très présent dans le récit biblique et, l'iconographie chrétienne du Moyen Âge occidental empruntant ses thèmes les plus fréquents aux Écritures, on pourrait s'attendre à retrouver les traces visuelles de ce silence dans de nombreuses images. Or, ce n'est pas le cas – à l'exception de trois épisodes en particulier : le silence primordial de la Genèse dans lequel se fait entendre la voix de Dieu en Gn 1, 1 ; le silence gardé par le Christ lors de la comparution de la femme adultère, épisode dans lequel Jésus substitue à la parole l'écriture dans le sable en Jn 8, 1-10 ; et surtout, le silence qui suit l'ouverture du septième sceau en Apocalypse 8, 1 sur lequel nous reviendrons largement grâce aux images manuscrites du *Commentaire sur l'Apocalypse* de Beatus de Liébana. La diversité des valeurs attribuées par la Bible et l'exégèse au fait « silence » persiste toutefois dans les conceptions médiévales de la privation ou la retenue de la parole auxquelles elles accordent un sens particulier en fonction des circonstances et des contextes, en écho au silence de Dieu, du prophète, du Christ ou des disciples.

L'EMERGENCE D'UN SILENCE CHRETIEN ?

La première exégèse de l'Ancien Testament et des évangiles se trouve, pour le silence comme pour d'autres notions-clés, dans les épîtres. C'est là que s'élabore, à partir du corpus biblique, une première théologie chrétienne du silence. Le chapitre 4 de l'Épître aux Hébreux invite à entrer dans le repos (*requies*) du Seigneur, le repos du septième jour de la Création durant lequel Dieu se tait. Dans ce passage, le repos est entendu dans sa relation à la parole. Après la rencontre avec la Révélation et l'acte de foi, la parole du fidèle peut être suspendue et mise au repos pendant que la création se met en action ; seule compte

⁷⁰. 1 R 6, 7.

désormais la voix du Seigneur, « vivante et efficace, plus tranchante qu'une épée quelconque à deux tranchants, pénétrante jusqu'à partager âme et esprit, jointures et moelles⁷¹ ». À cette retenue s'ajoute cependant la nécessité pour les apôtres et les nouveaux disciples de proclamer la Bonne Nouvelle et de répandre cette parole dans le monde. Le verset lapidaire de l'Ecclésiaste « Un temps pour parler, un temps pour se taire⁷² » est, dans cette perspective, très souvent repris et commenté par les Pères. Il se met donc en place, dès le début du christianisme, une complémentarité entre un silence qui laisse la place à une conversation intérieure avec Dieu (et qui reprend les grandes tendances de la philosophie classique sur ce point), et une proclamation forte de la vérité et de la foi par le témoignage et l'annonce⁷³.

Il est difficile de proposer une synthèse de ce que les Pères de l'Église et les premiers exégètes ont dit du silence chrétien tant les perspectives envisagées sont nombreuses et diverses. On semble cependant s'accorder d'abord sur le « paradoxe » entre un Dieu-Logos et une pratique religieuse du silence, paradoxe pourtant essentiel puisque, s'appuyant sur l'histoire de Job, il instaure une distinction vocale et sonore entre Créateur et créature : écouter dans le silence, c'est attendre la vision de Dieu⁷⁴. Deuxième point de convergence patristique, le silence est à la fois la condition et l'expression d'une « transcendance », d'un au-delà des formes et du langage, qui se manifeste autant dans les silences de Dieu que dans l'intériorité de la prière du fidèle ; il est donc tout à la fois subi et recherché. Dans un troisième temps, le silence est un état « primordial » du monde rompu par la volonté de Dieu et l'émergence de la Parole incarnée. Sans pour autant représenter un vide, il constitue un espace à habiter par la voix chrétienne. Enfin – et c'est un point essentiel pour notre propos quant à la mise en voir du silence, celui-ci possède des propriétés qui sont également celles de la parole : il est « immense », « sonore », « brillant », « secret », « obscur ». Le silence peut être figuré, au moins mentalement, comme le sont la lumière et le son.

⁷¹. He 4, 12.

⁷². Qo 3, 7.

⁷³. TOMMASI MORESCHINI C. O., « Silenzio, voce, annunzio : la trinità secondo Mario Vittorino », *Silenzio e Parola nella Patristica*, p. 521-537.

⁷⁴. CIMOSA M., BONNEY G., « Job Between Words and Silence », p. 135.

Ces quatre directions prises dans l'élaboration d'un silence chrétien aux premiers siècles de notre ère s'inscrivent dans plusieurs courants philosophiques, platoniciens et stoïciens en particulier – c'est la raison pour laquelle on peut retrouver dans cette synthèse de nombreux éléments envisagés par Philon d'Alexandrie notamment, au sujet de la possibilité de la connaissance de Dieu ou de l'état primordial du monde. Il faut cependant reconnaître que le silence n'apparaît pas dans la Patristique comme un thème central, essentiel ou fondateur ; il n'existe même que dans une dépendance de la parole. La preuve en est d'ailleurs que les premiers écrits de l'Église ne viennent pas réduire la dimension « rhétorique » du silence et son efficacité langagière. Il est une stratégie discursive qui participe pleinement à l'élaboration des moyens de la connaissance de Dieu. Le silence ascétique, soit la privation volontaire de la parole dans le but d'une ascension spirituelle, synthétise la nature du silence chrétien et cette fonction rhétorique. Il se produit souvent dans un environnement solitaire, désertique ou inhospitalier propice à un repli sur soi et à l'isolement face à l'agitation du monde⁷⁵.

Il est cependant un domaine dans lequel le silence intervient pleinement au service des élaborations théologiques : —celui de l'apophase et de la théologie négative. Le christianisme n'invente pas le constat d'une limite du langage pour exprimer de façon adéquate une idée. Raoul Mortley a magistralement mis en évidence « l'échec » historique des mots face à l'immanence, l'infinité ou l'absence des choses au monde, et la conséquence nécessaire d'un langage à son tour absent ou négatif pour en rendre compte⁷⁶. Philon d'Alexandrie, justement, affirme ainsi que face aux limites du langage « la meilleure chose à faire est le silence et suspendre tout jugement, qui ne serait dans tous les cas que partiellement fiable⁷⁷ ». Cette posture, proche du scepticisme, consiste à ne rien dire quant à la nature de ce que l'on sait, par intuition ou abstraction, échapper au périmètre de la parole. Elle se rencontrera encore dans la *Théologie mystique* de Denys l'Aréopagite :

⁷⁵. La figure de saint Jérôme est le paradigme de cette solitude et de l'isolement ; voir ANTIN P., « Solitude et silence chez saint Jérôme », *Revue d'ascétique et mystique* 40 (1964), p. 265-276.

⁷⁶. MORTLEY R., *From word to silence*, Bonn, 1986.

⁷⁷. PHILON D'ALEXANDRIE, *Sur les rêves* II, 274 ; édité et traduit dans *De somniis*, P. Savinel (éd.), Paris, 1962.

Le fondement de toutes les choses, en effet, peut se dire avec beaucoup de paroles ou avec peu de paroles, mais aussi avec l'absence absolue de parole. Pour l'exprimer, il n'y a pas de parole, ni d'intelligence, parce qu'il est, d'une manière supersubstantielle, au-delà de toutes les choses, et se révèle en vérité et sans voile uniquement à ceux qui transcendent toutes les choses impures et les choses pures, et dépassent l'ascension de tous les sommets sacrés, et abandonnent toutes les lumières divines et les sons et les discours célestes, et s'introduisent dans les ténèbres, où demeure celui qui est au-delà de tout⁷⁸.

La prééminence du Logos dans la pensée chrétienne des premiers siècles en vient toutefois à compléter le positionnement apophatique par d'autres recours basés cette fois sur le langage. Le premier recours consiste à accentuer l'importance d'une parole intérieure qui décrit la nature des choses en les « manifestant en secret et en les démontrant en silence⁷⁹ ». Pour Clément d'Alexandrie, principal promoteur de cette démarche silencieuse, la contemplation de Dieu est au-delà du langage, là où les paroles sont silence⁸⁰. Le second recours consiste à l'élaboration d'une théologie fondée sur la négation, dans laquelle le langage est finalement employé pour dire son impuissance et pour rendre manifeste l'ampleur de ce qui lui échappe. La théologie négative tente ainsi de résoudre la contradiction entre un Dieu-Logos, sa position au-delà de tout langage, et la nécessité de produire précisément une *théo-logie* capable de rendre compte de ce mystère. De Plotin à Proclus, on va chercher à systématiser la négation comme moyen de taire et de proclamer dans le même temps ce qui est, tout en affirmant ce qui n'est pas, la négation devenant selon Proclus « la mère de toutes les affirmations⁸¹ ». La théologie négative ne fonctionne pas sur le jeu des contraires (elle ne proclame pas que « Dieu n'est pas limité » pour manifester que « Dieu est illimité ») ; elle cherche en réalité à situer les qualités énoncées négativement au-delà du langage et donc, à les placer en accord avec la nature même de ce qu'elle cherche à définir ou à désigner⁸².

⁷⁸. DENYS L' AEROPAGITE, *Théologie mystique* I, 3 ; *Patrologie grecque* 3, col. 1000C.

⁷⁹. CLÉMENT D' ALEXANDRIE, *Stromateis* I.1.15.1 ; cité par MORTLEY R., *From Word to Silence*, vol. 2, p. 36-37.

⁸⁰. *Ibid.*, 7.7.40.1 ; cité par MORTLEY R., *From Word to Silence*, vol. 2, p. 36-37.

⁸¹. PROCLUS, *Commentaire sur le « Parménide » de Platon*, 1133 ; cité par MORTLEY R., *From Word to Silence*, vol. 2, p. 113.

⁸². SUAREZ-NANI T., « Faire parler le silence », p. 277 : « La conscience de l'insuffisance du langage ne conduit pas à annuler purement et simplement celui-ci, mais à en explorer d'autres possibilités. [...] Cette forme de silence de la pensée ne supprime donc pas le langage mais en modifie la modalité de l'intérieur : la négation concerne en effet la manière de signifier Dieu, qui peut ainsi faire l'objet d'attributions sur le mode de l'éminence. »

Il s'agit là d'une tendance au long cours puisqu'on la retrouve chez les mystiques de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, ou bien dans l'apophase de sainte Thérèse d'Avila, ou dans la négation de Marie Madeline de Pazzi par exemple⁸³. À l'époque carolingienne, Jean Scot Érigène est encore l'un des tenants de la théologie négative même si ses écrits sur l'évangile de Jean, et son prologue en particulier, lui font dans le même temps produire l'une des plus belles louanges médiévales à la puissance du Logos⁸⁴. Apophase et théologie négative se rejoindront à partir des années 1200 lorsque la pratique du silence comme moyen de rencontre avec Dieu est promue aussi bien par la scolastique que par les débuts de la mystique. La négation devient une étape sur le chemin du silence et le fait de dire ce qui n'est pas propulse l'homme vers la contemplation silencieuse de Dieu : « Par les négations, notre âme traverse les intellects divins, c'est-à-dire l'ordre des anges » et monte jusqu'à Dieu⁸⁵. Dans le même temps, l'exégèse et les traités moraux du Moyen Âge font du silence une disposition de l'âme. Il est le signe et la condition de l'acceptation, du renoncement, de la confiance en Dieu. Il est ce qui guide le fidèle dans ses choix. L'un des traités les plus importants sur ce sujet est le *De silentio* composé par Philippe de Harvengt vers 1150, dans lequel l'auteur envisage le silence dans sa dimension historique (ses précédents bibliques notamment) pour en manifester les vertus morales et spirituelles⁸⁶. Philippe de Harvengt emprunte beaucoup aux règles monastiques et aux récits hagiographiques de son temps qui font du moine l'homme du silence, guidé dans ses actions et ses œuvres par cette disposition intérieure d'écoute et de contemplation.

L'émergence d'un silence chrétien constitue un processus long et ambitieux sur le plan philosophique. Les Pères de l'Église, les exégètes, les théologiens et les mystiques ont puisé dans les récits bibliques les expériences réelles ou fictives du silence pour les mettre en perspective avec les réflexions sur le langage, ses limites, ses liens avec la réalité des choses et des idées. Il ressort de ce rapide panorama patristique et théologique que le silence

⁸³. Exemples cités par MONTIGLIO S., *Silence*, p. 23

⁸⁴. JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Periphyseon* III, 4 ; E. Jeanneau (éd.), Turnhout, 1999 (CCCM 163), p. 22.

⁸⁵. THOMAS D'AQUIN, *De divinis nominibus expositio*, c. XIII, l. 3, n° 995-96, n° 369-70 ; cité par SUAREZ-NANI T., « Faire parler le silence », p. 278

⁸⁶. *Thesaurus Philippi Harvengii*, P. Tombeur et H. Maraitte (éd.), Turnhout, 2004 donne le texte du traité dans son intégralité, ce que ne fait pas la *Patrologie latine* au t. 203 ; sur ce texte, voir l'article de GEHL P., « Philip of Harveng on Silence », *Proceedings of the Illinois Medieval Association* 2 (1985), p. 168-181.

chrétien est avant tout le signe d'un mystère double : celui de l'infinité de Dieu et celui des moyens de sa connaissance. Les pratiques ascétiques, gnostiques ou monastiques font du silence le moyen d'un cheminement. Il faut parcourir le silence pour s'élever vers la contemplation, à l'intérieur de soi, dans la méditation ou la prière, par l'intellect, dans la recherche apophatique ou négative de la vérité, ou à l'extérieur de soi, dans la retraite ou la clôture. Les cieus, l'âme, le cœur sont alors autant d'images du silence.

AUGUSTIN ET LA FORME DU SILENCE

Il faut, dans ce parcours, réserver une place à part à la pensée de saint Augustin. Il le faut d'abord parce qu'à la différence de la plupart des autres auteurs évoqués jusqu'à présent, le silence constitue pour l'évêque d'Hippone une thématique à part entière, et ensuite parce que ses réflexions sur le silence sont justement celles qui permettent de construire une représentation visuelle de ce phénomène. Sur ce sujet comme sur bien d'autres, Augustin est à la fois d'une profonde originalité et d'une grande fidélité aux traditions antiques : fidélité à une opposition aristotélicienne parole/silence et originalité dans l'appréhension d'un silence comme parole ultime. Le silence chez saint Augustin est, quoi qu'il en soit, un thème subtil, comme en témoigne l'imposante bibliographie sur le sujet et les controverses académiques auxquelles il a donné lieu.

Elles concernent au départ l'interprétation difficile d'un passage célèbre et enflammé des *Confessions*, « La vision d'Ostie⁸⁷ ». Lors d'une dernière conversation en quittant Rome, Augustin et sa mère contemplent un paysage et connaissent une expérience mystique, celle d'une vision intérieure de Dieu, silencieuse et solide comme une vérité qui s'impose. Pourtant née de l'échange de la parole entre le saint et sa mère, elle habite dans le silence du cœur :

Si en quelqu'un faisait silence le tumulte de la chair, silence les images de la terre et des eaux et de l'air, silence même les cieus, et si l'âme aussi en soi faisait silence et se dépassait ne pensant plus à soi, silence les songes et les visions de l'imagination ; si toute langue et tout signe et tout ce qui passe en se produisant faisaient silence en quelqu'un absolument [...] ; cela dit, si désormais elles se taisaient puisqu'elles nous ont dressé l'oreille vers celui qui les a faites, et s'il parlait lui-même, seul, non par elles mais par lui-même, et qu'il nous fit entendre son verbe

⁸⁷. Sur ce passage des *Confessions*, voir le texte fondamental de HENRY P., *La Vision d'Ostie. Sa place dans la vie et l'œuvre de saint Augustin*, Paris, 1938 ; voir aussi CAPANAGA V., « El silentio interior en la visión agustiniana de Ostia », *Augustinus* 9 (1964), p. 211-249.

non par la langue de chair, ni par voix d'ange, ni par fracas de nuée, ni par énigme de parabole, mais que lui-même, que nous aimons en elles, lui-même se fit entendre à nous sans elles, comme à l'instant nous avons tendu nos êtres et d'une pensée rapide nous avons atteint l'éternelle sagesse qui demeure au-dessus de tout ; si cela se prolongeait et que se fussent retirées les autres visions d'un ordre bien inférieur, et que celle-là seule ravît et absorbât et plongeât dans les joies intérieures celui que la contemple, et que la vie éternelle fût telle qu'a été cet instant d'intelligence après lequel nous avons soupiré⁸⁸.

La vision d'Ostie consacre la conception augustinienne d'un silence comme « espace » de la rencontre avec Dieu. La rhétorique du silence est celle de la vérité, quand le fidèle se trouve au contact des choses sans la médiation nécessaire des mots, sans la médiation des signes. Il y a silence parce que la vérité est perçue comme une immédiateté et une clarté. Il s'agit de passer du discours à la vision par le silence ; l'économie de parole est un aboutissement dans la connaissance des vérités éternelles⁸⁹. L'étude et l'exégèse doivent fournir les moyens d'un retour au silence dans une opposition systématique (en apparence seulement) entre le langage et le silence⁹⁰.

En apparence seulement, car saint Augustin densifie ici ce que la première philosophie chrétienne avait élaboré. La voix peut être silencieuse (donc sans opposition frontale), en particulier quand il s'agit de la voix de Dieu. Plus loin dans les *Confessions*, il affirme ainsi que le silence est la preuve de l'absolu de la parole divine, à savoir la « parole silencieuse⁹¹ ». La parole est donc constituée de deux modalités différentes. Dans le *De magistro*, on lit qu'il existe deux catégories de mots : les mots sonores de l'homme, et les mots silencieux du Christ⁹². Les premiers sont inconséquents, les seconds chargés de vérité intérieure⁹³. C'est la raison pour laquelle Augustin promet sans relâche une prière silencieuse. De nouveau dans le *De magistro*, on lit :

J'ai le sentiment que tu ne sais pas que si le précepte nous enjoint de prier dans nos chambres bien fermées – et cela signifie dans le sanctuaire de l'esprit – c'est uniquement parce que Dieu ne demande à notre langage ni un enseignement ni un rappel pour nous donner ce que nous désirons. Celui qui parle donne en effet un signe extérieur de sa volonté par le son articulé ;

⁸⁸. AUGUSTIN, *Confessions*, liv. IX, chap. IX, 25.

⁸⁹. MORTLEY R., *From Word to Silence*, vol. 2, p. 220 citant entre autres le *De doctrina christiana*, liv. I, chap. VI, 6.

⁹⁰. MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence », *Journal of the History of Ideas* 23 (1962), p. 175-196, ici p. 192.

⁹¹. AUGUSTIN, *Confessions*, liv. XI, chap. VI, 8.

⁹². MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence », p. 187.

⁹³. AUGUSTIN, *De magistro* III, 5-6 et XI, 36 à XII, 46 (*Patrologie latine* 32, col. 1197-98 et 1215-20 ; cité par MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence »).

mais Dieu doit être cherché et prié dans les profondeurs mêmes de l'âme raisonnable qui est appelée l'homme intérieur [...]. C'est pourquoi notre prière n'a pas besoin du langage, c'est-à-dire de mots qui résonnent, si ce n'est peut-être comme font les prêtres, pour signifier leur pensée, afin qu'elle soit entendue, non de Dieu mais des hommes, et que ceux-ci, grâce à ce rappel se tiennent tendus vers Dieu par leur consentement⁹⁴.

Les « mots qui résonnent » sont utiles pour l'enseignement et la louange, mais ils ne sont rien comparés aux mots silencieux du dialogue intérieur avec Dieu. Partant, le silence ne se conçoit en aucun cas dans une relation binaire au langage, mais dans sa nature particulière : le silence est une des modalités de la parole, celle qui permet de dire Dieu dans son infinité :

[Il faut prier] Non pas de cette voix corporelle, qui devient sonore par la répercussion de l'air ; mais de cette voix du cœur, que l'homme n'entend point, mais qui s'élève à Dieu comme un cri ; de cette voix de Suzanne qui fut exaucée, et avec laquelle Dieu nous a recommandé de prier, dans nos chambres closes, ou plutôt sans bruit, et dans le secret des cœurs. Et que l'on ne dise pas qu'il y a moins de supplication dans cette voix, quand notre bouche ne laisse entendre aucune parole sensible : puisque dans la prière silencieuse de notre cœur, une pensée étrangère au sentiment de nos supplications nous empêche de dire : « ma voix s'est élevée jusqu'au Seigneur » [...]⁹⁵.

On comprend l'impact des conceptions augustinienne sur les pratiques monastiques et plus généralement sur « l'anthropologie de la prière chrétienne⁹⁶ », et si elles s'inscrivent effectivement dans la tradition aristotélicienne d'une limite *articulée* des idées, elles définissent davantage encore un nouveau rapport au monde qui ne se réduit pas à l'opposition langage/silence. Pour saint Augustin, la Création devient ainsi le poème silencieux de Dieu, une acclamation permanente au-delà des mots, l'empreinte sans voix de sa toute-puissance – c'est un thème central dans le livre IV du *De doctrina christiana* par exemple⁹⁷. Commentant la *Lettre LV*, Joseph Mazzeo écrit que, selon saint Augustin « l'ensemble du monde créé est un jeu de symboles du divin, un poème sublime dont les mots sont les choses, dont la voix silencieuse est la voix de son créateur⁹⁸ ».

⁹⁴. *Ibid.*, liv ; II, chap. II, 4, cité par GARCEA A., « Prière et silence : quelques considérations autour de saint Augustin, *De Magistro 2* », *La Prière en latin de l'Antiquité au XVI^e siècle. Formes, évolutions, significations*, Turnhout, 2006, p. 157-76, p. 161.

⁹⁵. *Ibid.* ; cité par NOURRIGÉON P., « Taire la voix, ou comment représenter le silence dans l'image médiévale », *Revue d'Auvergne* (à paraître).

⁹⁶. Pour reprendre le beau titre du livre récent de PALAZZO É., *Peindre, c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, 2016.

⁹⁷. MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence », p. 177.

⁹⁸. *Lettre LV*, 7, 13 dans *Patrologie latine* 33, col. 210, cité MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence », p. 183.

Les analyses de Joseph Mazzeo sont tout à fait pertinentes pour une première lecture du silence augustinien. Elles ont été en revanche critiquées parce que ne prenant en compte qu'une petite partie des écrits du saint docteur⁹⁹. Dans les *Confessions* et dans la *Cité de Dieu*, le silence est bien cette absence de mot dans le flux du langage, signe de la présence de Dieu dans le cœur de l'homme¹⁰⁰. Mais il ne se limite pas à cela ; la lecture d'autres textes, en particulier du corpus musical de saint Augustin, permet de compléter sa rhétorique du silence.

Dans le *De musica*, Augustin conçoit le silence comme une partie intégrante du son musical. C'est une idée que l'on retrouve partiellement dans d'autres écrits, et qui pourrait faire écho au silence de la prière intérieure. Dans la *Cité de Dieu*, il affirme ainsi que la musique réelle, vraie, image de Dieu, est celle que l'on n'entend pas. La musique que l'on entend n'est que le phénomène de la musique des sphères, silencieuse et parfaite¹⁰¹. La musique, comme les mots et la voix, doit tendre au silence pour se rapprocher de Dieu. Cependant, saint Augustin va plus loin et affirme que la « pause » musicale (*intervalla silentiorum*) ne désigne pas l'absence de son musical ou de parole prononcée, mais un son ou une parole dont l'existence silencieuse peut être mesurée et même interprétée¹⁰². Dans la théorie musicale, le silence devient un élément à part entière de la composition ; on choisit d'inclure « du » silence dans l'appréhension abstraite et mathématique de ce qu'est la musique¹⁰³. Le silence est un « espace de temps¹⁰⁴ ». À la fois pause et respiration, le silence ne se comprend pas chez Augustin comme une absence de son, mais comme un son prononcé en silence¹⁰⁵ – le silence n'est donc pas *rien* ; le silence est sonore, mesurable dans le temps, qualifiable d'un point de vue esthétique. C'est un bouleversement considérable, on le voit bien, qui fait passer le silence d'un recours rhétorique à un moyen

⁹⁹. La principale critique à cette lecture a été adressée par COLISH M. L., « St. Augustine's Rhetoric of Silence revisited », *Augustinian studies* 9 (1978), p. 15-24.

¹⁰⁰. PANTI C., « Il suono che tache : Silenzio e pausa in sant'Agostino e nella teoria musicale medievale », *Il silenzio/The Silence*, Florence, 2010 (*Micrologus*, 18), p. 5.

¹⁰¹. Sur la question de la musique des sphères, voir en particulier AUGUSTIN, *De civitate Dei*, liv. XVII, chap. XIV.

¹⁰². PANTI C., « Il suono che tache », p. 5.

¹⁰³. AUGUSTIN, *De Musica*, liv. II, chap. II, 1.

¹⁰⁴. *Ibid.*, liv. VI, chap. X, 27.

¹⁰⁵. PANTI C., « Il suono che tache », p. 8.

esthétique. Non seulement il produit un effet sur le langage et le son musical, mais il en modifie également la nature rythmique et poétique. Saint Augustin transpose ici dans le domaine musical ce que les grammairiens latins avaient établi pour le vers et le mètre, en distinguant l'usage du silence par les poètes de la rhétorique générale. Les orateurs maniaient le *silence comme vide* pour convaincre et persuader ; la théorie musicale l'emploie désormais *comme plein* pour évoquer, suggérer et transcender. Il a désormais un lien avec la beauté et son expression par la domination mesurée du langage. Ce point sera repris dans les écrits musicaux de Boèce, dans lesquels le silence est discours (*sensus litterarum*), et apparaît encore dans la systématisation théorique du XIII^e siècle, avec l'apparition d'un silence mesuré d'abord, noté ensuite. Envisagé comme une ponctuation, le silence participe à l'harmonie rythmique et mélodique de la musique, et définit sa perfection esthétique.

En augmentant la théologie chrétienne du silence d'une analogie musicale, saint Augustin donnait finalement une « forme » à cet état de la parole intérieure. Musical, donc mathématique, le silence pouvait alors être figure. Les deux directions prises par l'évêque d'Hippone dans sa rhétorique du silence, pour autant qu'elles empruntent à des traditions philosophiques différentes, convergent dans la domestication de cette notion. Le silence n'échappe plus désormais au langage, non pas parce qu'il s'oppose par définition à la parole, mais parce qu'il ne s'en distingue plus vraiment par nature. Le silence est langage de plénitude¹⁰⁶, et peut donc être noté, dans la musique, mais aussi dans la prière du cœur, dans son utilisation liturgique et sa figuration par l'image. On comprendra aisément que, si le monde ne s'arrête pas aux écrits de saint Augustin, celui-ci constitue un jalon essentiel dans l'histoire d'une possible représentation du silence dans les images médiévales. La vision d'Ostie, en proposant une modalité silencieuse de la connaissance de Dieu, place la relation au monde *dans* les moyens du langage à la fois sonore et silencieux.

La possibilité d'une élaboration théologique et figurative du silence au Moyen Âge est contenue dans le statut et la fonction du *Verbum* dans la pensée chrétienne. Une telle relation, nécessaire, explique en partie pourquoi le silence est généralement évoqué par

¹⁰⁶. AUGUSTIN, *Confessions*, liv. XI, chap. VI, 8.

ricochet quand il s'agit de décrire ou de qualifier les actes de langage, à l'exception de cas particuliers comme on vient de le voir avec saint Augustin. Il existe à n'en pas douter des phénomènes de filiation entre ce que les philosophies antiques et la théologie chrétienne ont dit du silence. Recours rhétorique, signe d'une transcendance ou manifestation d'une esthétique, il s'instaure dans un rapport dialogique avec la parole, sans s'y limiter toutefois. Il n'est en aucun cas l'inverse de la voix ou du son mais est envisagé comme une modalité particulière du langage. Les textes bibliques déclinent déjà la diversité des pratiques du silence et l'associent à différentes manifestations du divin, mais c'est bien la théologie chrétienne, dans toute l'ambiguïté de ses traditions et de sa nouveauté, qui façonnera avant l'époque médiévale les grandes tendances de la définition et des pratiques du silence. Avec toutes les nuances d'une anthropologie sur le temps long du silence et en tenant compte des changements culturels, intellectuels et religieux qui affectent les pratiques ascétiques et dévotionnelles, cette conception de ce qu'est et de ce que permet le silence se retrouve encore très largement à la Renaissance et persiste dans l'église catholique et au sein de la Réforme¹⁰⁷.

On peut retenir pour conclure sur ce point cinq aspects fondamentaux : 1. le silence chrétien est un espace et un temps de langage, il n'est pas un produit insaisissable de la nature ; 2. le silence est intériorité et élévation, il siège dans l'âme et dans le cœur et peut irradier éventuellement dans l'espace sensible ; 3. le silence peut être normé et devenir une pratique sociale, liturgique, spirituelle ou juridique ; 4. dans ces déclinaisons, il produit un effet sur celui qui en fait l'expérience et devient le lieu d'une transformation ; 5. ce processus d'objectivation du silence lui permet de recouvrir des propriétés formelles, celles-là même qui apparaissent dans les images médiévales.

¹⁰⁷. MARGOLIN J.-C., « Le silence à la Renaissance dans la tradition hermétiste et pythagoricienne et dans la pratique de l'intersubjectivité », *Le Silence à la Renaissance*, p. 16-33.

2.
LE SILENCE COMME TRANSPARENCE

La traduction graphique la plus manifeste d'un silence chrétien, espace de plénitude et de rencontre avec Dieu, est celle que l'on a peinte dans les manuscrits enluminés du *Traité sur l'Apocalypse* du moine Beatus de Liébana. Emblématique de l'art hispanique, ce groupe limité d'images – une quinzaine tout au plus, datées des IX^e-XIII^e siècles – témoigne des solutions graphiques nombreuses et originales mobilisées par les peintres des « beatus » pour figurer sur le parchemin un moment particulier de la révélation johannique, celui du verset 1 du chapitre 8. Point de départ visuel obligé, le silence des beatus est presque une transparence, une image sans ambiguïté dans le lien entre la forme et ce qu'elle désigne.

Rédigé vers 785, le texte du traité de Beatus compile et organise les commentaires plus anciens sur l'Apocalypse, de saint Jérôme à Isidore de Séville, en passant par Augustin et Tyconius¹⁰⁸. Comme ses prédécesseurs, Beatus propose une lecture systématique des événements rapportés par Jean, en mettant en exergue la construction récapitulative du récit et en exaltant la figure de l'Église triomphante à la fin des temps, mais déjà rayonnante dans le monde des hommes. L'originalité du commentaire de Beatus ne réside donc pas tant dans son contenu que dans sa forme. Le texte était accompagné de 108 images qui se retrouvent, en intégralité ou en partie, dans les témoins manuscrits conservés entre la fin du IX^e siècle (fragment de Silos) et la première moitié du XIII^e siècle (exemplaire de Mexico)¹⁰⁹. Parmi les 68 images directement inspirées par le texte de l'Apocalypse, on compte l'illustration du silence qui s'installe dans les cieux à la suite de l'ouverture du septième et dernier sceau fermant le livre présenté par l'Agneau divin dans la gloire du Ciel, et qui précède le septénaire angélique et les trompettes (Ap 8, 1) :

Puis je vis l'Agneau ouvrir le sixième sceau ; survint alors un grand séisme, le soleil noircit comme tissu de crin, la lune entière devint rouge sang, et les étoiles du ciel se mirent à choir sur terre, comme les fruits verts que laisse tomber un figuier secoué par gros vent ; le ciel se retira comme une bande de papyrus qu'on enroule, et toutes les montagnes et les îles furent délogées de leur cite [6, 12-14] [...].

¹⁰⁸. L'édition de référence du texte de beatus est récente : BEATUS LIEBANENSIS, *Tractatus de Apocalipsin*, R. Gryson (éd.), Turnhout, 2012 (*Corpus Christianorum, Series Latina* 107B et 107C) ; GRYSO R., « Les commentaires patristiques latins de l'Apocalypse », *Revue théologique de Louvain*, 28, 1997, p. 484-502.

¹⁰⁹. Le travail le plus complet sur les images des manuscrits du *Traité* reste celui de WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus : A Corpus of the Illustrations of the Commentary on Apocalypse*, Londres, 1994.

Lorsqu'il ouvrit enfin le septième sceau, il se fit au ciel un silence d'une demi-heure environ. Je vis alors les sept anges en faction devant Dieu : on leur donna sept trompettes. Survint un autre ange qui se plaça près de l'autel, un encensoir d'or à la main. On lui remit quantité de parfums à offrir, avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or qui fait face au trône. Ainsi la fumée des parfums s'éleva avec les prières des saints, de la main de l'ange, en face de Dieu. Cela fait, l'ange reprit l'encensoir, le remplit de braises de l'autel et les lança sur terre ; il en advint coups de tonnerre, voix, éclairs et séisme. Et les sept anges aux trompettes s'apprêtèrent à en sonner. Le premier sonna de la trompette : une grêle de feu mêlé de sang se précipita sur le sol ; le tiers du sol brûla, ainsi que le tiers des arbres et toute plante verte [8, 1-7].

« Lorsqu'il ouvrit enfin le septième sceau, il se fit au ciel un silence d'une demi-heure environ. » La phrase est abrupte ; elle tranche avec l'enchaînement des événements rapportés dans la vision. Elle est également, en raison de son imprécision, en désaccord avec l'abondance de détails propre à la vision johannique – imprécision pour laquelle les commentateurs ne fournissent aucune explication, pas plus d'ailleurs qu'ils n'évoquent le sens de la durée¹¹⁰. Elle marque dans tous les cas un coup d'arrêt dans la précipitation des faits et constitue une respiration – le silence marque un avant et un après¹¹¹.

Ce passage est assez peu commenté par les théologiens en dehors des traités complets repris et condensés par Beatus. Pour Ambroise Autpert par exemple, le silence d'Ap 8, 1 est le signe du ciel comme « Église des justes » dans laquelle toute forme de tumulte est bannie¹¹² ; il reprend l'héritage augustinien en écrivant que « le silence, c'est l'âme qui écoute ; le tumulte, c'est le corps qui s'agite¹¹³ ». Il affirme encore que « le silence [du ciel] est celui de la contemplation divine¹¹⁴ ». Ce qui se faisait jusqu'alors dans le tumulte de la recherche se fait maintenant dans le calme de la révélation. Bruno de Segni déclare quant à lui qu'après l'ouverture du septième sceau, il n'y a plus besoin de parler ; ce que l'on voyait jusqu'alors en miroir ou par le reflet du langage se fait désormais dans la vision face-à-face : le monde se tait et la connaissance se fait¹¹⁵.

¹¹⁰. MACCULLOCH D., *Silence*, p. 47-48.

¹¹¹. L'expression « fore-and-after silence » est employée par DAUENHAUER B. P., *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance*, Bloomington, 1980, p. 9-16.

¹¹². AMBROISE AUPERT, *Expositio in Apocalypsin*, Turnhout, Brepols, 1975 (*Corpus christianorum, continuatio medievialis*, 27), liv. IV, chap. VII, l. 54.

¹¹³. *Ibid.*, chap. VIII, l. 24.

¹¹⁴. *Ibid.*, l. 21.

¹¹⁵. C'est aussi ce que l'on retrouve dans un commentaire d'Alcuin sur l'Apocalypse (ALC Ps 13) ; voir MATTER E. A., « The Pseudo-Alcuinian *De septem sigillis* : an Early Latin Apocalypse Exegesis », *Traditio* 36 (1980), p. 111-137.

En raison de sa sécheresse au cœur du récit johannique et de son caractère anecdotique au sein des commentaires patristiques, la mention du silence passe assez inaperçue dans le gigantesque corpus apocalyptique, et la répétition de l'image du silence dans les cieux dans de nombreux témoins manuscrits du *Tractatus de Apocalipsin* n'en devient que plus surprenante encore. La mention du silence dans les cieux se trouve dans la septième et dernière partie du quatrième livre du *Tractatus*. Cette partie ne reprend pas *verbatim* le texte d'Ap 8, 1 et ignore notamment l'indication chronologique ; la glose de Beatus insiste quant à elle sur le caractère visible du silence et sur l'interruption qu'il provoque dans le déroulement des faits¹¹⁶ : **la vision n'est pas entière car beaucoup doit encore se produire après l'ouverture du septième sceau et la vision ne se produira qu'après les événements déclenchés par le silence interrompu.**

Au sein du corpus des manuscrits du *Traité* de Beatus, l'image du silence dans les cieux varie d'un manuscrit à l'autre, à la différence d'autres images, plus stables, qui passent d'un point à l'autre du stemma sans bouleversement majeur¹¹⁷. L'épisode est avant tout représenté par un espace de parchemin, une zone séparée du reste du feuillet par le tracé d'une bordure plus ou moins complexe. Cette quantité de matière isolée, mise en voir, correspond à la *pars silentii* évoquée dans le *Traité* qui, à son tour, fait écho à la mesure du silence mentionnée dans le verset d'Ap 8, 1. La zone du silence peut être distinguée du parchemin par l'application d'une couleur vive – sur ce principe, elle est comparable à d'autres images du *Traité* qui constituent de grands tableaux dans le déroulement du texte. Dans le cas du silence, la présence d'une bordure déclenche l'apparition d'une forme sur le parchemin et cette forme est géométrique ; elle obéit à une construction articulée, mesurée, proportionnée, parfois mécanique avec l'usage requis du compas ou d'un gabarit. L'espace ainsi programmé par le dessin est ordonné. Bien plus encore, la plupart des

¹¹⁶. BEATUS LIEBANENSIS, *Tractatus de Apocalipsin*, liv. IV, chap. VII, § 1, p. 405.

¹¹⁷. Les images du silence se retrouvent dans les manuscrits suivants : Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, cod. 1, f. 101v ; El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. & II.1, f. 91v ; Lisbonne, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, f. 134 ; Londres, British Library, Add. ms. 11695, f. 125v ; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14-2, f. 162 ; New York, Morgan Library, ms. 644, f. 133 ; Paris, BnF, ms. lat. 1366, f. 85v ; Seu D'Urgell, Museo Diocesano, ms. 501, f. 123v ; Valladolid, Biblioteca Universitaria, ms. 433, f. 112v. Fr. Prado-Vilar a décrit, dans son article, chacune de ces images en insistant principalement sur leurs relations formelles ou sémantiques avec la représentation ou l'évocation du son et du bruit dans le texte et les illustrations du livre de l'Apocalypse et de son commentaire. PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* », p. 21-43.

figures obéissent à un tracé modulaire, régi par des proportions strictes : deux-tiers, trois-quarts, neuf-onzièmes. Les couleurs pour le tracé des bordures correspondent à la palette employée dans les images adjacentes (en particulier pour l'or et le vert), mais elles empruntent toujours simultanément aux encres utilisées pour la copie de la péripécopie et de son commentaire (le noir/brun et le rouge). L'image du silence est ainsi liée chromatiquement au texte. Il n'y a pas de déchirure violente entre l'un et l'autre : pour l'image du Beatus d'Urgell [voir pl. 2], le cadre vide représentant sur le parchemin le silence dans le ciel rejoint le E monumental qui ouvre le verset *Et cum apperuisset sigillum septimum* (l'encre semble « couler » du E pour former le cadre).

LE SON DU SILENCE

La figure du beatus d'Urgell (fin du X^e siècle) est sans doute la plus simple d'un point de vue formel. Elle constitue un rectangle parfait de construction modulaire ; les quatre angles sont droits ; les lignes horizontales se superposent aux lignes de réglures ; les lignes verticales suivent les lignes de justification des colonnes. Le cadre rouge isole ainsi un espace du feuillet de parchemin qui, s'il a été laissé vierge, est pourtant réglé à la pointe sèche : le cadre délimite un espace d'écriture, il enferme « du graphique », il sépare une zone de texte en puissance. Une telle attention à une manifestation graphique absente, ou non accomplie, empêche de considérer que la bordure rouge du beatus d'Urgell enferme du vide ; en tout cas, il n'est pas moins vide que les intervalles « blancs » des espaces interlinéaires des colonnes d'écriture dans le manuscrit¹¹⁸. La quantité de parchemin programmée correspond ainsi à six unités réglées, soit trois lignes accompagnées de l'interligne correspondant, soit un tiers de la colonne du dit manuscrit. Aucune couleur n'a été appliquée à l'intérieur de ce tableau, à la différence de ce que l'on a fait par exemple dans le beatus de Silos où une peinture jaune vif recouvre l'ensemble des lignes d'écriture, faisant ressortir par contraste les réglures et rendant l'hypothèse graphique de cet espace encore plus sensible. Dans le beatus d'Urgell, la texture du parchemin n'a pas été modifiée et la page n'a pas été préparée spécifiquement pour la représentation du silence ; aucun ponçage supplémentaire n'est venu effacer les traces de la mise en page, contrairement à

¹¹⁸. CAGIGOS SORO A., *El Beato de la Seu d'Urgell y todas sus miniaturas*, La Seu d'Urgell, 2000, p. 114.

ce que l'on voit parfois, y compris à l'intérieur du même manuscrit, pour les zones du parchemin recevant l'une ou l'autre des illustrations canoniques du *Traité*.

À gauche de cette image du silence, une annotation marginale a été tracée verticalement à l'encre rouge : on lit sur une première colonne le mot *silentium*, puis dans une seconde une série de six signes pouvant être lus comme la répétition de la lettre majuscule Z ou S, à moins qu'il ne s'agisse d'un signe de ponctuation employé tout au long du manuscrit pour séparer certaines lignes de texte et marquer un retour à la ligne. La lecture *facilior* retenue jusqu'alors est celle de l'onomatopée « zzzzzzz » pour mettre en signe ou bien l'identité sonore du silence, ou bien le son produit par le chuchotement – on retrouve une même accumulation de ce signe, associée au mot *silentium*, pour le beatus de Valladolid¹¹⁹. On pourrait interpréter le mot *silentium* et la suite de Z, placés « en dehors » de l'image du silence, comme une indication destinée au peintre du manuscrit et l'invitant à produire dans le cadre une image du silence intégrant l'onomatopée « zzzzzz » comme à Valladolid – l'exemplaire de Valladolid est très légèrement antérieur à celui d'Urgell mais, bien qu'appartenant à la même famille, les deux manuscrits proviennent de *scriptoria* différents. Deux interprétations s'offrent alors : ou bien l'enluminure n'a pas été réalisée et il « manque » ici une image du silence (ce qui constituerait un cas unique dans le beatus d'Urgell), ou bien ce que l'on voit aujourd'hui sur le parchemin, ce champ graphique borné et rythmé, cette quantité de matière mise en ordre, est l'image du silence dans sa forme la plus adéquate pour l'efficacité visuelle et exégétique du *Traité*.

La discrète et presque insignifiante mention marginale du beatus d'Urgell introduit des liens essentiels entre figuration du silence et écriture. Cette association se pose dans cet exemplaire en termes d'index, d'identification, voire d'équivalence – la mise en œuvre d'une surface de parchemin est l'équivalent visuel du mot « silence ». Si on envisage dans les cultures occidentales modernes et postmodernes une relation évidente, presque d'autorité, entre silence et langage, le choix de cette association dans le beatus d'Urgell n'est quant à lui pas anodin, et signale précisément une relation entre écriture et silence qui ne se limite pas au domaine alphabétique pour investir pleinement le visuel. Elle pourrait

¹¹⁹. PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* », p. 35.

également être de l'ordre du sonore puisque les grammairiens latins rapportent que la lettre *S* est l'initiale des mots *silere* et *silentium* parce qu'elle permet seule de « noter le silence¹²⁰ ». C'est parce que le *S* est une lettre à part dans l'alphabet, parfois considérée d'ailleurs comme une non-lettre dans l'analyse des règles de la métrique, qu'elle en vient à marquer le silence. Elle est plus un sifflement qu'un son articulé en tout cas. Cette tradition classique passe au Moyen Âge par l'étymologie et l'interprétation de l'initiale de *silere* ; Paul Diacre écrit ainsi : « *Silere* signifie se taire. Ce mot est formé sur la lettre *S*, qui est l'initiale du mot “silence” et le moyen de le noter¹²¹. » Le sifflement produit par le *S* est l'équivalent sonore et inarticulée de sa notation visuelle par le signe. La lettre devient interjection et onomatopée avec l'adjonction d'un *T* pour former le mot syllabe *st* employée pour demander le silence. Fréquemment employée dans la comédie, elle est également connue du Moyen Âge grâce à quelques commentaires sur la valeur syllabique des onomatopées. Ce corpus grammatical, toutefois peu répandu au moment de la réalisation de l'image du silence d'Urgell, peut-il expliquer, en partie au moins, le contenu de l'indication marginale ? S'il est difficile de l'affirmer, il faut au moins envisager la capacité des lettres à noter, et donc à visualiser, le silence. C'est pourquoi les images du *Traité* de Beatus convoquent les signes alphabétiques de façon tout à fait singulière.

L'image du silence dans l'exemplaire Vitrina 14-2 est caricaturale en ce sens [ill. 3]. Dans la moitié supérieure de la colonne de droite du folio 162, à la suite de la rubrique reproduisant le texte d'Ap 8, 1, la page « hurle » le mot *silentium* dans une « monumentalisation épigraphique » du terme¹²². Cette mise en signe est bien plus un son qu'une image. Crevant le parchemin, les lettres semblent faire émerger du fond de la peau un cri assourdissant¹²³. À la différence d'autres images du silence, la bordure prend ici la

¹²⁰. Sur cette question passionnante, voir LHOMME M.-K., « Problèmes de silence », en particulier p. 100-105.

¹²¹. CERVANI R., *L'Epitome di Paolo del De verborum significatu di Pompeo Festo. Struttura e Metodo*, Rome, 1978, p. 465, 04L.

¹²². *Ibid.*, p. PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* », p. 29.

¹²³. Sans vouloir établir de comparaisons trop ténues, on peut dire que cette tension entre la figuration du cri et le mutisme de la peinture ou du dessin parcourt les arts visuels, du Moyen Âge à nos jours. *Le Cri* d'Edvard Munch (1893) n'est sans doute que l'exemple le plus connu de ces cris silencieux, et l'animation de Gerald Scarfe dans le film *Pink Floyd : The Wall* (1982), ce cri émanant de la page blanche du mur, résout dans la musique de Pink Floyd cette impossibilité du voir le cri.

forme d'un rectangle constitué d'ovales alternativement rouges et noirs. Elle n'en reste pas moins régulière, avec une relation de deux-tiers entre la largeur et la longueur. Les deux segments du mot sont séparés par une ligne de petits cercles rouges et noirs. Comme dans le *beatus Urgell*, la mise en place des lettres utilise les éléments de l'*ordinatio* : les lettres occupent la hauteur de trois interlignes ; les parties supérieure et inférieure de la bordure se placent dans l'intervalle de deux réglures à la pointe sèche. Les lettres qui composent le mot *silentium* sont tracées élégamment en écriture d'apparat, et utilisent des ductus et des types graphiques qu'on ne rencontre que ponctuellement dans le fragment *Vitrina 14-2*. Le tracé épais, le module large et le remplissage d'or accordent au mot (et au son) une consistance physique à la surface du parchemin.

Le mot *silentium* n'est pas divisé en deux portions égales quant au nombre des lettres (SILEN/TIUM) mais au niveau des sonorités, avec deux syllabes sur chaque ligne (SI-LEN/TI-UM). C'est donc bien la dimension sonore et hurlante du silence qui est mise en scène au cœur du texte. L'écho chromatique entre le cadre et la copie de la péricope et de son commentaire n'isole pas complètement l'image sonore du silence de son contexte narratif. La « monumentalisation épigraphique » est de l'ordre de l'événement dans la page, mais n'interrompt pas le cheminement graphique à l'intérieur du manuscrit. Dans l'alternance, voire l'opposition, chromatique (rouge/noir) et spatiale (haut/bas) des mots *incipit* et *explicit* pour chaque colonne, le hurlement du silence est un liant, un levier, conformément au contenu d'Ap 8, 1 où il intervient dans l'enchaînement des épisodes de la révélation johannique. Le choix d'une image graphique du silence pourrait correspondre à cette ambition de transition dans *Vitrina 14-2* ; mais l'explication n'est sans doute pas suffisante au vu de la mise en scène des lettres. Là où le *beatus Urgell* exaltait une écriture en puissance, le cri SILENTIUM dans ce manuscrit associe la capacité du silence à révéler par l'écriture ce qui échappe aux sens, le recours à la lettre étant ici un moyen de mettre en signe l'analogie entre les deux modalités de la révélation. Si les deux exemples ne peuvent être plus éloignés dans leurs conditions formelles, aux antipodes l'un de l'autre quant aux dispositifs graphiques, ils sont finalement assez proches dans leur exaltation des liens entre le silence et un élément fondamental du discours sur le silence au Moyen Âge, à savoir la page, l'étendue réelle et symbolique, sensible et inaccessible à la fois, la surface de la connaissance de Dieu.

Les lettres sont présentes dans plusieurs témoins manuscrits du *Traité* en association avec d'autres dispositifs. Dans l'exemplaire de Valladolid (c. 970), le silence dans le ciel est mis en image par une nouvelle forme rectangulaire dont la largeur représente les deux-tiers de la longueur [voir pl. 3]. Il se superpose aux réglures et à la préparation du parchemin sur une hauteur de sept interlignes. Le cadre, tracé à l'encre brune, est régulier sans pour autant avoir été tiré à la règle. Sa largeur correspond plus ou moins à celle de la colonne de texte. À la différence de ce que l'on voyait dans le *beatus* d'Urgell, l'intérieur du cadre a été recouvert d'une peinture dorée occultant en partie le fond du parchemin. La couleur n'est pas homogène et l'alternance verticale des nuances plus claires et plus foncées élaborent un arrière-plan quadrillé sur lequel se détachent les lignes de réglures. Dans les bandes plus claires, à l'encre rouge, on lit alternativement le mot *silentium*, copié verticalement, de haut en bas, et une série de neuf signes pouvant évoquer la lettre Z ou S tracée verticalement. Le binôme *silentium/zzzzzzzz* se répète ainsi huit fois dans la largeur du cadre. L'ensemble des lettres employées présente une grande variété formelle et alterne les lettres capitales et les minuscules carolines ; cependant la composition reste très équilibrée, l'équivalence du nombre des Z et des lettres du mot *silentium* donnant à l'image du silence l'aspect d'une composition épigraphique en stoïchédon. L'image du *beatus* de Valladolid serait en ce sens « plus épigraphique » encore que celle de Vitrina 14-2. Les deux images partagent le fait d'associer mise en scène graphique et représentation du silence, comme si les lettres et ce qu'elles contiennent de visuel et de sonore avaient la capacité de manifester à la surface du parchemin l'acte du silence lui-même, et peut-être de le rendre présent.

L'image du silence dans l'exemplaire de Valladolid est un tapis de lettres, un tissage complexe de signes alphabétiques à l'intérieur d'une trame¹²⁴ – trame rehaussée par les effets de transparence du parchemin et le fait que les réglures à la pointe sèche sont non seulement visibles mais mises en valeur par la peinture apposée à la surface de la peau. Elle cumule deux aspects transversaux des images du silence dans le corpus des *Beatus* : la mise en ordre géométrique et chromatique d'une portion de parchemin, et son occupation par des signes graphiques, alphabétiques ou autres. Le fait que les signes sont ici inscrits

¹²⁴. TREFFORT C., « Tissages textuels et transcendance du signe : autour des poésies visuelles du Haut Moyen Âge », dans *Revista de poética medieval* 27 (2013), p. 45-59.

dans un cadre qui marque effectivement un événement, dans le récit autant que dans sa mise en scène sur la page, associe davantage que dans le beatus d'Urgell le mot *silentium* à la suite des lettres Z. Si l'on considère qu'il s'agit de la transcription d'une onomatopée, de la mise en voir d'un bruissement ou d'un sifflement, du chuchotement produit par la *lectio divina* et sa ruminantion¹²⁵, le cadre et la disposition en stoichédon établissent une équivalence entre les deux ensembles de lettres ; ou, pour le dire plus précisément, le cadre propose deux manifestations analogues du silence dans les cieux : le mot qui le désigne et le son qu'il produit (le zzzzzzzzz serait le son du silence). Le doublement des moyens de la figuration, leur déclinaison selon deux modalités distinctes – du point de vue sémiotique et ~~leu~~ sémantique – est un trait définitoire de l'introduction de l'écriture dans l'image médiévale ; ignorant les phénomènes de redondance, et par là-même le caractère superflu de l'un ou l'autre des dispositifs, l'écriture intervient pour donner sous forme graphique le contenu de l'image auprès de laquelle elle est disposée, comme elle le fait par exemple au folio 118v du même manuscrit avec l'inscription *puteus abissi* peinte auprès du puits de l'abîme.

Le dispositif, dans les témoins de Valladolid et d'Urgell, est cependant plus complexe : qu'est-ce qui constitue précisément l'image du silence dans ces manuscrits ? La forme géométrique ? Le mot qui l'accompagne ? Les motifs qui la meuble ? Si à Urgell l'image du silence est l'espace de parchemin borné par le cadre et si le mot *silentium* et l'onomatopée désignent cette image par son identité lexicale et sonore, il faut envisager à Valladolid que l'image du silence est formée par le dispositif géométrique comme espace graphique et sonore ; l'onomatopée ne désigne pas seulement le son du silence, mais le son produit par l'image *dans* ses recours visuels sur la page du parchemin. Voir l'image du beatus de Valladolid, c'est entendre le son du silence. Or, une telle interchangeabilité des sens, capable de générer la synesthésie, est non seulement centrale dans la théologie médiévale des sens¹²⁶, mais elle est aussi essentielle dans la théologie médiévale de l'image pour expliquer la multiplicité des dispositifs en jeu au cœur d'une seule et même

¹²⁵. PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* », p. 35.

¹²⁶. PALAZZO É., *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art du Moyen Âge*, Paris, 2014 a longuement étudié ce phénomène d'interchangeabilité des sens, notamment à propos de l'image de la charte de fondation du Canigou.

composition visuelle. Il ne s'agit pas de remplir le cadre doré du beatus de Valladolid avec des lettres, mais bien de saturer de silence cet espace de temps grâce à la capacité sonore et résonnante de l'écriture. Le « tissage » n'est pas seulement graphique ; il est aussi visuel et sonore : *sed partem silentii vidit*, dans les mots de Beatus.

L'enjeu pour les enlumineurs est de faire apparaître dans le manuscrit un espace de son, aussi silencieux soit-il. La reprise et la mise en valeur des recours techniques de l'écriture (réglures, marges, justifications) peuvent être envisagées de ce point de vue comme une analogie ou comme un contrepoint : de même que l'*ordinatio* permet la mise en scène d'une parole sonore, d'une narrativité dans le cas du récit apocalyptique, la reprise des réglures permet la mise en scène équivalente d'une absence de parole. La présence systématique de bordures plus ou moins ornées appuierait cette hypothèse dans la mesure où ils permettent de « contraindre » le lieu du silence, de le circonscrire. Dans le manuscrit de Valladolid, le changement dans la disposition des signes – à l'horizontalité de l'écriture succède la verticalité de la colonne permettant la lecture du mot *silentium* – provoque une interruption supplémentaire dans l'aspect général de la page, interruption que l'on pourrait interpréter comme une distance entre l'effet sonore de la parole telle qu'elle est transcrite dans les colonnes de texte et l'effet sonore du silence : le silence d'Ap 8, 1 n'est pas seulement une absence de parole ; il est un son d'une autre nature.

LE SILENCE EN SON LIEU

Le folio 133 du Beatus Morgan (c. 940) présente également des signes alphabétiques pour l'image du silence dans les cieus avec un dispositif complexe dans les relations entre silence et écriture [voir pl. 4]. L'image du silence présente une nouvelle fois une forme quadrangulaire tracée en rouge, où la largeur est égale aux quatre-cinquièmes de la longueur, recouvrant la hauteur de dix interlignes. La surface ainsi délimitée est peinte en jaune, de façon inégale, de telle sorte que le fond du parchemin et la texture de la peau apparaissent en transparence à l'intérieur de la bordure. Se détachant du fond, douze motifs floraux sont organisés sur trois lignes. Ils se composent de huit pétales et d'un cœur, tous marqués d'un point rouge. Au-dessus de chacun de ces motifs on a tracé, également en rouge, une lettre pour former la proposition *silentium est*. La graphie employée pour tracer ces douze lettres est originale et constitue un niveau intermédiaire dans l'écriture d'apparat du beatus Morgan, qui ne se retrouve ni dans les titres, ni dans les rubriques, mais

uniquement dans les inscriptions tracées ailleurs au cœur de l'image dans le manuscrit : dans la peinture représentant, au folio 176v, la chute de Babylone (*Ubi Babilon cecidit*) ; dans l'image illustrant Ap 15, 5-8 et l'ouverture de la porte du temple, au folio 183v (*Templum apertum est*) ; dans les textes peints dans l'image de l'ange au soleil (*Angelus in sole*), au folio 209v, etc.

L'originalité du beatus Morgan réside dans la présence du verbe « être », à la fois affirmation d'un état, manifestation d'une ontologie visuelle et proclamation *ex pagine* d'un événement sonore¹²⁷. Rien dans l'image n'exprime une narrativité ou le déroulement d'une action ; la fixation des fleurons dans la profondeur de l'arrière-plan coloré répond à la stabilité et à la présence du *est*. La mise en correspondance des douze motifs végétaux et des douze lettres invite à voir dans les fleurons la représentation elle-même, représentation qui ne résiderait plus alors, dans le beatus Morgan au moins, dans le champ de parchemin délimité par la bordure, celui-ci devenant le lieu du silence plutôt que le silence lui-même. La différence des couleurs employées pour le fond – un orangé non homogène – et pour les pétales des fleurons – un jaune très lumineux – renforce la superposition du fait silence et de son lieu, et montre qu'on a là ~~à~~ deux événements graphiques de nature distincte. L'introduction du verbe « être » contribue paradoxalement à cette distinction ; là où le témoin Vitrina 14-2 condensait dans la lettre l'ensemble du silence dans les cieux, le beatus Morgan propose une composition entre lettres, formes géométriques ou végétales et couleurs pour donner à voir *et* à entendre Ap 8, 1.

Comme **dans** la plupart des premiers témoins du *Traité*, les inscriptions dans les images du beatus Morgan présentent simultanément des verbes conjugués au passé et au présent. Cette alternance est difficilement explicable d'un point de vue iconographique, les images accompagnées du présent ne représentant pas systématiquement un état, et les images accompagnées du passé ne représentant pas systématiquement le résultat d'une action qui se serait produite avant le temps de la peinture. Aussi le temps des verbes semble-t-il davantage lié aux temps employés dans les péripécies et leur glose par Beatus ; l'écriture serait plus en relation avec le texte du manuscrit qu'avec l'image elle-même. Au sein de ce

¹²⁷. Sur la notion d'ontologie du silence, voir MAITLAND S., *A Book of Silence*, p. 45.

corpus de *tituli*, le verbe *est* se retrouve exclusivement dans des phrases au passif dans lesquelles il modalise le verbe *facere*, les textes décrivant ainsi l'action et ses agents plus qu'ils n'évoquent le produit de l'action en question. L'inscription à l'intérieur du cadre du folio 133 est donc d'une tout autre nature et constitue un cas particulier dans le manuscrit. Seule l'inscription placée sur le folio illustrant le songe de Daniel (f. 40v) présente une construction semblable avec le mot *est* sans construction passive, et propose, comme *Silencium est*, une équivalence parfaite et l'expression d'une ontologie visuelle : la pierre peinte sur le parchemin est le Christ¹²⁸. À une centaine de folios d'intervalle, le Christ et le silence sont mis en équivalence avec une donnée visuelle grâce au verbe « être » alors que, dans toutes les autres identifications du beatus Morgan, le substantif au nominatif et son tracé auprès de la figure assurent cette fonction (c'est le cas des lieux, des villes, des personnages, des objets, des plantes). Face à une telle praxis de l'écriture dans l'image, on ne peut s'empêcher de voir dans la présence/le présent du *est* une surenchère dans l'actualité et la réalité du silence au cœur du manuscrit. Il ne s'agit pas pour le peintre d'identifier la forme qu'il vient de poser sur la peau mais d'activer son contenu au monde. Le verbe « être » chercherait donc moins à identifier l'image du silence qu'à produire celui-ci dans l'épaisseur des moyens graphiques ; pas d'illustration du texte donc, mais la matérialisation des effets de ce qu'il rapporte ; pas de narrativité, mais l'efficacité seule du récit, mise en images.

L'enchevêtrement graphique de la narrativité d'Ap 8, 1 et de son actualisation par le texte et l'image du *Traité* se produit ailleurs dans le même folio du beatus Morgan. On lit en effet à gauche de la bordure orangée, répartie sur six lignes, l'inscription *Ubi silencium factum est*. L'écriture intervient de nouveau et indique, par analogie du moins, que l'inscription en marge du cadre « vide » du témoin d'Urgell ne saurait être exclusivement une indication à destination du peintre. L'usage du déictique *ubi* dans les textes accompagnant les images des manuscrits du *Traité* est très courant, et alterne avec celui, plus rare, de l'adverbe *hic* : la peinture qui ouvre le récit de l'Apocalypse dans le beatus

¹²⁸. John Williams a renoncé à transcrire le texte des inscriptions placées près de l'image de la statue du songe de Daniel (Dn 2, 31-35) en raison de la difficulté à identifier les lettres qui les composent ; on lit en revanche très bien, sous le dessin de la pierre noire, les mots *Christus est* qui établissent une équivalence entre l'image (ou une partie de celle-ci) et la figure du Christ. WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus II*, p. 68.

Morgan (f. 23) comporte ainsi les deux inscriptions *Ubi Dominus angelo librum tradet* et *Ubi primitius Johannes cum angelo locutus est*¹²⁹. À la différence du texte du folio 133, les *tituli* contenant le mot *ubi* sont placés à l'intérieur de l'image et exposent sans exception le contenu d'une action : toutes les inscriptions comportent ainsi un verbe conjugué, à l'actif ou au passif. À quoi renvoie donc le *ubi* à gauche de l'image du silence ? Au cadre lui-même ? À la page dans son ensemble ? La localisation particulière de l'inscription invite à associer son contenu à l'image du silence : l'espace de parchemin délimité par la bordure serait le lieu où le silence est fait, où le silence se fait. Le lieu du silence n'est plus seulement le ciel, ce silence que seul Jean a perçu dans la révélation, mais le lieu du texte copié et enluminé où l'image, à l'intérieur de la bordure, produit et répète le silence ; un silence dans les cieux certes, mais un silence du parchemin lui-même.

Le balancement entre le type graphique, la couleur, la disposition et la forme syntaxique des deux inscriptions dans le folio 133 du Beatus Morgan contribue à mettre en images deux modalités d'un même « phénomène silence ». Dans l'inscription marginale s'établissent les circonstances de la production et de la perception du silence : c'est dans l'espace de la lecture, et par extension de la révélation, que le silence se fait entendre. Dans la mise en image de l'écriture dans le cadre, en association avec les fleurons, s'établissent la nature et la présence du silence, un silence sensible et plastique qui déchire par sa réalité visuelle le parchemin pour « apparaître » au monde. Pas plus que le beatus Urgell ne présentait de redondance entre le cadre « vide » et l'inscription *silentium*, le Beatus Morgan n'établit pas d'équivalence entre un silence *ubi* et un silence *est*. Si le premier est conditionnel, le second est absolu ; si le premier est déterminé par une disposition formelle, le second se projette hors du parchemin. En retournant aux règles monastiques et à la bande-annonce du film *Le Grand Silence*, l'analogie suggère l'association de l'inscription marginale *ubi* au silence du monastère isolé dans les montagnes, et l'association de l'inscription *est* au silence du cœur du moine.

¹²⁹. L'usage de *hic* est très rare dans ce manuscrit et il doit la plupart du temps être interprété comme un article, et non comme un adverbe. Voir, par exemple, l'usage de *hic* dans l'inscription pour le premier ange peint dans la miniature des vendanges (f. 178v) : *Hic angelus sedet super nubem albam habens falcem*. Les autres anges sont identifiés par les inscriptions *secundus angelus*, *tertius angelus*, *iste angelus*... WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus II*, p. 73 et fig. 75.

Dans le panorama des usages de l'écriture dans les représentations du silence, le *beatus* de Lorvão, réalisé près de Coimbra et daté de 1189 [ill. 4], occupe une place à part. John Williams repère la figuration du silence dans les cieux au folio 134 du manuscrit. Elle se compose d'une bordure double dont la largeur a la valeur d'un interligne. Elle programme un espace de parchemin vierge parfaitement carré dont le côté équivaut à quatorze lignes d'écriture, si l'on se situe à la limite extérieure de la bordure double, à douze si l'on se situe à l'intérieur du petit carré. Les réglures sont une nouvelle fois tout à fait visibles. Au centre de ce carré, un point a servi à la construction d'une rosace composée d'un cercle central et de six cercles périphériques. L'ensemble du dessin a été réalisé au trait, sans ornement particulier, avec une encre de couleur sombre également utilisée pour la copie du texte du *Traité*. L'écriture dans l'image de Lorvão a été mise en place avec la même simplicité dans la graphie ; son emplacement, très élaboré, répond en revanche à la complexité de la rosace puisque l'inscription *sigillos septem sunt* est répartie en sept segments dans les sept cercles de la composition. Le contenu du texte à l'intérieur du cadre ne mentionne pas le silence et on pourrait s'interroger sur l'identification de l'image de Lorvão comme une représentation d'Ap 8, 1. La mention des *sigillos* ne synthétiserait-elle pas davantage les versets précédents consacrés à l'ouverture des sept sceaux, et conclus par l'épisode du silence ? C'est évidemment une possibilité, en particulier en raison de l'emploi du verbe *sunt* au présent. On pourrait cependant suivre J. William dans son identification, dans la mesure où le dispositif employé au folio 134 se distingue de ce que l'on trouve ailleurs dans le manuscrit pour les images du *Traité*. Le double cadre a en effet été laissé vierge et l'espace large d'un interligne ne présente aucune trace de peinture, à la différence de toutes les autres miniatures, que celles-ci présentent une scène narrative ou une figure sans action. Ce qui est à l'intérieur de ce cadre « transparent » est de fait distingué du reste des images – il n'est pas de la même nature. La mise en place de la figure géométrique et de l'inscription correspondrait alors assez bien à ce que l'on a vu précédemment du caractère particulier, à la fois implanté et soustrait, du silence dans les cieux. De plus, le parcours circulaire de lecture, commandé par la disposition du texte, conduit d'un sceau à l'autre, de l'extérieur vers l'intérieur, et se fige dans le présent du verbe *sunt*, au centre du carré. Ce procédé dynamique pourrait mettre en signe, sous forme de récapitulation, l'ouverture des sceaux en ce qu'elle constitue une suite d'actions et d'événements ; son insertion dans

un cadre transparent, ouvert sur l'infini, correspondrait quant à elle à la figuration du silence proprement dit, résultat de la présence des sceaux ouverts. Le choix retenu à Lorvão pour l'image du silence ne résiderait donc ni dans la présence de l'écriture, ni dans celle de la composition géométrique, mais dans l'intervalle du cadre et de la figure, de la même façon que le silence se place dans l'intervalle des sceaux et des trompettes – l'idée de suspension est frappante quand on place le folio 134 dans la séquence du manuscrit¹³⁰ : la transparence du fond de l'image, le vide dans le cadre et l'organisation générale de la composition dans la page interrompent les échos formels assurant le déroulement narratif et exégétique du *Traité*. En revanche, et comme on a pu le voir dans les autres témoins faisant usage de l'écriture, le recours aux signes alphabétiques fait apparaître bien plus qu'ils n'identifient, dans le temps et l'espace de la page, ce qu'ils désignent ou ce qu'ils évoquent, que l'on retienne pour Lorvão le motif des sceaux, celui du silence ou, comme c'est sans doute plus probable, leur conjonction au sein d'une image synthétique, entre narration et manifestation ontologique.

SUR LA TERRE COMME AU CIEL

Dans les autres témoins du *Traité sur l'Apocalypse* présentant une image du silence, les enlumineurs n'ont pas eu recours au dispositif alphabétique pour assurer la projection du silence dans et hors de la page. Dans ces images pourtant, il ne s'agit pas d'envisager une quelconque « absence » de l'écriture comme mise en signe du silence¹³¹, même si on ne peut exclure que le fait d'inscrire dans l'image les lignes de réglure et l'espace du texte pourrait avoir comme ambition visuelle de montrer une quantité d'écriture absente ou soustraite – une carence volontaire de l'alphabétique au profit d'une analogie image/son. Si on ne peut donc pas complètement exclure une telle solution, en particulier pour les compositions les moins riches dans le déploiement des signes, il est très difficile de l'exporter à l'ensemble des images du corpus.

¹³⁰. Le cadre laissé vierge se trouve au verso dans la figuration d'une scène difficile à identifier mais que l'on peut rapprocher du ciel zébré d'éclairs que l'on trouve dans d'autres manuscrits. Sur l'image du cadre vide, voir MEHU D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle) », *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* 11 (2013), mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 26 mars 2018.

¹³¹. TOYOTA J., HALLONSTEN P., SHCHEPETUNINA M., « Introduction », *Sense of Emptiness : An interdisciplinary Approach*, Newcastle, 2012, p. IX.

Dans le beatus de Silos (c. 1100), le silence d'Ap 8, 1 et de sa glose sont figurés par un rectangle tracé en noir [voir pl. 5]. Les quatre angles dessinent un fleuron de la même couleur et les petits côtés sont rehaussés de traits fins, perpendiculaires au cadre (30 traits groupés par six, eux-mêmes groupés en trois paires à gauche ; quinze traits selon le même groupement à droite). La construction est modulaire, la largeur représentant deux-tiers de la longueur. Le rectangle reprend la largeur de la colonne d'écriture et s'étend sur six lignes réglées – la réglure est très nettement visible à l'intérieur de la bordure. Elle présente une plage de lumière laissée vierge de tout signe graphique, la couleur jaune laissant apparaître en transparence la texture du parchemin et les marques de préparation. La couleur n'obstrue pas le support ; elle l'exalte au contraire. La bordure ne vient pas installer un objet sur le parchemin en le coupant de sa relation à la page, mais propose bien davantage l'ouverture d'une fenêtre dans le texte. La transparence de la peinture et l'évidence des traits de réglure conduisent ainsi le regard à l'intérieur de la peau ; elles l'ouvrent, la déchirent, la dénudent. L'or qui se répand dans le cadre, c'est le ciel qui s'ouvre sous les yeux du lecteur, sous la plume du scribe, dans la vision de Jean. Et il est intéressant de mettre en rapport, dans l'exemplaire de Silos, la forme et la couleur du silence tracé au verso du folio 125 avec la peinture à pleine page du folio suivant, dans laquelle les anges à la trompette se présentent, au registre supérieur, devant la figure du Juge qui, trônant dans une mandorle, tient dans sa main le livre de vie, largement ouvert et vierge de tout signe graphique – livre dont le module reprend celui du cadre peint de jaune en miroir sur le folio précédent. Un écho se fait ainsi entendre entre les deux ouvertures, dans le ciel et dans la page.

La dynamique de l'ouverture est renforcée par la tension et la vibration qu'inspirent la position et l'orientation des fleurons aux angles du rectangle. Le silence n'est pas statique ou figé ; il possède une durée, il apparaît et disparaît. Sa mise en forme dans le Beatus de Silos porte la charge dramatique et la brutalité du verset biblique. Elle correspond aussi – paradoxalement – à la mesure et à l'ordre qui s'exprime dans la mention de la demi-heure de silence ; le nombre des traits à droite constitue la moitié des traits fins à gauche. Les traits fins pourraient également être le signe de la vibration du silence, de sa dimension sonore ou acoustique. Le traitement particulier de ce détail graphique correspond à celui d'une onde se propageant à l'extérieur de l'image à la suite de l'ouverture de la page

lumineuse¹³². Comme dans d'autres témoins déjà évoqués ici, et sans le recours à l'écriture, l'image du beatus de Silos montrerait ainsi conjointement la nature et l'effet du silence dans les cieux.

Dans l'exemple de Silos, le silence est d'or, le silence est couleur – c'est une analogie ancienne que l'on trouve déjà dans l'Antiquité tardive. L'espace programmé par la bordure n'est pas habité par d'autres signes que la couleur – la lumière seule se répand sur la page. Dans les autres témoins manuscrits du *Traité*, des signes d'une autre nature se trouvent placés à l'intérieur de cadres plus ou moins riches. Dans tous les cas, il s'agit de présenter grâce à de tels motifs l'événement silence, dans sa nature, mais peut-être plus encore dans son temps et son lieu.

À l'image du beatus Morgan, le motif le plus fréquent est un élément circulaire et polylobé représentant un motif végétal ou une étoile : on le trouve dans le témoin du Burgo de Osma, dans le beatus de l'Escorial et dans le beatus de Navarre, soit quatre manuscrits. Dans trois d'entre eux (Morgan, Osma, Escorial), les motifs sont au nombre de 12 [ill. 5]. Dans le beatus de l'Escorial, ils obéissent à la même disposition que dans le beatus Morgan, et sont répartis sur trois lignes à l'intérieur d'un cadre richement décoré. Dans les quatre angles, à l'intérieur comme à l'extérieur, d'autres éléments végétaux tracés finement se détachent et donnent un aspect dynamique à l'image, comme si le carré était véritablement en train de s'ouvrir dans la page. Les fleurons, composés des mêmes couleurs que la bordure, se détachent sur le fond du parchemin ; réglé, il n'a reçu l'application d'aucune couleur intermédiaire. Les trois lignes de quatre fleurons se placent dans l'intervalle de deux interlignes – c'est le module de l'interligne qui règle l'ensemble de la composition dans ses proportions et sa localisation sur la page. Le cœur du fleuron, marqué d'un point, est formé d'un cercle qui, comme l'intérieur du cadre, est laissé vierge, comme si le motif naissait du parchemin lui-même. L'ouverture du septième sceau produit ainsi sur la page, et par extension dans le monde, l'ouverture d'un espace de silence, borné par une frontière

¹³². En osant une nouvelle comparaison avec des productions artistiques contemporaines, on mettra en rapport le traitement de la vibration du silence avec la série de clichés *Sounds Vibration* (2014) du photographe Linden Gledhill. Les photographies montrent les formes générées par de la peinture déposée à la surface d'une membrane de haut-parleur, et donnant une forme colorée à l'onde ainsi produite.

visible (le cadre est l'équivalent visuel de la durée d'une demi-heure), et manifestant ce qui est au-delà de la page. C'est un procédé que l'on a déjà envisagé pour la figuration de la musique dans certains manuscrits dans lesquels la notation ou le chant tels qu'ils sont fixés par la plume ou l'image sont le moyen de rendre présent ce qu'il contient de son, et pas seulement d'en garder la trace de sa performance ou des moyens de la répéter¹³³. L'image dans le beatus est le moyen ici de faire entendre ce silence céleste dans les mains du lecteur du *Traité*.

Les astres sont également au nombre de douze dans l'image du silence du beatus du Burgo de Osma [voir pl. 6]. Elle est construite sur la figure du cercle. Entouré d'un bandeau de couleur sombre laissant apparaître des éléments végétaux et rehaussé de liserés d'or, le disque central peint en vert accueille les douze fleurons blancs et or répartis en un losange dont le centre se confond avec le centre du cercle, celui-ci ne recevant pas d'étoile. Les quatre pointes du losange font écho aux quatre tenons d'où naissent des liserés d'or du cercle-cadre et qui l'étendent vers l'extérieur de la page, de la même façon que les motifs végétaux des témoins de l'Escorial et de Londres ouvraient la figure quadrangulaire. L'effet dynamique de dilatation de la page centrale de couleur – le lieu du silence – est renforcé par le « vide » régnant au centre du disque ; les étoiles semblent se déplacer de cette béance vers l'extérieur ; elles se propagent dans l'espace de la page depuis le centre du cercle (qui marque également le point médian de la colonne d'écriture du texte dans le manuscrit), et le point d'intersection des droites ayant été utilisées pour l'implantation des tenons. La mise en relation géométrique des chiffres 1 (le centre, le cercle), 12 (les étoiles) et 4 (les tenons) par la répétition ternaire des figures de l'intérieur vers l'extérieur autorise un certain nombre de lecture allégorique de la composition du Burgo de Osma : le Christ au centre, entouré des douze apôtres, répand sa parole dans le monde et les évangélistes assurent sa diffusion¹³⁴. On peut toutefois se demander si cette localisation ne peut s'expliquer davantage par une systématisation des proportions dans la construction de la

¹³³. Voir à ce sujet les réflexions de WILLIAMSON B., « Sensory Experience in Medieval Devotion : Sound and Vision, Invisibility and Silence », *Speculum* 88-1 (2013), p. 1-43, ici p. 21.

¹³⁴. C'est l'interprétation retenue pour le chiffre 12 et de la forme circulaire par Fr. Prado-Vilar, qui remarque que le cercle est à ce titre placé au sommet du feuillet plutôt que dans sa partie basse, pourtant laissée libre. PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* », p. 32.

figure, celle-ci occupant exactement un tiers de la hauteur réglée sur le parchemin, et par la fixation *in pagina* du procédé ternaire de la répétition, et donc des propriétés mesurées et mesurables du silence.

La représentation des étoiles dans les témoins du Burgo de Osma, de Londres et de l'Escorial crée une ambiguïté sur le lieu du silence. En suivant le texte d'Ap 8, 1 à la lettre, il peut certes s'agir du ciel (les mêmes fleurons accompagnent par exemple la figure du Christ trônant dans les Cieux dans le *beatus* de Silos). Les images proposeraient alors une vision de la terre vers les cieux – l'ouverture dans la profondeur de la page marquerait à la fois une distance inaliénable et une réalité sensorielle. On pourrait également envisager, à la lecture du texte de l'Apocalypse et de son commentaire par *Beatus*, en particulier avec Ap 6, 13 (« Les étoiles du Ciel se mirent à choir sur terre, comme les fruits verts que laisse tomber un figuier secoué par un grand vent »), que l'image du silence dans les manuscrits est également le monde tel qu'il est soumis au septénaire angélique dans la suite du texte et que, partant, l'effet du silence dans les cieux est effectivement perçu sur terre. La présence des étoiles, comme alternative à l'abstraction relative de la couleur et de la figure géométrique, pourrait enfin placer le silence dans une position intermédiaire entre ciel et terre, position conforme somme toute à l'ambiguïté de la vision et de l'expérience de l'à-venir par Jean, ainsi qu'au caractère actuel du *Traité*.

La dernière image du silence à évoquer pour clore le corpus de ces représentations est précisément construite sur cette ambiguïté. Il s'agit de la composition la plus riche, peinte dans le *beatus* dit « de Navarre », copié à Astorga au XII^e siècle et conservé à la Bibliothèque nationale de France¹³⁵. Si on retrouve la double bordure rectangulaire, celle-ci se déploie de façon plus originale sur les deux colonnes d'écriture pour occuper toute la largeur du folio 85v ; elle s'appuie sur les réglures de justification de la page. L'espace ainsi programmé est entièrement couvert d'une image complexe obstruant le fond du parchemin – les traces de préparation de la page ne sont plus visibles. Sur un arrière-plan composé de bandes obliques et ondulantes alternativement bleues et brunes, soulignées de

¹³⁵. Les images tirées des manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France sont disponibles en ligne sur la base de données iconographique Mandragore (www.mandragore.bnf.fr) ou sur le site Gallica (www.gallica.bnf.fr) ; nous renvoyons le lecteur à la consultation de ces ressources en ligne.

traits fins rouges et blancs, se détache un semis d'étoiles blanches qui ouvrent sur le fond de la page (aucune couleur n'est appliquée sur les pétales). Aux quatre coins du ciel est peint le buste d'une figure nimbée portant l'index de chacune de ses mains vers la bouche – c'est la seule image désignant explicitement la bouche dans le corpus des beatus. Le fait que l'on ait quatre figures, aux quatre coins de l'image, comme les quatre tenons du témoin du Burgo de Osma, désignerait volontiers les évangélistes chargés de diffuser la parole du Christ aux quatre coins du monde ; le geste de la main ne désignerait donc pas le silence, mais au contraire la parole explicite : la Parole. Difficile dès lors de lire l'image du beatus Navarre comme une image du silence dans les cieux, à moins de considérer celui-ci comme une condition préalable à la transmission de la parole du Christ. Une autre lecture possible consiste à voir dans la figure nimbée une seule et même figure pour Jean, le témoin du silence – les traits du personnage sont conformes aux rares représentations de l'auteur de l'Apocalypse dans le beatus Navarre. L'image du folio 85v donnerait donc à voir le silence tel qu'il peut être entendu sur terre. La dialectique voir/entendre est en ce sens soulignée par la simultanéité du geste sur les lèvres et du jeu des regards d'une figure à l'autre. L'image est construite de telle sorte qu'elle nous dit que la vision concerne le silence, et la superposition des figures buste-couleur-page met en signes cette composition stratigraphique.

La représentation du silence dans les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* de Beatus se place ainsi à la charnière du visible et de l'audible, et pose l'écriture en synthèse de ces deux dimensions, la lettre montrant ce qu'elle contient de sonore. Les exemples évoqués ici montrent l'immense diversité des recours visuels mobilisés pour figurer le silence : géométrie, matériau, couleur, végétal, écriture, narration sont tour à tour convoqués, assemblés, cumulés ou superposés pour transcrire dans le visible la substance du silence. Reflets de l'exégèse apocalyptique, les images n'ont jamais fait le choix de la figuration d'une absence, d'un vide, d'un rien ; elles ont au contraire exalté ce qui est – la page, la peau, le ciel – sans doute pour mieux signifier que le silence est partout dans la création et que son expérience sensible est nécessairement médiatisée par un langage, qu'il soit vocal, graphique ou iconique. Cette double conception du silence, latent et actif, omniprésent et insaisissable, est à la base de la pensée médiévale du langage ; elle est aussi celle qui va s'exprimer constamment dans les images médiévales du silence, en particulier quand

celles-ci le mettent en scène dans le temps de l'histoire et dans le monde, comme au monastère où les procédés géométriques et de lumière vont être repris et implantés dans la vie du religieux dans le cloître. Pierre de Celle fait, dans son *École du cloître*, au milieu du XII^e siècle, une analogie manifeste entre le cloître et le silence de l'Apocalypse. Il écrit ainsi :

Le sceau du silence, sous l'ombre de ses scellés, nourrit la bonne semence et la fait venir à maturité. Voilà pourquoi dans l'Apocalypse le livre placé à la droite de celui qui est assis sur le trône, écrit à l'intérieur et à l'extérieur, est scellé de sept sceaux. Nous sommes en effet nous et nos paroles dans la main de Dieu, clos de sept sceaux jusqu'à ce que l'Agneau qui a été tué nous ouvre la bouche [...]. De plus les sceaux qui scellent le livre du silence claustral sont au nombre de sept : la raison de la tranquillité [*tranquillitas*], la raison de la profession [*professio*], la raison de la paix à garder [*pax*], la raison des sentiments et des mouvements du cœur à régler, la raison du devoir de se soustraire aux affaires du monde, la raison de la loi de Dieu à scruter, la raison de la contemplation. En effet, là où sont brisés les verrous du silence, la tranquillité est troublée, la profession est rompue, la paix est brouillée, les sentiments et les mouvements du cœur s'entrechoquent comme les vagues contre les vagues comme une mer agitée¹³⁶.

Le cloître va donc s'imposer comme l'empreinte dans le monde des hommes de ce silence scellé à l'ombre duquel le moine vit sa retraite.

¹³⁶. PIERRE DE CELLE, *L'École du cloître*, G. de Martel (éd.), Paris, 1977, 18, p. 227-231.

3.
LE DÉSERT ET LE SILENCE MONASTIQUE

Comme le souligne S. Maitland, l'imaginaire du silence s'installe, dans la pensée et la poétique contemporaine, dans le paysage naturel et social particulier qu'est le désert¹³⁷. On a déjà souligné son importance dans la Bible où il est un « lieu d'épreuve » ou au contraire de rencontre avec Dieu, et il sera encore très présent dans la perception du monde vécu et dans l'imaginaire médiéval, qu'il s'agisse d'un désert biblique ou « oriental », ou de sa recomposition occidentale dans le paysage de la forêt¹³⁸. Cependant, et à la différence de ce que l'orientalisme et le romantisme ont pu construire, le désert médiéval n'est pas particulièrement décrit comme le lieu du silence, mais comme celui de la solitude¹³⁹. Dans le Nouveau Testament, Jean-Baptiste puis le Christ s'isolent au désert certes, mais pour « proclamer » la venue du Messie, ou dialoguer avec la présence de Dieu. Le désert des pères et des premiers ermites, aussi hostile et isolé soit-il dans ses paysages, n'offre qu'un silence relatif. Il est surtout le lieu des fracas, des cris des animaux sauvages ou des diables¹⁴⁰. De plus, l'ascèse silencieuse constitue au désert une « utopie de la vie chrétienne¹⁴¹ » dans laquelle la parole est toujours en jeu, ou bien pour lutter contre les tentations, ou bien pour l'enseignement de l'ermite, ou bien pour la prière. S'il constitue un idéal de contemplation, le silence chrétien au désert n'existe finalement que dans le cœur de l'ermite qui en vient à prêcher, à exhorter, à réprimander, mais surtout à enjoindre par la voix ceux qui lui rendent visite à se taire¹⁴².

Le silence du désert est donc tout à fait relatif¹⁴³. Par ailleurs, il semble que « le désert n'existe pas picturalement au Moyen Âge¹⁴⁴ ». Aussi pourrait-on légitimement se

¹³⁷. MAITLAND S., *A Book of Silence*, p. 193-200.

¹³⁸. Voir à ce sujet la belle synthèse, dans un article important à tous points de vue pour la médiévistique de LE GOFF J., « Le désert-forêt dans l'occident médiéval », *Traverses/19*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980, p. 22-23 ; cité ici dans la version publiée dans LE GOFF J., *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, 1985, p. 59-75.

¹³⁹. BERNARD J.-B., « Les Pères du désert d'Égypte : utopie et silence », *Recherches & Travaux* 82 (2012), p. 121-135 ; mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 12 septembre 2018.

¹⁴⁰. LE GOFF J., « Le désert-forêt », p. 64.

¹⁴¹. BERNARD J.-B., « Les Pères du désert d'Égypte », p. 122.

¹⁴². Sur le balancement parole/silence au désert, voir TUDOR A., « Érémitisme et solitude dans la *Première vie des Pères* », *La Moyen Âge* 112-1 (2006), p. 43-61.

¹⁴³. REDON O., « Parcours érémitiques », *Médiévales* 28 (1995), p. 5.

¹⁴⁴. ROMAN N., « Le désert médiéval, expression du merveilleux », *Alif. Journal of Comparative Poetics* 33 (2013), p. 133-155, p. 151.

demander si les images médiévales du désert peuvent présenter des indices visuels du silence. Les images bibliques ou hagiographiques qui représentent des personnages au désert décrivent le paysage en une composition simple mêlant les éléments minéraux (une montagne, des rochers, des sols accidentés) et végétaux (des arbres frustes ou clairsemés), et s'opposant aux constructions, bâtiments ou villes. Il est habité par les hommes et les animaux et est le théâtre de narrations parfois agitées, comme dans **cette la** miniature représentant Moïse guidant un israélite dans le désert, peinte au début du XIV^e siècle dans un exemplaire parisien de la *Bible historiale*¹⁴⁵ [ill. 6]. Le mouvement des eaux de la Mer rouge, les gestes des personnages qui traduisent un acte de langage, la dynamique de leur corps et de leurs vêtements suggèrent une action sonore dans l'image et le dépouillement du paysage ne vient pas couvrir la scène d'un voile de silence. Un paysage semblable peut être vu dans les mosaïques du dôme du baptistère Saint-Jean de Florence pour la scène figurant Jean-Baptiste dans le désert (seconde moitié du XIII^e siècle). Dans un paysage inhospitalier, une montagne abrupte et pelée se dresse face au précurseur ; quelques arbres se dressent sur son chemin. Jean-Baptiste porte une croix de la main droite et un phylactère de sa main gauche sur lequel on peut lire les versets de Mt 3, 8 et Mt 3, 2 rapportant les paroles qu'il proclame précisément au désert [ill. 7]. L'image de Florence met moins en scène un lieu de silence qu'elle ne suggère en réalité un enseignement par la voix. C'est ce que l'on remarque également dans les images hagiographiques représentant les saints ermites dans leur isolement ; si l'environnement est hostile, il est souvent le théâtre d'une solitude interrompue par le dialogue ou la prédication¹⁴⁶. Finalement, seule la figure de saint Jérôme, pénitent et reclus, pourrait inspirer un isolement silencieux. La grotte, le dépouillement et la posture sont les conditions de la mortification du saint, mais rien n'indique, à première vue du moins dans ces images, la volonté des peintres, en particulier à la fin du Moyen Âge, de faire de la retraite de Jérôme un lieu de silence¹⁴⁷. Peut-être serait-on tenté de lire certaines images des tentations du Christ au désert comme la figuration d'un lieu silencieux¹⁴⁸ : dans le célèbre *Livre d'images de Madame Marie* par

¹⁴⁵. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 322, fol. 64v.

¹⁴⁶. ROMAN N., « Le désert médiéval », p. 142.

¹⁴⁷. L'iconographie de saint Jérôme a été l'objet d'une remarquable étude par RUSSO D., *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Rome, 1987.

¹⁴⁸. ROMAN N., « Le désert médiéval », p. 140.

exemple, la scène de la tentation est la seule des 87 miniatures qui ne comportent aucun élément naturel ou mobilier sous les arcades¹⁴⁹. Les figures du Christ et du diable se détachent sur un fond bleu étoilé et les gestes d'allocution des deux personnages semblent mettre en scène une parole qui se répand dans la plénitude du lieu. Cependant, cette interprétation ne repose pas sur grand-chose d'un point de vue iconographique.

Ainsi le désert, dans son existence picturale, ne semble pas constituer une image du silence au Moyen Âge. Si on le mentionne ici rapidement, c'est en réalité parce que le désert conçu comme un espace de retraite et réglé par une contention au moins théorique de la parole est le pendant naturel au monastère, un autre lieu – humain cette fois-ci – obéissant aux mêmes règles d'isolement et de silence. Désert métaphorique, le monastère est établi en forêt, sur une île, au fond d'une vallée avec la nature pour première clôture. Il est en lui-même une image du silence, notamment parce les prescriptions monastiques se sont attachées, dès l'Antiquité tardive, à définir l'usage de la parole au sein de la communauté.

LA REGLE DU SILENCE

Dans la remarquable étude qu'il consacre au langage des signes utilisé dans le milieu clunisien pour respecter les règles concernant le silence sans empêcher la communication à l'intérieur de la communauté, Scott Bruce a récemment fait le point sur l'origine, la diffusion et le sens du respect du silence chez les moines occidentaux¹⁵⁰. Là, le monastère, protégé par ses murs, réinterprète une image du désert comme lieu du silence dans le christianisme ancien. Les moines sont invités à imiter le silence des premiers ermites et à s'abstenir de tout usage de la langue qui ne serait pas directement inspiré par Dieu ou détourné de sa louange¹⁵¹. Le silence du monastère doit au premier chef éloigner les religieux du bavardage inutile et de la rumeur blessante. De la même façon que le moine se prévient par la prière, la lecture et la méditation des pensées impures et des conduites

¹⁴⁹. Paris, BNF, ms. fr. 16 251, fol. 28v.

¹⁵⁰. BRUCE S., *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism. The Cluniac Tradition (c. 900-1200)*, New York, 2007.

¹⁵¹. *Ibid.*, p. 29-30 ; GOEHRING J. E., « The Dark Side of the Landscape : Ideology and Power in the Christian Myth of the Desert », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), p. 437-451.

immorales, il épargne à sa bouche, par le silence, les excès de l'orgueil, de la vanité, de la curiosité, de la médisance...

Les premières règles monastiques proposent une discipline de la langue, en interdisant aux moines de parler à des heures déterminées et dans des lieux spécifiques du monastère et, même si elles répètent que le silence doit régner toujours et en tout lieu, l'insistance de la règle de saint Benoît à « qualifier » le silence, tour à tour *summum* ou *omne*, montre que c'est bien l'usage désordonné, non contrôlé et potentiellement dangereux du langage qu'elle cherche à prévenir. Le silence est donc un moyen permettant aux moines de garder leur esprit tourné vers Dieu ; au service de la prière et de la louange permanente, il est un instrument de la discipline intérieure du religieux. Il doit le maintenir au sein du cloître intérieur (*claustrum*) ~~qui~~ qu'il habite dans ses vœux¹⁵², le monastère résonnant lui des voix de ceux qu'il accueille dans les dépendances et de celles des moines dans les célébrations liturgiques, les lectures, les enseignements, les réunions du chapitre. La constance, dans les récits hagiographiques, de l'énoncé de la *taciturnitas* des saints abbés ou des moines témoigne du fait que cette contention des paroles définit, en Occident au moins, l'exercice monastique et constitue un idéal de vertu (en lien avec l'humilité, en particulier).

En ce sens, et avant que les Chartreux n'exacerbent le silence dans leur institution, les coutumes clunisiennes insistent sur la valeur positive du silence, non pas dans le cadre strict d'une discipline mais dans celui d'un *modus vivendi* qui visent à mettre en accord la vie du moine et celle de l'ange. La *disciplina coelestis* prôné par Odon de Cluny invite ainsi à abandonner l'usage de la parole pour rendre le moine semblable à l'ange qui, dans son existence face-à-face avec Dieu, n'a plus besoin de parler pour connaître, louer, prier¹⁵³. Renoncer à parler, et non plus seulement à parler mal ou de façon désordonnée, c'est pour Cluny l'une des formes ultimes de renoncement au monde, et non plus seulement aux péchés. Le silence apparaît ainsi dans les usages clunisiens comme une qualité céleste, divine, réservée aux anges et imitée par les moines. Dans cette lecture nouvelle et, à ce

¹⁵². HILDEMAR DE CORBIE, *Expositio regulae sancti Benedicti* 67, P. Mittermüller (éd.), Ratisbone, 1880, p. 613.

¹⁵³. ODON DE CLUNY, *Sermo 3 (De sancto Benedicto abate)* ; *Patrologie latine* 133, col. 722^a.

titre, critiquée par les ordres monastiques contemporains pour son caractère excessif, le silence est signe dans le monde d'une réalité céleste ; il ne peut pas être plus séparé, plus éloigné de la parole humaine – la voix du moine chantant la louange de Dieu est plus proche de la voix de l'ange que de celle de l'homme¹⁵⁴.

Une telle conception ne sera pas remise en question avant le milieu du XII^e siècle. À la faveur de l'émergence de nouvelles pratiques dévotionnelles basées sur la conversation avec Dieu et l'expérience d'un dialogue intérieur, articulé ou non, de l'essor des communautés canoniales qui font revenir la parole au centre de leurs actions spirituelles et pastorales, de condamnations plus ou moins explicites du caractère inhumain et avilissant de la continence de la parole, le silence se voit peu à peu relativisé dans les communautés monastiques qui prescrivent désormais des temps pour la conversation et l'échange au sein du *claustrum*. D'autres en revanche – et c'est le cas des Chartreux – recommandent un silence absolu, non plus au profit d'une pureté de la parole et d'un éloignement du péché, mais en faveur d'une quiétude (*quies*) de l'âme à même de rendre audible la vérité et la permanence de la présence de Dieu.

Absence de parole n'est cependant pas synonyme de « silence » au sens où on pourrait l'entendre aujourd'hui, à savoir une absence totale de bruit. À propos de l'office de lecteur au réfectoire, la règle de saint Benoît précise :

En entrant, après la messe et la communion, il demandera que tous prient pour lui, afin que Dieu éloigne de lui l'esprit d'orgueil. Et tous, à l'oratoire diront [*dicatur*] par trois fois ce verset, qui sera toutefois entonné [*incipiente*] par lui : « Seigneur, tu m'ouvriras les lèvres, et ma bouche annoncera [*adnuntiabit*] ta louange. » Et alors, ayant reçu la bénédiction, il entrera en fonction pour la lecture [*ad legendum*]. Et il se fera un silence complet [*summum silentium*], en sorte que, dans la pièce, on n'entende personne chuchoter [*musitatio*] ou élever la voix [*vox*], sinon le seul lecteur. Quant à ce qui est nécessaire pour manger et boire, les frères se serviront à tour de rôle, de telle sorte que nul n'ait besoin de rien demander. Si pourtant, on a besoin de quelque chose, on le demandera en faisant retentir un signal quelconque [*sonitu signi*], plutôt qu'en élevant la voix [*voce*]¹⁵⁵.

¹⁵⁴. Scott Bruce rapporte à ce sujet les paroles d'Odon de Cluny décrivant le comte Gérard d'Aurillac chantant les Psaumes sans pour autant prononcer un son humain. ODON DE CLUNY, *Vita Geraldi*, 1-2 : *Dixerat haec et psalterium a capite, nil mortale sonans, cum eisdem percucurrit. Patrologie latine* 133, col. 650^b. BRUCE, *Silence and Sign Language*, p. 23.

¹⁵⁵. *Règle de saint Benoît*, Paris, 1972, 38, 2-7, p. 574.

Dans ce cours extrait, qui établit clairement l'opposition entre les valeurs positives du silence (*summum silentium*) et négatives du bavardage (*musitatio*), le réfectoire décrit par saint Benoît n'est pas totalement silencieux. Le mouvement de l'entrée, les prières récitées ou psalmodiées, la bénédiction prononcée, la lecture à voix haute, les signaux qui retentissent remplissent le lieu du réfectoire et le temps du repas d'une continuité sonore¹⁵⁶. La Règle cherche davantage à contrôler les aspects négatifs de la parole qu'à empêcher le bruit. La normativité des règles monastiques ne fonde pas une interdiction de la parole et n'institue pas le silence, même si elles répètent que « le moine doit s'appliquer au silence en tout temps selon les préceptes¹⁵⁷ ». Elle cherche davantage à prévenir un excès et un usage détourné de la voix qu'à la supprimer au sein de la vie cénobitique. Très tôt d'ailleurs, les commentateurs de la règle bénédictine établissent des variations et des nuances dans ce qu'il faut entendre par « silence » au sein du monastère¹⁵⁸, en fonction des heures, des lieux, des actions collectives ou solitaires...

À la Grande-Chartreuse, à la dimension disciplinaire et normative de l'abstinence de la parole s'ajoute la création impérative des conditions nécessaires à la méditation. La rencontre avec Dieu ne peut se produire que dans le silence extérieur, reflet immédiat – image synchronique – du silence qui règne dans le cœur du moine. Le silence n'est pas seulement subi par la communauté comme une privation du langage ; il est recherché comme la condition de ce que les Chartreux appellent « la prière du cœur ».

¹⁵⁶. P. BRUDY, dans sa thèse de doctorat inédite consacrée aux réfectoires monastiques, propose l'élégante description suivante : « Loin du silence de paroles imposé par la règle bénédictine, le réfectoire est le lieu d'une suite constante de sonorités et de résonances. Le son des différentes cloches propres à cet espace (la *campana*, la *nola*, le *cymbalum*), le crissement des pas et le frottement des vêtements des moines lors de leur entrée dans la salle, de leur installation et de leur sortie ou des déplacements des serviteurs, les bruits et les odeurs provenant de la cuisine, des plats posés sur le passe-plats, pris et servis à table par les semainiers, et surtout la voix du lecteur se diffusant à travers toute la salle, l'ensemble des prières récitées et chantées avant, pendant et après le repas et les processions pour repartir du réfectoire sont autant de mouvements humains et de bruits qui habitaient les réfectoires », *Les Réfectoires monastiques : étude archéologique, architecturale et iconographique*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010, t. I, p. 135.

¹⁵⁷. JEAN CASSIEN, *Institutions cénobitiques*, Paris, 1965, 4, 17 et 88.

¹⁵⁸. SMARADGE, *Expositio in Regulam sancti Benedicti*, A. Spannagel et P. Engelbert (éd.), Turnhout, 1974, 38, 5, 253 distingue ainsi deux silences, l'un relatif, l'autre absolu ; cité par BRUDY P., *Les Réfectoires monastiques*, p. 107-108.

Dans une lettre de saint Bruno adressée à Raoul le Verd, prévôt du chapitre de Reims, et rédigée vers 1100, le fondateur de l'ordre cartusien invite à cette recherche de la solitude comme condition au silence :

Ce que la solitude et le silence du désert apportent d'utilité et de divine jouissance à ceux qui les aiment, ceux-là seuls le savent, qui en ont fait l'expérience [*experti sunt*]. Là en effet, les hommes forts peuvent se recueillir autant qu'ils le désirent, demeurer en eux-mêmes, cultiver assidûment les germes des vertus, et se nourrir avec bonheur des fruits du paradis. Là on s'efforce d'acquiescer cet œil dont le clair regard blesse d'amour le divin époux et dont la pureté donne de voir Dieu [Ct 4, 9 et Mt 5, 8]. Là on s'adonne à un loisir bien rempli et l'on s'immobilise dans une action tranquille [*in quieta actione pausat*]. Là Dieu donne à ses athlètes, pour le labeur du combat, la récompense désirée : une paix que le monde ignore et la joie dans l'Esprit-Saint¹⁵⁹.

On constate que si Bruno évoque le désert, c'est autant pour vanter sa capacité à créer la solitude que pour l'établir comme lieu de silence ; le monastère est avant tout un lieu de tranquillité (*quies*), le silence lui est dans le cœur. L'emplacement topographique du premier monastère dans le massif de Chartreuse se prête à cet isolement, les falaises de pierre au-dessus du site agissant comme une première clôture pour les moines. Dans un manuscrit anglais du XV^e siècle, un dessin à la plume décrit en plusieurs images les circonstances de la fondation du monastère¹⁶⁰. La mise en regard au registre inférieur du « paysage » sauvage, figuré ici sous la forme d'une forêt, et du complexe monastique signale par l'image le fait que les bâtiments sont, dans la fondation, la traduction humaine de ce lieu solitaire et que cette solitude persiste finalement dans la domestication de la nature.

Les *Coutumes* cartusiennes, mises par écrit par le prieur Guigues autour de 1125, règlent la vie de la communauté et mettent en exergue ce qui distingue les pratiques des Chartreux ; et le silence occupe une place prépondérante dans cet exposé, au point de supplanter parfois la pratique liturgique elle-même :

Il faut savoir qu'ici nous chantons rarement la messe, car notre principale application et notre vocation sont de vaquer au silence et à la solitude de la cellule, selon la parole de Jérémie : « Le solitaire s'assiera et gardera le silence » [Lm 3, 28]. Et ailleurs : « Je m'asseyais solitaire sous l'emprise de ta main, car tu m'as rempli de la crainte de ta colère » [Jr 15, 17]. Nous croyons en

¹⁵⁹. Lettre de saint Bruno à Raoul le Verd, dans *Lettres des premiers chartreux*, t. I : *Saint Bruno, Guigues, saint Anthelme*, Paris, 1962, p. 71.

¹⁶⁰. Londres, British Library, add. Ms. 37049, fol. 22 ; *An illustrated Yorkshire Carthusian Religious Miscellany*, J. Hogg (éd.), Salzbourg, 1981, t. III, p. 25.

effet que rien n'est plus laborieux dans les exercices de la vie régulière que le silence de la solitude et le repos [*silentium solitudinis et quietem*]¹⁶¹.

Dans les quatre-vingts chapitres des *Coutumes*, le silence et la nécessité de le préserver sont rappelés constamment : quand les frères se croisent et se saluent, quand ils se font raser, quand ils sollicitent un vêtement neuf, quand ils font circuler la nourriture au réfectoire, quand ils répondent à la porte de leur cellule, etc. Dans une lettre adressée par Bernard de Portes au reclus Raynaud, rédigée vers 1130, le prieur invite son destinataire à persister dans le silence aussi bien pour favoriser la dévotion du cœur (*devotio cordis*) que pour repousser les péchés de la langue. Bernard insiste également sur le fait que le silence préserve l'intégrité et l'isolement du monastère : ne pas parler, c'est éviter le contact avec les affaires extérieures (*exteriorum negotiorum*). Il écrit ainsi :

Il semble que tu doives garder absolument le silence de Complies jusqu'à Prime en été, jusqu'à Tierce en hiver. En effet, puisque tu dois sans cesse aspirer au silence et le rechercher, autant que le permettent les circonstances, c'est surtout la nuit qu'il faut éviter de le rompre, à moins qu'une nécessité pressante n'oblige ; en ce cas, tu exprimes en peu de mots et avec retenue ce qu'il faut dire. Quant aux paroles oiseuses et sans utilité, non seulement tu ne dois jamais en prononcer, mais il ne te faut même pas les écouter d'un autre. Que nul ne se permette de te rapporter des racontars, des bouffonneries, des nouvelles concernant les affaires extérieures. Prête une oreille complaisante seulement à ce qui te donne occasion d'actions de grâces, s'il s'agit de bienfaits de Dieu, ou à ce qui te fait prier, s'il est question d'événements tristes ou funestes. Quiconque vient à toi doit entendre de bonnes paroles ou t'en donner. Mais si des religieux ou des hommes de science te visitent, sois toujours prêt à écouter leurs bons entretiens plutôt qu'à leur en adresser. Si tu t'appliques à observer ces recommandations, des images de gloriole ne viendront pas faire obstacle à la dévotion de ton cœur dans la psalmodie et l'oraison. [...] Notre Seigneur dit dans l'Évangile : « De toute parole inutile que les hommes auront proférée, ils rendront compte au jour du jugement » [Mt 12, 36] [...]. Accomplis donc ce que tu dis dans le Psaume : « J'ai dit : je surveillerai ma démarche pour éviter de pêcher avec ma langue ; je mettrai un frein à ma bouche » [Ps 38, 2]. Au même endroit on lit ensuite : « J'ai gardé un profond silence, même sur ce qui était bon » [Ps 38, 3]. Si donc, selon le prophète, il faut taire parfois même de bonnes choses, combien dois-tu tenir éloignées de toi celles qui ne le sont pas¹⁶² !

Entre discipline monastique, exigence ascétique et invitation à la méditation, le silence est une nécessité de vie, et règle un rapport au monde inséparable de la solitude où la nature doit s'imposer pour faire entendre le silence du cœur. Commentant lui aussi Lm 3, 28, Guigues II écrit ainsi :

¹⁶¹. GUIGUES I, *Coutumes de Chartreuse*, Paris, 1984, 15, 5, p. 197.

¹⁶². Lettre de Bernard de Portes au reclus Raynaud, dans *Lettres des premiers chartreux*, t. II : *Les moines de Portes*, Paris, 1980 p. 53-55.

Qui n'est pas solitaire ne peut être silencieux ; qui ne fait pas silence ne peut entendre Celui qui parle. Que la terre de mon âme se taise en votre présence, Seigneur, afin que j'entende ce que dit en moi le Seigneur mon Dieu. Car les paroles que vous murmurez ne peuvent être entendues que dans un profond silence¹⁶³.

En dehors de l'expérience cartusienne, qui ne fait que systématiser les choses de ce point de vue, les prescriptions monastiques médiévales en matière de silence s'appuient sur la tradition théologique longue et complexe que nous avons déjà abordée. Il est donc conçu comme un moyen de parvenir à la rencontre avec Dieu et comme un état de l'âme que le monastère protège, garantit, élabore. Il est à l'intersection des pratiques rhétoriques et théologiques quant à la pertinence et aux limites du langage dans la connaissance de Dieu. Les pratiques du silence monastique se placent également, et ce tout au long du Moyen Âge, dans cette tradition augustinienne d'un silence qui enveloppe – le monastère est une image monumentale de cet « entourage des mots ». Le silence de la structure, de son organisation architecturale et humaine, permet le silence de la personne, et guide le moine de la *taciturnitas* vers le *silencium*.

Le silence monastique, en réalité soumis à l'exercice et aux contraintes de la vie cénobitique, doit être considéré comme un processus davantage que comme un état. Les règles prônent une mise en silence (une « silenciation », en quelque sorte¹⁶⁴), un devenir silencieux, plus qu'elles n'imposent un fait silence à la communauté. Le monastère et ses prescriptions de déplacement, de comportement, de spatialisation des activités, doit fournir le moyen de cette démarche de mise en silence. S'il s'agit bien d'une discipline, c'est parce qu'elle doit mettre le moine dans la posture de l'apprenant, silencieux face au maître, donc dans l'attitude du disciple. Le religieux est ainsi invité par le monastère à écouter sans parler, à faire place à la parole de l'autre, puis à la parole de l'Un à l'intérieur de son cœur. C'est grâce à la mise en silence que le silence peut devenir langage et servir à la rencontre avec Dieu. Paul Gehl, dans son article de synthèse sur le silence monastique, décrit ainsi un emboîtement des phénomènes « silence » conduisant du silence du monastère (la

¹⁶³. GUIGUES ILE CHARTREUX, *Lettre sur la vie contemplative. Douze méditations*, Paris, 1970, *Méditation 1*, p. 129.

¹⁶⁴. GEHL P., « *Competens silentium* », p. 142.

vacatio) au silence de la discipline (le *quies*) puis au silence de Dieu lui-même (la *veritas*)¹⁶⁵.

Ce sont bien là les éléments mis en avant par *Le Grand Silence*. Même si tous les établissements médiévaux ne présentent pas l'isolement naturel de la Grande-Chartreuse, le monastère est pensé par les règles et les coutumes comme le lieu d'un silence double : celui de la discipline cénobitique et celui du cœur du moine. Le silence est ~~donc~~ englobant, véritable vernis de tous les gestes qui se déroulent dans l'église, dans le cloître et dans les bâtiments conventuels. La vie au monastère est donc silence et il faut établir à présent comment les images l'ont représenté.

JARDIN ET LUMIERE DANS LA FIGURE DU CLOITRE

La vue sur l'espace ouvert reflète l'expression architecturale d'une retenue et un génie d'une clarté évidente dans le traitement des espaces, cherchant à atteindre la tranquillité de la solitude monastique. Cette identité profonde du silence possède un charme unique, stimulant nos sens grâce à la présence du matériau naturel. L'attention du bâtisseur à la proximité avec la nature a véritablement pour but de définir et de faire persister une « architecture du silence ». Sa dimension poétique du silence doit être comprise comme un art de la construction exceptionnel dans sa forme, unifié dans sa conception et pleine de sens pour le futur.¹⁶⁶

Cette description d'une architecture du silence ne concerne en aucun cas le monde médiéval mais l'œuvre de Tadao Ando, architecte japonais admiré pour son sens du dépouillement, son utilisation du béton brut, et son attention à l'ouverture de ses bâtiments sur le monde, et en particulier sur la nature. Elle reprend pourtant un certain nombre de traits évoqués précédemment quant au silence monastique chrétien : retenue, tranquillité, solitude, nature, sens. Chez Tadao Ando, ces qualités formelles ont pour ambition esthétique la création d'un lieu de silence, comme si le matériau mis en forme par l'architecte produisait les conditions du silence. Peu importe dès lors que ce silence existe réellement dans l'occupation du lieu. Il ne s'agit pas de faire du monastère un lieu de silence absolu mais un lieu de silence « comme absolu », dans une démarche spirituelle de contemplation¹⁶⁷. Au sein du monastère, « le visiteur est saisi d'emblée par la densité d'un silence qui n'est pas seulement une conséquence de la tenue des lieux, mais une partie

¹⁶⁵. *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁶. BLASER W., *Tadao Ando. Architecture of Silence : Naoshima Contemporary Art Museum*, Bâle, 2001, p. 13.

¹⁶⁷. FOY G., *Zero Decibel*, p. 149-158 commente l'expérience de la visite de *Cîteaux* au chapitre 14.

intégrante de leur matière¹⁶⁸ ». Dans sa matière et dans sa forme, le monastère en lui-même, en tant que construction, est une image du silence, en particulier dans l'espace du cloître.

Le silence au cloître est loin d'être absolu, on le sait. Si on le compare au dortoir ou à l'église par exemple, il est avant tout le lieu de rencontre des religieux où la parole peut agir pour la méditation, l'enseignement, le règlement de la communauté, ou encore pour la louange dans le cadre de cérémonies ponctuelles ou régulières¹⁶⁹. Celle-ci se détache pourtant toujours sur un « arrière-plan » de silence que le cloître, dans sa forme même, fournit¹⁷⁰. La Règle de saint Benoît établit le cloître comme l'atelier dans lequel le moine utilise les « outils » que sont les bonnes œuvres qui, dans leur immense majorité, sont des actions silencieuses de prière et de recueillement¹⁷¹. Guillaume Durand affirme quant à lui que le cloître est l'image de « la contemplation dans laquelle l'âme se replie sur elle-même, et où elle se cache après s'être séparée de la foule des pensées charnelles et où elle médite les seuls biens célestes¹⁷² ». S'il met en avant l'hypothèse du « céleste » dans le cloître, c'est parce que cet espace est à son tour une image du paradis. Il n'est ouvert que vers le haut et le moine priant dans les galeries a le ciel en point de mire.

Il s'agit de renverser le paradigme. Tous les historiens du monachisme médiéval, de ses origines orientales à l'apparition de la nouvelle mystique du début de l'époque moderne, insistent sur la relativité du silence au cloître, son absence totale parfois, tout en confortant, notamment dans les titres des articles et des chapitres, l'idée romantique d'un « silence du cloître ». Le cloître n'est donc pas un lieu silencieux parce qu'il est le lieu du silence ; il ne relève pas exclusivement d'une forme d'expérience – la seule à l'œuvre dans l'appréhension du phénomène chez nos contemporains – mais il est surtout une construction théologique¹⁷³. Dans cette perspective, le cloître est certes le croisement de la

¹⁶⁸. LEBRETON D., *Du silence*, p. 195

¹⁶⁹. BRUCE S., *Silence and Sign Language*, p. 41-42.

¹⁷⁰. Sur le silence comme « arrière-plan », voir ERGIN N., « Praiseworthy in that great multitude was the silence : Sound/Silence in the Topkapi Palace, Istanbul », in *Resounding images. Medieval intersections of art music, and sound*, Turnhout, 2015, p. 109-134.

¹⁷¹. Chap. IV, 78.

¹⁷². GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, Turnhout, 1995, I 1, c. 1, § 43.

¹⁷³. On doit une très bonne mise au point de ce lien entre théologie et image du cloître à HELMS M., « Sacred Landscape and the Early Medieval European Cloister. Unity, Paradise, and the Cosmic Mountain », *Anthropos* 97-2 (2002), p. 435-453.

vie communautaire, mais il est avant tout l'endroit d'une union entre le ciel et la terre. Si le monastère est la montagne, le cloître en est le jardin, actualisation dans le monde du paradis originel régi par l'ordre, l'obéissance, l'absence de chaos, la tranquillité et le silence¹⁷⁴ :

Le cloître est le symbole du Paradis où tous les élus vivront avec un seul cœur, animé de l'Amour de Dieu, où tous les biens seront communs à tous, où l'amour devra trouver à chacun ce qui lui manque dans les autres. Cette image du Paradis est illustrée par ceux qui vivent dans le cloître¹⁷⁵.

Cette exégèse simple de Guillaume Durand doit être complétée par une lecture encore plus aboutie, présente chez un grand nombre d'auteurs médiévaux. Le cloître met ainsi au cœur de la vie des moines une image de la perfection divine, mise en signe dans les proportions géométriques du carré, et reproduit toute l'abondance de sa création dans l'installation du végétal et du minéral, de la lumière et du silence¹⁷⁶. Ces éléments de définition ne dépendent pas des circonstances de la vie monastique et de l'alternance des temps de parole ou de silence, mais établissent le silence comme une donnée consubstantielle à l'existence théologique et architectonique du cloître. La seule occurrence du terme *claustrum* dans la Vulgate concerne d'ailleurs précisément la privation de la parole. On peut lire en Mi 7, 5 : « Ne crois pas un ami, ne te fie pas à un intime ; devant celle qui repose sur ton sein, garde les portes de ta bouche¹⁷⁷. » Les lectures, les conversations, les chants éventuellement proférés dans le cloître ne peuvent donc annuler le silence du cloître ; ils s'y superposent au contraire et ne font qu'en souligner la constance.

L'association théologique entre le cloître et le silence explique, partiellement au moins, la raison pour laquelle les images médiévales sur les chapiteaux ou les peintures du décor claustral montrent très peu de représentations explicites du silence – et dans le monastère en général, d'ailleurs. La très célèbre peinture de Fra Angelico au couvent dominicain Saint-Marc de Florence représentant saint Pierre martyr intimant le silence aux frères (c. 1440) constitue un exemple aussi rare que transparent. Le saint dominicain est figuré

¹⁷⁴. *Ibid.*, p. 436-440.

¹⁷⁵. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices* I, 1, 42.

¹⁷⁶. KERR J., *Life in the Medieval Cloister*, Auckland, 2009, p. 81 ; voir également la synthèse de MEYVAERT P., « The Medieval Monastic Claustrum », *Gesta* 12-1/2 (1973), p. 53-59, en particulier p. 57.

¹⁷⁷. *Nolite credere amico, et nolite confidere in duce ; ab ea quae dormit in sinu tuo, custody claustra oris tui.*

en pied dans une lunette. Il porte dans sa main gauche un livre et la palme du martyr tandis que son index droit vient se poser sur ses lèvres. Les yeux fixés sur le spectateur de l'image, la figure du saint se détache du fond sombre de la lunette et semble jaillir du mur pour venir porter son ordre jusque dans les couloirs du couvent. La peinture ne se trouve pas à proprement parler dans le cloître du couvent et l'institution dominicaine règle la pratique du silence de façon particulière, certes, mais le couvent comme l'abbaye doit promouvoir le silence « en tout lieu et en tout temps » – Fra Bartolomeo peint d'ailleurs quelques années plus tard dans le même couvent une image de saint Dominique l'index de la main gauche posé sur les lèvres. On chercherait cependant en vain à multiplier les images aussi explicites que celles de Florence et c'est vers d'autres dispositifs visuels qu'il faut se tourner.

On se souvient que les manuscrits du *Traité* de Beatus de Liébana ont souvent fait le choix de présenter le silence sous la « forme » précisément d'une figure géométrique quadrangulaire. Ils ouvrent en quelque sorte un cloître dans le feuillet pour installer un lieu et un temps de silence. Le célèbre « plan de Saint-Gall », réalisé à Reichenau au début du IX^e siècle, présente, dans la configuration idéale des bâtiments conventuels, un cloître autour duquel s'organisent les circulations et les activités monastiques¹⁷⁸. Il est figuré sous la forme d'un carré parfait inscrit dans un rectangle pour mettre en œuvre les quatre galeries dans chacune desquelles un *titulus* désigne les espaces qu'elles mettent en relation [ill. 8]. Au centre du cloître, le scribe a tracé deux lignes perpendiculaires, les axes du monde, et un nouveau carré à double bordure. S'il répond à une structure emboîtée et à une construction modulaire, comme les autres espaces portés sur le plan de Saint-Gall, le cloître est cependant le seul espace à proposer une composition ouverte sur le ciel – et on pourrait faire des remarques équivalentes pour les petits cloîtres représentés en haut à gauche sur le plan, derrière l'abside de l'église abbatiale. On ne peut sans doute pas pousser plus loin l'analogie entre l'image du cloître et celle du silence apocalyptique tel qu'il est figuré dans les beatus, mais certains indices invitent toutefois à envisager qu'on a eu recours dans les deux cas à une figure géométrique qui, par ses propriétés, contient à la fois l'image du ciel

¹⁷⁸. Saint-Gall, Stiftsbibliothek, ms. 1092 ; *The Plan of St. Gall : a Study of the Architecture and Economy of life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, Berkeley, 1979.

et du paradis. Elle est aussi celle adoptée dans la plupart des manuscrits des *beatus* pour figurer la Jérusalem céleste, lieu de quiétude et de contemplation comme le cloître.

Les généralisations et les raccourcis seraient dommageables pour l'hypothèse d'une lecture du cloître comme image du silence céleste, un absolu de silence qui doit servir de toile de fond au silence relatif de la vie monastique. Les configurations et les usages du cloître sont trop diverses d'une institution, d'un ordre, d'une époque, d'une région à l'autre pour permettre une approche homogénéisant à outrance les décors¹⁷⁹. On ne peut cependant manquer de signaler certaines tendances qui vont dans le sens d'une traduction dans les formes des conceptions structurelles du cloître. C'est le cas sans doute avec la présence du végétal, dans la configuration « naturelle » du jardin ou « iconographique » des images sculptées dans le cloître. Passant souvent inaperçues parce qu'ils ne sont justement pas retenus comme des « images », les déploiements végétaux sont omniprésents dans la sculpture des cloîtres, y compris quand il s'agit de constructions modestes dans leur ambition figurative. Or, des études récentes ont montré avec pertinence qu'il n'y a pas dans cette végétation qu'une fonction d'ornementation et que les feuilles d'acanthé et autres plantes ne sont pas installées uniquement pour leur pouvoir couvrant, comme s'il s'agissait de « cacher » le matériau brut. Il s'agit en réalité de transformer le minéral en végétal pour faire entrer la nature dans l'église ou dans le monastère, mais une nature originelle, paradisiaque, idéalisée dans les formes lapidaires¹⁸⁰. Le décorum végétal fixe ainsi la « vitalité de l'ordre divin » dans le cloître¹⁸¹. La rythmicité des colonnes, l'organisation quaternaire des galeries, et la complémentarité entre répétition et *varietas* des motifs végétaux composent un environnement ordonné et harmonieux tel qu'il apparaît déjà géométriquement dans le plan de Saint-Gall. La végétalisation, dès lors qu'elle apparaît également dans le cloître d'institutions cisterciennes dont saint Bernard avait recommandé le bannissement des images pouvant distraire le moine, est bien le moyen de figurer ce

¹⁷⁹. PRÉSSOUYRE L., « St. Bernard to St. Francis : Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister », *Gesta* 12/1-2 (1973), p. 71-92 signale ces très nombreuses variations.

¹⁸⁰. Pour la Bourgogne par exemple, voir ANGHEBEN M., *Les Chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003.

¹⁸¹. BASCHET J., BONNE J.-C., DITTMAR P.-O., « Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 17 septembre 2018.

qu'est le cloître en tant que traduction architectonique d'un état du monde¹⁸². Non seulement les plantes de pierre ne distraient pas le moine, mais elles contribuent à l'immerger dans ce silence du cloître dans lequel il peut apprendre, méditer, louer le Seigneur. À l'abbaye cistercienne de Sénanque, fondée en 1148, les chapiteaux du cloître montrent ainsi une variété de feuilles et de plantes pour faire du lieu une double image du Paradis et de l'*hortus conclusus* virginal¹⁸³. Le végétal qui coiffe les colonnes et les piliers est traité dans tous les cas en bas ou très bas-relief, inscrivant véritablement le décor dans la structure même du cloître [ill. 9]. L'absence de « surgissement » des formes dans l'espace monastique construit bien un arrière-plan pour la déambulation. La réduction à l'essentiel du végétal, le dépouillement, l'élégance simple des feuilles correspondent parfaitement à l'idée d'un espace ouvert, à habiter et à construire, comme la bordure dans les beatus ouvraient un lieu occupé par l'écriture et les fleurons. Sculptée là où le bâtiment rejoint le ciel, la nature paradisiaque invite à la fois à l'élévation et au repli de l'âme, et le jardin, comme métaphore d'une croissance en silence, est à lui seul une image du moine¹⁸⁴.

Il n'y a rien d'étonnants donc à ce que le végétal persiste dans la décoration sculptée dans le contexte cistercien, mais qu'il cohabite aussi ailleurs avec des images narratives, des représentations animales ou monstrueuses, etc. On peut se tourner alors vers le cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac, l'un des monuments les plus bavards de l'art roman¹⁸⁵. Les nombreuses études qui lui ont été consacrées ont relevé à juste titre l'abondance des images et des inscriptions sur les chapiteaux et les piliers qui construisent peut-être un programme, en tout cas un « discours » complexe à l'échelle du cloître¹⁸⁶. Les narrations

¹⁸². La très fameuse citation de saint Bernard à ce sujet dans l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* a été récemment mise en discussion par MARCHESIN I., « Enjeux et usages de l'*Apologia* à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art », *L'Actualité de saint Bernard. Colloque des 20-21 novembre 2009*, Paris, 2010, p. 213-240.

¹⁸³. ARROUYE J., « Jardin mystique (sur le cloître de Sénanque) », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval* [en ligne]. Aix-en-Provence, 1990 (généré le 15 septembre 2018). Disponible sur Internet.

¹⁸⁴. MAITLAND S., *A Book of Silence*, p. 20-21.

¹⁸⁵. Tant pour la qualité de l'analyse que pour celle des clichés, on renverra pour Moissac à CAZES Q., SCHELLES M., *Le Cloître de Moissac*, Bordeaux, 2001.

¹⁸⁶. Voir en particulier sur cette question FRAÏSSE C., « Le cloître de Moissac a-t-il un programme », *Cahiers de civilisation médiévale* 50-199 (2007), p. 245-270 ; voir aussi CORREIA LEANDRO PEREIRA M. C., « Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L'apport des méthodes graphiques », *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (éd.), Ratisbonne, 2004, p. 212-219.

bibliques et hagiographiques se mêlent aux figures animales, aux motifs végétaux et aux représentations en pied de personnages aux angles des galeries. La prégnance épigraphique donne à lire un grand nombre de textes, parfois difficile à déchiffrer tant leur disposition au cœur de l'image bouleverse la forme du mot ou de la phrase¹⁸⁷. Ce déploiement du visuel à Moissac, qui contrairement à Sénanque jaillit véritablement du matériau et pénètre l'espace de la vie monastique, répond à la fonction déambulatoire et méditative du cloître [voir pl. 7]. Le nombre des images, la complexité de leur composition sur le chapiteau et l'entremêlement de l'écriture invitent à une « lecture » en mouvement, patiente et attentive. La plupart des images narratives de Moissac contiennent du son, d'abord parce que les actions qu'elles représentent sont sonores, voire bruyantes et agitées : la musique sacrée de David et de ses musiciens, le combat de David et de Goliath, les Croisés à Jérusalem, les scènes de martyres, le festin d'Hérode... Ensuite, parce qu'un grand nombre d'images figurent des actes d'élocution ou des scènes de dialogue : les noces de Cana, les tentations du Christ, les béatitudes, l'histoire de Caïn et Abel, l'adoration des mages... Le cloître est ainsi habité par le son des pierres ; dans le silence de la sculpture, il donne à lire, cherche à édifier, enseigner, orienter sur le chemin de la contemplation. Évacuant la dimension paradisiaque du jardin, le cloître serait alors l'image d'un livre ouvert pour la communauté, non pas au sens d'une « Bible des illettrés », mais au sens d'un recueil d'exercices spirituels qui, comme l'écrira plus tard saint Ignace, ne peuvent être menés ailleurs que dans le silence intérieur de la disposition. Les images de Moissac articulent en effet l'évidence du thème et la recherche de sa mise en voir sur le chapiteau, et proposent en ce sens un parcours de pensée qui s'installent dans le silence du cloître.

C'est sans doute la raison pour laquelle les dispositifs végétaux, reflet minéral d'un silence paradisiaque primordial, ne disparaissent à aucun moment de la sculpture du cloître de Moissac. Les chapiteaux dont les corbeilles ne présentent que des éléments végétaux (feuilles d'acanthes, palmes, rinceaux, fleurons) rythment les galeries et interrompent le flux narratif. La diversité des motifs est considérable et compose effectivement l'image d'un jardin foisonnant ; les végétaux regorgent d'animaux (oiseaux, lions, animaux

¹⁸⁷. FORSYTH I. H., « Word-Play in the Cloister at Moissac », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century : Essays in Honor of Walter Cahn*, C. P. Hourihane (éd.), Princeton, 2008, p. 154-178.

domestiques). Le végétal n'abandonne pas non plus les chapiteaux narratifs puisqu'il est présent systématiquement, ou bien dans la scène elle-même (dans le chapiteau de l'annonce aux bergers par exemple), ou bien sur la partie biseautée du tailloir (avec des frises et des entrelacs mêlant végétaux et animaux), ou bien sur la partie verticale (avec des formes stylisées ou des motifs géométriques). Le silence nécessaire à la « lecture » des images du cloître est présent dans la structure même du lieu, mais il est aussi mis en image dans les chapiteaux – le végétal figure l'arrière-plan de silence sur lequel on peut procéder à la méditation sur le visuel¹⁸⁸. Il n'y a donc pas d'opposition stricte entre chapiteaux narratifs et chapiteaux végétaux, pas plus qu'il n'y a d'opposition d'ailleurs entre narration et ornement. Dans le cloître, l'ornement – s'il faut l'appeler ainsi – est partie intégrante du fonctionnement visuel ; il est le moyen de créer les conditions de silence *ad hoc* pour que les images ne soient pas motifs de distraction pour le moine, mais moyen de la contemplation. De la même façon que la bordure dans le manuscrit du *Traité* de Beatus ouvrait un lieu de silence dans la page, la présence végétale ouvre le lieu du jardin originel au cœur de la vie monastique pour le combler de la prière et de la méditation silencieuse du moine.

Le pilier « sans décor », au centre de la galerie sud du cloître de Moissac est le témoin de cet espace à habiter ou à construire par la contemplation [voir pl. 8]. Le pilier n'est que minéral ; il s'agit un élément monolithe de marbre, probablement un remploi antique, qui ne présente aucun décor. Le matériau apparaît dans toute sa densité. La variation dans les textures, les couleurs, les reflets produit un contraste fort avec le travail et la stylisation des colonnes qui l'entourent. Il constitue bien cet espace ouvert, quadrangulaire, borné – suspension dans le flux du *textus* du cloître. La pierre est brute mais le tailloir a été travaillé de motifs végétaux dont la variété et l'enchaînement ne sont repris sur aucun autre tailloir du cloître¹⁸⁹. Même s'il est toujours difficile pour des raisons archéologiques de mettre les chapiteaux de Moissac en séquence, on se risquera tout de même à placer ce pilier en point d'orgue – au sens propre, musical, comme au sens figuré – à la suite du chapiteau

¹⁸⁸. Oleg Grabar décrit la présence du végétal à Moissac comme un souffle d'air frais et silencieux au milieu des images et de l'architecture permettant aux moines de respirer et de méditer ; GRABAR O., *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992, p. 208-210.

¹⁸⁹. CAZES Q. M., SCELLES, *Le Cloître de Moissac*, p. 114.

représentant le concert de louange de David et des musiciens sacrés où l'inscription nous dit que « David jouait de la cithare dans la maison du Seigneur » et du chapiteau représentant la Jérusalem Céleste, la *Jerusalem sancta* d'Ap 21, 10, harmonieuse et harmonique, débarrassée des fléaux et des tumultes. Le pilier « sans décor » ne serait pas alors un pilier sans image mais une manifestation visuelle de ce climax paradoxal qu'est le silence – fonction discursive qu'il occupe déjà dans le récit de l'Apocalypse. Que dire alors du pilier qui se trouve exactement à l'opposé de celui-ci, dans la galerie nord¹⁹⁰ [voir pl. 9] ? Les trois faces internes ont été couvertes par les éléments remployés d'un sarcophage antique. Les deux faces latérales présentent des écailles simples ou doubles formant un tapis de motifs géométriques. La face tournée vers la galerie a, quant à elle, été sculptée de lignes ondulantes évoquant l'élément liquide, des vagues en quelque sorte semblant se diriger de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit – une onde rythmée et harmonieuse qui met le marbre en mouvement. On a déjà entrevu une telle occupation par une onde diagonale d'un espace borné dans l'image d'Ap 8, 1 dans le *beatus* de Navarre, conservé à la Bibliothèque nationale de France. L'analogie s'arrête sans doute là, et on évitera de voir dans la représentation des angelots au tailloir un écho des figures qui peuplent l'espace du silence dans le manuscrit. On peut en revanche avancer que la mise en place de cette plaque « vibrante », si elle fait écho à la localisation toute proche de la fontaine dans le cloître, participe également à la création de cet arrière-plan de silence sur lequel les images produisent un discours à contempler et à méditer.

Le silence du cloître est la condition pour entendre Dieu dans l'intimité du cœur. Il est aussi la condition pour voir. L'environnement végétal de Moissac permet la concentration par l'image ; en bordant les scènes narratives, en les encadrant à l'échelle du chapiteau et à l'échelle du cloître, il les concentre littéralement, les délimite, les règle dans la contemplation. Et c'est exactement le rôle du silence exposé dans les règles monastiques.

Georges Duby insiste sur le fait que le cloître, s'il est une ouverture vers le ciel, est aussi une ouverture vers la lumière¹⁹¹. Il permet le déploiement dans la clôture d'une aire

¹⁹⁰. *Ibid.*, p. 212-113 ; sur ce pilier, voir aussi FRAÏSSE C., « Le cloître de Moissac a-t-il un programme », p. 256.

¹⁹¹. HELMS M., « Sacred Landscape and the Early Medieval European Cloister », p. 444.

lumineuse que les arcades cherchent à capter et à faire entrer sous les galeries. Faire entrer le ciel sur la terre, avec toutes ses propriétés harmoniques – dont le silence –, voilà bien la fonction de l'ouverture du cloître dans le monastère. Gerardo Boto a consacré il y a peu un très bel article à l'examen d'un pilier de la galerie du cloître de l'infirmerie dans le monastère castillan de Las Huelgas de Burgos [ill. 10]¹⁹². Réalisé à l'extrême fin du XII^e siècle, cette œuvre complexe présente la forme d'un bloc ouvert en son milieu. Cette brèche est surmontée d'architectures fictives et des degrés permettent de se rendre, là aussi fictivement, de la galerie vers l'ouverture. Des colonnettes encadrent la partie creuse du pilier et de légers voilages de pierre s'animent de part et d'autre, comme soulevés par l'air qui traverse la béance. Le dispositif est complexe, le traitement admirable, et l'œuvre a reçu, pour ces raisons, plusieurs interprétations qui associent le pilier à une image de la Jérusalem céleste, à celle du temple de Salomon ou encore à la figuration du tabernacle du premier livre des Rois. Toutes ces lectures sont non seulement possibles mais peuvent être aussi cumulées ; elles ne présentent ni contradiction, ni exclusivité. Il faut en revanche ajouter à ces possibilités le fait que les dispositifs architecturaux et textiles du pilier cherchent en réalité à souligner le phénomène premier au centre du cloître qui est celui de la lumière. En effet, ce que l'on aperçoit depuis la galerie en regardant à travers la pierre, c'est le souffle lumineux qui anime les voiles ; les microarchitectures, les détails sculptés disparaissent dans le contre-jour et n'affirment plus qu'une évidence lumineuse de la même façon que le pilier « sans décor » de Moissac affirmait la minéralité du cloître. Cette évidence lumineuse, c'est la présence de Dieu, la lumière divine *manifestissima* chez Albert le Grand à tel point qu'elle impose le silence comme corolaire¹⁹³. L'éblouissement consécutif à la surexposition à la lumière à travers l'ouverture du pilier de Las Huelgas conduit au silence. Dans le déchirement des voiles, ou en tout cas leur ouverture, se produit

¹⁹². BOTO VARELA G., « *Velum lapideo, lapides veligeræ* dans des cloîtres romans castillans. Révéler l'invisibilité de Dieu », *Le Rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, 2018 (sous presse) ; sur ce pilier voir aussi SANCHEZ AMEJEIRAS R., « A través de la ventana : metáforas arquitectónicas y arte 1200 en Castilla y León », *Contextos 1200 i 1400 : art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelone, 2012, p. 213-228.

¹⁹³. ALBERT LE GRAND, *Commentarii in secundum librum Sententiarum*, A. Borgnet (éd.), Paris, 1894 ; *distinctio 4 F*, art. 1, p. 106.

une rencontre intérieure avec celui qui est la lumière du monde, expérience silencieuse par excellence.

Le cloître constitue un paradoxe architectural entre la fermeture au monde et l'ouverture vers le ciel. Dans certaines configurations particulières, comme au monastère aragonais de San Juan de la Peña par exemple, l'environnement naturel s'impose dans le cloître au point d'en empêcher la présence du jardin ou même l'ouverture vers le ciel. Cependant, le décor végétal y prend une importance singulière, comme pour donner à l'espace claustral le silence naturel dont il a besoin pour édifier le moine et l'accompagner dans sa méditation. Les images explicites du silence sont donc aussi rares dans le cloître et au monastère qu'elles le sont dans l'art médiéval en général. C'est bien davantage la nature de la construction et sa mise en forme qui font apparaître dans le décor et dans la configuration générale du lieu l'idée du silence, non pas comme expérience sensible, mais comme construction intellectuelle, entre ascèse et rhétorique de la contemplation.

LA MUSIQUE DU SILENCE

Au sein du monastère, le cloître partage cette dialectique permanence du silence/son avec l'usage de la musique dans le contexte liturgique. De façon générale, l'histoire de la musique n'a cessé de s'interroger sur la possibilité et les effets d'une musique du silence, considérant ou bien la présence et le rôle du silence dans la composition et l'exécution musicale, ou bien en essayant de transcrire par la musique l'expérience ou la réalité construite du silence¹⁹⁴. Le paradigme de cette recherche dans l'art contemporain, cité aussi, sans discernement parfois, dans des études sur le Moyen Âge, est la pièce 4'33'' composée par John Cage en 1952. Il s'agit d'une partition en trois mouvements, marquée de la seule notation du silence par le mot *tacet*. Sur la partition originale de 1952, John Cage ajoute que la musique ainsi « écrite » peut être interprétée par « n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments ». Sur une autre version de la même partition, postérieure à la première représentation musicale, le compositeur porte la note suivante :

Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33'' et les trois parties 33'', 2'40'' et 1'20''.

¹⁹⁴. DOCTOR J., « The Texture of Silence », *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot, 2007, p. 15-35 pour un résumé de ces problématiques.

Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en fermant le couvercle du clavier, et leurs fins en ouvrant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée.

Rejoignant par la bande les réflexions de saint Augustin et de Boèce (que le compositeur a lues), la performance de John Cage et certains de ses écrits sur le morceau décrivent la capacité du silence à générer et accueillir d'autres sons (la salle de concert, la respiration du public, le monde autour de la musique), et finalement à produire par l'absence une musique intérieure¹⁹⁵. En ce sens, *4'33''* est la transposition musicale de l'expérience sonore de l'auteur qui avait demandé, quelques années avant l'écriture de la pièce, d'être enfermé dans une chambre sans écho sur le campus de l'université de Harvard¹⁹⁶. Le sifflement du flux sanguin et le grondement sourd du système nerveux sont venus se superposés au silence forcé de la pièce, anéantissant et exaltant à la fois le silence qu'elle devait produire. Les compositions de John Cage (*4'33''* bien-sûr, mais peut-être encore davantage certaines de ses déclinaisons) établissent le silence en ce qu'il parcourt la musique comme un continuum alors que les compositions traditionnelles en faisaient généralement une interruption : il disparaît au début d'une pièce et réapparaît à la fin de son exécution. De telles propriétés du silence n'apparaissent jamais autant pour cette pièce que dans l'une des partitions originales de *4'33''* « en notation proportionnelle » qui met en scène la durée du silence à l'échelle d'une longue bande de papier, pliée et dépliée sur le blanc du pentagramme au cours de son exécution silencieuse. La partition conservée aujourd'hui au MoMA de New York est une nouvelle transposition de l'expérience d'Harvard où le temps du silence prend forme dans cet exemple ultime du genre de la partition graphique. Les qualités formelles du silence de John Cage sont également perceptibles dans l'une des dernières déclinaisons de *4'33''* intitulée *One*³ où le silence de l'exécution de la pièce dans le théâtre est amplifié et diffusé dans la salle.

Ces espaces pleins de silence mettent la musique de John Cage en relation avec un certain nombre d'artistes du blanc ou du vide. Les *White paintings* de Robert Rauschenberg ou

¹⁹⁵. Voir les écrits de l'auteur sur la question du silence rassemblés dans CAGE J., *Silence : Conférences et Écrits*, Paris, 2003.

¹⁹⁶. *Id.*, « Experimental Music », *Silence : Lectures and Writing*, Middletown, 1961, p. 8 (on renvoie ici à la version anglaise de ce texte, dont l'écriture traduit le rythme et les sensations de l'expérience).

l'installation *The Void* d'Yves Klein rejoignent les préoccupations du compositeur pour attribuer une forme à ce qui n'existe qu'en tant que construction¹⁹⁷. Réalisées pour la plupart dans les années 1950, ces œuvres exacerbent la privation, le manque et la purification dans l'art tout en signalant que la création se situe par définition au-delà des formes. De façon générale, les moyens de dire le silence par la musique sont au cœur de la création artistique ; ils commencent bien avant John Cage et, d'une certaine façon, sont consubstantiels d'une recherche d'adéquation entre musique et spiritualité. Les formes sont diverses, de l'absence de musique avec *4'33''*, à la présence de moments ou de phases de silence au cœur de la composition, comme dans certains passages de *La Passion selon saint Jean* de Bach, en passant par l'évocation thématique ou chromatique de la *Música callada* de Mompou¹⁹⁸. Il y a, quoi qu'il en soit, dans ces expériences la volonté de montrer, par le son, la réalité du silence autour de l'auditeur, silence qui permet en retour de pleinement entendre la musique. Ainsi, musique et silence ne s'opposent pas¹⁹⁹ ; l'une révèle l'un, le densifie, et permet une approche par les sens de ce qui « naturellement » lui échappe. Voilà qui nous ramène pleinement à la question monastique.

De fait, l'idée d'une musique que l'on ne peut entendre traverse le Moyen Âge et les théories musicales avec le *topos* de la musique des sphères²⁰⁰, la musique du monde produit par le grand mouvement des astres et des planètes. Dans sa conception, héritée d'une longue tradition géométrique et astronomique, la *musica mundana* obéit à des règles strictes établies sur les notions d'intervalles et de proportion. Cassiodore déclare ainsi :

¹⁹⁷. Robert Rauschenberg écrit en 1951 à sa galeriste à propos des *White Paintings* : « Ce sont de grandes toiles blanches (un seul blanc comme un seul Dieu), organisées et choisies avec l'expérience du temps, et présentées avec une innocence virginale. Elles s'accordent avec l'incertitude, l'excitation, et le corps d'un silence organique, la réserve et la liberté de l'absence, la plénitude plastique du rien, le point où le cercle commence et finit. Elles sont la réponse naturelle aux courants de pression de l'absence de foi et aux promoteurs d'un optimiste institutionnel. Que je les aie faites n'a aucune importance. Aujourd'hui est leur créateur » ; cité par RIOUT D., *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, 1996, p. 77 ; sur le même sujet et le lien avec le silence, voir KULTERMANN U., « Le langage du silence (sur la symbolique de la couleur blanche) », *Quadrum* 20 (1966).

¹⁹⁸. POTTER J., « The Communication Rest », *Silence, Music, Silent Music*, p. 155-169.

¹⁹⁹. PICARD M., *The World of Silence*, Chicago, 1952, p. 27.

²⁰⁰. Sur la musique des sphères, voir MARCHESIN I., *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800-1200)*, Turnhout, 2000, p. 41 ; RANKIN S., « *Naturalis concordia vocum cum planetis*. Conceptualizing the Harmony of the Spheres in the Early Middle Ages », *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, Woddbridge, 2005, p. 3-20.

Les cieux, mais également la terre, et tout ce qui est plus grandement disposé en eux, n'existent pas en dehors de la discipline de la musique, car Pythagore l'atteste, ce monde a été établi par la musique et peut être gouverné par elle²⁰¹.

Pensé comme une machine ordonnée, le monde entre en mouvement et celui-ci en générant des ondes génère également de la musique. C'est une évidence pour Boèce : « Comment serait-il possible qu'une si vélocité machine céleste se meuve en une course muette et silencieuse [*tacito silenti cursu*]²⁰² ? » Si la musique des sphères échappe à l'appréhension sensorielle de l'homme, c'est moins en raison de la nature du son, qui possède les mêmes propriétés physiques et harmoniques, qu'en raison de l'échelle de cette musique. Macrobe, qui propose au IV^e siècle une synthèse largement reprise au Moyen Âge de ce qu'il faut savoir de la musique des sphères, déclare ainsi que « le son [du mouvement perpétuel du ciel] est plus grand que celui qui peut être recueilli dans les étroits réceptacles des oreilles humaines²⁰³ ». Si elle semble opposée drastiquement au silence puisqu'elle est évidente et nécessaire, la musique des sphères partage avec le silence monastique une présence continue et une signification au-delà des sens. Elle s'oppose au silence mais ne l'ignore pas. Boèce, en attribuant les qualités sonores à chacun des astres de l'univers, accorde à la terre une propriété presque silencieuse en raison de son immobilité ; la Lune, placée tout près de ce silence, aura une tonalité grave dans le concert des sphères²⁰⁴. Macrobe précise quant à lui que si silence il y a, celui-ci n'est pas dans la nature, ni dans le jeu des relations entre les astres ; il est une qualité au-delà de la musique.

C'est la raison pour laquelle le silence musical n'apparaît pas, à ma connaissance, dans les images médiévales. La notation neumatique ne fait état d'aucun signe pour marquer la pause dans l'exécution du chant, même s'il faut sans doute envisager que l'enchaînement des signes et leur relation au texte contiennent le silence de l'exécution comme ils contiennent les phénomènes de respiration et de modulation. Si les neumes fabriquent éventuellement une « image » de l'exécution musicale, celle-ci en figure, en plein et non en creux, également les suspensions. Dans les quelques représentations non diagrammatiques

²⁰¹. CASSIODORE, *Institutions*, R. Mynors (éd.), Oxford, 1937, liv. II, V2, p. 143

²⁰². BOÈCE, *De institutione musica*, G. Friedlein (éd.), Leipzig, 1867, liv. I, chap. II, p. 187.

²⁰³. MACROBE, *In somnium scipionis*, M. Nisard (éd.), Paris, 1883, liv. II, chap. IV, p. 81-82 ; MARCHESIN I., *L'Image organum*, p. 40.

²⁰⁴. BOÈCE, *De institutione musica*, liv. I, chap. XXVII, p. 219.

de la *musica mundana*, on met davantage en images le monde dans ses proportions harmoniques traduites en couleurs, formes et relations que le son produit par cet agencement de l'univers ; c'est le cas dans la célèbre peinture du *Magus liber organi* de Florence²⁰⁵ où la musique des sphères a l'apparence d'un monde créé ou en création et non celle d'une onde sonore née du mouvement des planètes [ill. 11]. Cette image crée en revanche un lien avec le silence primordial, celui qui accompagne la création première dans le récit de la Genèse, dont plusieurs images produites à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, montre le Créateur en architecte du monde, réglant les proportions des astres au compas. Il n'a certes pas fallu attendre cette date pour qu'on envisage le monde comme un système harmonique, ordonné en « poids, mesure et nombre », mais les images accordent désormais une place importante à la mise en voir de ce geste mesuré. C'est le cas des images, très proches, des deux bibles moralisées conservées à Vienne, souvent reproduites ; c'est le cas également de l'image de la création dans l'initiale *I* du *In principio* des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe dans un manuscrit des années 1170²⁰⁶ : Dieu, sous les cercles du firmament, met en ordre concentrique les éléments dans une sphère ; les distances des cercles du ciel et de la terre ne sont pas équivalentes et dessinent un système réglé de proportion, comme c'est le cas dans le manuscrit de Florence pour la *musica mundana*.

La musique des sphères existe dans la forme même du monde ; elle échappe aux sens parce qu'elle est d'une autre dimension. Invisible, inaudible, elle n'est pas le fruit de l'expérience mais d'une cosmologie christianisée dans la figure du créateur. D'une certaine façon, le silence répond à la même construction. Inaccessible dans la nature, il n'appartient qu'à l'expérience intérieure et les images du silence dans le monastère cherchent à mettre en sensation ce qui échappe par nature aux sens. Elles convoquent pour cela un répertoire qui n'est pas musical à proprement parler, mais qui en est la traduction théologique, dans le vocabulaire du végétal et de la géométrie.

²⁰⁵. Florence, Bibliothèque Laurenziana, ms. Pluteus 29.1 ; sur ce manuscrit voir MASANI RICCI M., *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze : storia e catalogo comparato*, Pise, 2002.

²⁰⁶. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 16730, fol. 3.

Le silence est pourtant un fait dans la pratique religieuse de la musique. Nous y reviendrons au chapitre suivant au sujet du règlement de la parole dans la liturgie, mais signalons que le moine dans la *laudatio Domini* des offices doit respecter « du » silence dans le chant et la psalmodie. Avant de constituer une « poétique²⁰⁷ », le silence qui s'installe entre deux pièces chantées est d'abord le temps et l'espace d'une respiration, d'une absence de la voix pour répondre aux besoins physiologiques de son émission – l'emploi du mot *suspirum* à partir du XIII^e siècle pour désigner cette interruption montre bien le lien entre silence et corporalité. Il doit être cependant contrôlé et réduit autant que faire se peut pour garantir l'euphonie de la psalmodie. C'est sans doute la raison pour laquelle la notation neumatique se présente généralement comme un continuum d'interprétation, laissant le silence nécessaire dans le chant à l'écart des indications vocales²⁰⁸. Pendant l'exécution du chant, le silence ne disparaît pas dans le sanctuaire, et les règles monastiques insistent sur le fait que le silence doit être respecté pendant la louange pour pouvoir « écouter vraiment » comme le signale John Cage. Les images du chant monastique sont donc également souvent des représentations de celui qui écoute, et mettent en parallèle une action sonore et une passivité silencieuse. Le chantré au lutrin pose le regard sur un livre ouvert ; il est entouré d'autres moines qui varient dans leur posture : les uns regardent également vers le lutrin, d'autres ont la bouche ouverte, d'autres encore regardent au loin dans le sanctuaire. On peut prendre pour exemple de nombreuses lettrines C ouvrant le Psaume 97 : *Cantate Domino canticum novum*, dont l'incipit se prête particulièrement à une figuration du chant. Dans une Bible italienne du début du XIV^e siècle, la lettre C concentre un grand nombre de ces attitudes sonores, mais c'est bien l'absence de chant qui domine, la plupart des religieux ayant les yeux fixés vers le ciel, en silence²⁰⁹. Ces images pourraient alors être lues comme la figuration d'une tension sonore au moment du chant, et d'une interaction des sens, extérieurs et intérieurs, dans la psalmodie plutôt que comme la performance effective du chant. Le silence y apparaît non pas par défaut, mais parce qu'il est constitutif de l'action sonore dans le monastère. Il ne relève donc pas de la poétique de la musique mais bien

²⁰⁷. CLIFTON T., « The Poetics of Musical Silence », *The Musical Quarterly* 57-2 (1976), p. 163-181.

²⁰⁸. HORBNY E., « Preliminary Thoughts About Silence in Early Western Chant », *Silence, Music, Silent Music*, p. 141-154, ici p. 142-143.

²⁰⁹. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 22, fol. 205v.

d'une qualité propre du monastère comme lieu de silence à habiter par la louange. La structure architecturée de l'église et du cloître est le décalque macrocosmique du cœur du moine dont le silence doit être rempli de la contemplation, et finalement de la rencontre visuelle avec Dieu.

La vie cénobitique pourrait conduire à la négation du silence. La communauté, ses activités, ses obligations d'interaction avec le monde, le service même de la louange de Dieu annuleraient la possibilité d'une parole contenue, retenue, absente. Au monastère, comme dans toute organisation sociale, la voix est indispensable. Elle tisse les liens entre les membres de la communauté et règle leurs pratiques. Pour garantir l'idéal de solitude et de silence dans ces conditions, la vie monastique va précisément les transformer en images : images du jardin paradisiaque, figures géométriques de l'ordre et de l'harmonie, ouvertures vers le ciel, contemplations silencieuses de la figure de Dieu. Plus que jamais, le silence au monastère est une quête. Le moine se retirant du monde s'engage sur un chemin de solitude et de silence qui doit le mener au dialogue spirituel. On retrouve le prototype de cette quête dans la prière au Mont des oliviers. Jésus, fuyant l'agitation qui précède son arrestation, se rend à Gethsémani pour prier et chercher dans les paroles de son père le réconfort avant la Passion²¹⁰. Seul, à l'écart de ses compagnons, il s'adresse à Dieu et n'entend que la présence des anges. L'insistance de sa prière se transforme en ascèse, la sueur laissant la place au sang, anticipant les blessures de la couronne d'épines. Dans les images médiévales de l'épisode, les artistes ont opposé la ville et la foule, à la quiétude du jardin, figuré selon les mêmes modalités que le désert : une montagne minérale, des éléments végétaux, un ciel ouvert sur la présence de Dieu. Sur ~~cette~~ ~~une~~ peinture d'un psautier anglais du début du XIV^e siècle, l'enlumineur a cloisonné trois espaces²¹¹ : au sommet de l'image, dans le lointain, la ville ; à gauche, la collégialité et les disciples endormis ; à droite, la solitude du jardin et de la prière. Les deux images inférieures sont silencieuses ; à la différence d'autres représentations de la même scène, le monologue du Christ n'a pas été figuré ici et ce sont les gestes qui priment : les mains jointes de la supplique, les mains tendues du soutien.

²¹⁰. Lc 22, 39-46.

²¹¹. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 765, fol. 8.

L'attitude du Christ est finalement très proche, d'un point de vue iconographique, de celle de l'ermite évoquée au début de ce chapitre.

Les images du silence dans le contexte monastique concernent trois domaines que les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* de Beatus de Liébana envisageaient déjà. Il s'agit d'abord du lien entre le ciel et la terre. Le cloître ouvert en son centre fait descendre en ce monde les qualités d'harmonie et de quiétude qui s'incarnent dans la Jérusalem céleste et qui définissent le cadre sonore de la rencontre face-à-face avec Dieu. Deuxièmement, cette harmonie s'exprime dans la mesure, géométrique et musicale, et dans la nature. Enfin, elles installent la présence silencieuse de Dieu dans la lumière. Image du désert et du repli de soi, le monastère garantit le silence intérieur du moine en lui apportant dans sa structure même et dans ses dispositifs visuels les moyens de le rendre sensible. Les images montrent donc moins l'aspect normatif du silence que ce qu'il permet sur le plan spirituel. Ces effets ne s'arrêtent pas là ; ils sont aussi en jeu dans l'expérience liturgique.

4.
SILENCE DU TEMPLE ET SILENCE LITURGIQUE

chier auteur - mss accept

Qui fréquente la messe dominicale aujourd'hui en France aura sans doute du mal à prendre conscience que le silence joue, dans la liturgie chrétienne, un rôle essentiel²¹². La participation active des fidèles dans une forme de « collégialité célébrante », l'accompagnement des principaux moments de la cérémonie par le chant notamment, l'entrelacement des paroles non rituelles et des formules sacramentelles, tout cela produit une continuité sonore qui finalement ne laisse plus qu'une place résiduelle au silence. L'administration des sacrements elle-même comble désormais les espaces de silence d'une exégèse, ou du moins d'une catéchèse, destinée à transmettre à l'assemblée le sens du rituel. Il ne s'agit ni de s'en lamenter, ni de s'en réjouir, simplement d'en faire le constat au seuil de ce développement concernant la traduction visuelle du silence liturgique dans les images médiévales.

Mais de quel silence parle-t-on et comment envisager le silence dans une ritualité fondée sur l'annonce, la louange et l'action de grâce ? Il faut d'abord distinguer les pratiques monastiques de l'office de la célébration quotidienne ou hebdomadaire de l'Eucharistie. Les premières sont pensées, dans le règlement même de la vie du moine, comme une prière permanente et le passage d'un office à l'autre en communauté ou dans le bréviaire souligne cette transition, cette absence de rupture, le silence du monastère prenant alors en charge l'enchâssement de ces prières dans une totalité. À l'inverse, la célébration de la messe est marquée à ses extrémités par des paroles et des gestes qui ouvrent et referment le moment liturgique. Le silence de l'église est le lieu où résonne la liturgie, et il redevient manifeste en dehors de la célébration même si, comme dans le cloître ou dans le monastère, sa présence persiste en arrière-plan du rituel. Ce silence constant et indissociable de la structure même de l'église n'est pas, une nouvelle fois, de l'ordre de l'expérience sensible. Il peut certes être recommandé ou imposé, comme au chapitre 52 de la Règle de saint Benoît où l'oratoire est soumis à « un profond silence²¹³ » ; mais il est surtout partie intégrante de la nature de l'édifice. Consacrée, dotée d'une plus-value dans sa relation au temps et à l'espace des hommes, l'église est un lieu à la fois en dehors et intégré au monde.

²¹². Sur le silence dans la liturgie aujourd'hui, voir DESTHIEUX P., *Habiter le silence dans la liturgie*, Paris, 2016.

²¹³. *Règle de saint Benoît*, chap. 52.

Elle acquiert lors de la cérémonie des propriétés transcendantales immuables que seuls la profanation et le sacrilège peuvent détruire. Or, la contention de la parole et la prévention des paroles impures sont des qualités de la *domus Domini* dont le prototype vétérotestamentaire du temple de Salomon parcourt toute l'exégèse médiévale.

On a déjà cité la péricope biblique relatant la construction du temple. Le travail bruyant de la pierre à coup de haches et de marteaux est exclu du sanctuaire et les blocs taillés sont apportés dans la quiétude sur le chantier : « Ni marteau, ni hache, ni aucun instrument de fer, ne furent entendus dans la maison pendant qu'on la construisait²¹⁴. » Les images médiévales de la construction du temple n'ont pas toujours retenu la précision de ce verset et ont représenté au contraire une grande variété d'outils à percussion, et de façon générale une agitation propre à la conduite d'un chantier monumental comme celui du temple. D'autres, en revanche, semble avoir précisément mis en scène cette absence de bruit dans les travaux, en écartant de l'image tous les outils pouvant rompre le silence du temple. C'est le cas par exemple de l'image de la construction du temple de Salomon dans un exemplaire de la *Psychomachie* de Prudence, daté du X^e siècle²¹⁵ [ill. 12]. Les tâches figurées sont celles du transport et de la mise en place ; les ouvriers se déplacent, portent les blocs déjà mis en œuvre, mais ne portent aucun coup sur la pierre. Si l'on suit l'analyse récente de Robert Gary Babcock, les ouvriers pourraient également être en train de mettre en place des planches de bois, mentionnées quant à elle en 2 Ch 3, 5 et l'image formerait alors une vision synthétique de toute l'élaboration matérielle du temple²¹⁶. Il se dégage en tout cas de l'image une grande fluidité et une quiétude paradoxale. Dans le même manuscrit de Bruxelles, le texte de Prudence – qui ne fait pas mention du silence de la construction – est glosé par Egbert de Liège dans les termes suivants :

Parce que le son des marteaux n'a pas résonné, parce qu'aucune hache n'a sonné dans la maison du Seigneur, quand on construisait la nouvelle Jérusalem. Tout ce qu'Hiram avait

²¹⁴. 1 R 6, 7.

²¹⁵. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10066-77, fol. 136v ; sur ce manuscrit, voir en dernier lieu GARY BARBOCK R., *The Psychomachia Codex from St Lawrence (Bruxellensis 10066-77) and the Schools of Liège in the Tenth and Eleventh Centuries*, Turnhout, 2017, p. 167.

²¹⁶. *Ibid.*, p. 171.

façonné, Salomon l'a décoré dans la citadelle en embellissant le temple quand il la dirigeait, lui l'héritier faiseur de paix²¹⁷.

L'absence de son discordant ou agressif est associée ici au décor du temple et à la paix, réunis dans la personne de Salomon qui semble intervenir directement dans les choix des matériaux bien-sûr, mais également dans la façon idoine de les mettre en œuvre. C'est peut-être le sens d'une peinture dans un manuscrit picard du début du XIV^e siècle de l'*Abrégé des histoires divines* dans laquelle on voit le roi Salomon s'adresser, main levée, à un ouvrier du temple qui s'apprête à frapper un bloc de pierre²¹⁸ ; le geste est suspendu dans l'air et les yeux de l'artisan sont tournés vers le roi [ill. 13]. L'ordre de Salomon est direct et pourrait demander le silence à l'ouvrier, mais ce n'est qu'une hypothèse.

En dehors de l'image de Bruxelles, l'idée du silence du temple est très répandue dans l'exégèse du haut Moyen Âge. Bède le Vénérable en fait déjà mention dans le *De templo Salomonis* pour signifier que l'église n'est pas le lieu des tribulations de l'âme mais au contraire le lieu de son repos²¹⁹. Rupert de Deutz parle quant à lui du silence secret de la construction, celui-là même qui régnait au commencement du monde sur les eaux, celui aussi qui permit à la Vierge d'entendre l'annonce de l'ange²²⁰. Le lien entre temple et silence circule ainsi largement, s'appuyant d'ailleurs sur d'autres passages de la Bible hébraïque et de sur leur interprétation par les savants juifs dans ce qu'Israël Knohl a appelé « le silence du sanctuaire²²¹ ». Comme dans l'église médiévale, il ne concerne pas dans les faits toutes les activités du temple, mais est prescrit pour les gestes rituels qui entourent la présence de Dieu dans le temple, pendant lesquels on doit pouvoir penser « que personne ne se trouve auprès du Saint des saints ». Là, le silence et les sons doivent être envisagés comme des cercles qui s'imbriquent et non dans une opposition stricte. La voix est permise à l'intérieur du sanctuaire parce qu'elle répond à une prescription rituelle d'une part, et d'autre part parce qu'elle se superpose à l'état de silence qui est le propre de la maison de

²¹⁷. EGBERT DE LIÈGE, *Fecunda ratis*, E. ~~fnst~~ Voigt (éd.), Halle, 1889, p. 213-214 ; cite par GARY BARBOCK R., *The Psychomachia*. p. 165.

²¹⁸. New York, Morgan Library, ms. 751, fol. 10r.

²¹⁹. BEDE LE VENERABLE, *De templo*, D. Hurst (éd.), Turnhout, 1969 (CCSL 119A), liv. I, chap. VII.

²²⁰. RUPERT DE DEUTZ, *De glorificatione trinitatis et processione spiritus sancti*, liv. IX, chap. VI. *Patrologie latine* 169, col. 186.

²²¹ KNOHL I., « Between Voice and Silence : The Relationship between Prayer and Temple Cult », *Journal of Biblical Literature* 155-1 (1996), p. 17-30, ici p. 18.

Dieu. Le voile du temple qui contribuait à l'institution de cette barrière sonore et qui se déchire au moment du dernier souffle du Christ sur la croix, en brisant l'enchaînement des cercles du silence, déclenche le tumulte et le fracas. Cet événement met en parallèle deux silences, celui du Christ rendant l'esprit et celui du temple, associant de nouveau le lieu et l'action du sacrifice.

L'invitation au silence est donc contenue dans la nature même de l'église : maison de Dieu, elle doit être fréquentée avec respect et retenue. C'est en tout cas le sens que donne la cérémonie de consécration et l'inscription que l'on lit encore aujourd'hui au tympan de l'ermitage Saint-Bartholomé à Aguilar de Codés, en Navarre, rend compte du statut particulier du lieu²²². L'inscription cite textuellement le Psaume (5, 8) : « Je viens à ta maison, Seigneur, je me prosterne dans ton temple saint avec crainte. » Ce verset est cité dans la cérémonie de la dédicace de l'église et appartient à un corpus épigraphique qui invite le fidèle qui pénètre dans l'église à la conversion des mœurs et à la contemplation²²³. Les auteurs médiévaux joueront fréquemment sur la métaphore du cœur comme temple devant resté silencieux pour l'efficacité de la prière et la possibilité de la rencontre avec Dieu. Pierre Damien écrit ainsi : « Le temple de Dieu croît en silence, parce que l'âme humaine n'est pas établie sur des paroles extérieures mais parce que la structure de l'édifice spirituel naît de sublimes épreuves spirituelles²²⁴ » ; et citant Jérémie : « Il est bon d'attendre le secours du Seigneur en silence²²⁵. » Ainsi, de la même façon que le silence du cloître pour le moine, la liturgie se déroule dans le théâtre du silence que constitue l'église. Or, dans les images médiévales, ce silence du temple n'est figuré dans les représentations de l'église que dans la mise en scène d'un épisode particulier, celui du mutisme de Zacharie.

ZACHARIE, ENTRE MUTISME ET SILENCE

²²². *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, p. 38.

²²³. BROWN P. S., « The Chrismon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture », *Gesta* 56-2 (2017), p. 199-233, ici p. 210.

²²⁴. PIERRE DAMIEN, *Lettre 124. Monumenta germaniae historica. Epistolae. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, Munich, 1989, t. III, p. 409.

²²⁵. Lm 3, 26.

Sur le mur ouest du baptistère de la basilique Saint-Marc de Venise, les mosaïques du milieu du XIV^e siècle présentent le récit en image de l'Annonce faite à Zacharie et ses conséquences sonores [voir pl. 10]. Dans l'évangile de Luc, la scène est rapportée ainsi :

Or, pendant qu'il s'acquittait de ses fonctions devant Dieu, selon le tour de sa classe, il fut appelé par le sort, d'après la règle du sacerdoce, à entrer dans le temple du Seigneur pour offrir le parfum. Toute la multitude du peuple était dehors en prière, à l'heure du parfum. Alors un ange du Seigneur apparut à Zacharie, et se tient debout à droite de l'autel des parfums. Zacharie fut troublé en le voyant, et la frayeur s'empara de lui. Mais l'ange lui dit : « Ne crains point, Zacharie ; car ta prière a été exaucée. Ta femme Élisabeth t'enfantera un fils, et tu lui donneras le nom de Jean. Il sera pour toi un sujet de joie et d'allégresse, et plusieurs se réjouiront de sa naissance. Car il sera grand devant le Seigneur. Il ne boira ni vin, ni liqueur enivrante, et il sera rempli de l'Esprit Saint dès le sein de sa mère ; il ramènera plusieurs des fils d'Israël au Seigneur, leur Dieu ; il marchera devant Dieu avec l'esprit et la puissance d'Élie, pour ramener les cœurs des pères vers les enfants, et les rebelles à la sagesse des justes, afin de préparer au Seigneur un peuple bien disposé. » Zacharie dit à l'ange : « À quoi reconnâtrai-je cela ? Car je suis vieux, et ma femme est avancée en âge. » L'ange lui répondit : « Je suis Gabriel, je me tiens devant Dieu ; j'ai été envoyé pour te parler, et pour t'annoncer une bonne nouvelle. Et voici, tu seras muet, et ne pourras parler jusqu'au jour où ces choses arriveront, parce que tu n'as pas cru à mes paroles, qui s'accompliront en leur temps. » Cependant, le peuple attendait Zacharie, s'étonnant de ce qu'il restait si longtemps dans le temple. Quand il sortit, il ne put leur parler, et ils comprirent qu'il avait eu une vision dans le temple ; il leur faisait des signes et il resta muet. Lorsque ses jours de service furent écoulés, il s'en alla chez lui²²⁶.

Le passage est long mais il mérite d'être cité *in extenso* dans la mesure où l'ensemble de la péripécie est rythmé par la mention de la voix, de son contenu, de sa qualité et de sa privation²²⁷. Dans la lunette des mosaïques de Venise, la narration *se déroule s'effectue* en quatre temps, de gauche à droite²²⁸. La première séquence se déroule à l'intérieur du temple ; Zacharie agite un encensoir devant l'autel pour le sacrifice du parfum. De l'autre côté de l'autel, l'ange s'adresse à Zacharie, l'index droit dressé dans sa direction. Zacharie porte son regard vers la figure angélique, sa main gauche levée, paume tournée vers son interlocuteur. Si les regards des deux protagonistes se rencontrent sous le baldaquin, l'opposition de leurs gestes est frontale. Cette première séquence se passe à l'intérieur du temple ; la deuxième est à l'extérieur. Derrière la figure de Zacharie, on voit un bâtiment imposant duquel le personnage semble sortir. De son index gauche, il désigne sa bouche en se tournant vers la foule réunie aux portes du temple. Le geste est très précis : l'index

²²⁶. Lc 1, 11-22

²²⁷. Sur cette péripécie et l'interprétation biblique contemporaine voir DINKLER M., *Silent Statements. Narrative representations of Speech and Silence in the Gospel of Luke*, Berlin, 2013, p. 67-83.

²²⁸. *San Marco. The Patriarchal Basilica in Venice*, Rome, 1991, t. II, p. 189.

semble venir au contact des lèvres scellées. La main en jeu dans le dialogue avec l'ange devient le geste du mutisme en dehors du temple. C'est un geste pivot dans la narration de Venise, entre parole et silence, intérieur et extérieur, monde de Dieu et ville des hommes. La troisième séquence se déroule justement dans la ville. L'inscription tracée au-dessus de la scène contribue au lien narratif entre les deux événements : « Ici, Zacharie, incapable de parler, abandonne le temple et se dirige vers le peuple. » Le « peuple » de l'évangile et de l'inscription est figuré par trois personnages qui interrogent Zacharie du regard et s'étonnent de son incapacité à prononcer les mots pouvant expliquer l'événement au temple. Une nouvelle fois, les gestes s'opposent au cœur de l'image. La main levée demande alors que le doigt pointé signale une incapacité à répondre. Le lien entre la scène de la ville et la dernière séquence n'est pas gestuel ; il est **au contraire** assuré par la grande pièce de tissu tendue entre la tour de la ville et la tour de la dernière séquence, à droite, dans laquelle Zacharie retrouve Élisabeth. Les retrouvailles sont physiques : le mari et l'épouse s'embrassent et unissent leur regard, sans doute pour palier le mutisme de Zacharie. Ce long voile tendu d'une séquence à l'autre pourrait être un moyen de signaler que la narration se produit désormais, à la sortie du temple, dans le mystère du silence. Le mutisme de Zacharie enveloppe alors le récit d'une qualité particulière qui transfère les moyens de communication de la voix, à l'œuvre de façon très sensible dans la première séquence, au regard et au toucher à droite de la lunette.

Le geste effectué par Zacharie pour exprimer son mutisme ne **nous** surprend pas. Il semble conforme à ce que l'on ferait effectivement encore aujourd'hui pour indiquer une incapacité à parler, en désignant par inversion le lieu de la voix empêchée. Ce geste, on l'a vu, est déjà présent dans l'Antiquité autour de la Méditerranée ; il ne naît donc pas avec la représentation de la péripécie de Luc même si ces images constituent les cas les plus nombreux du « doigt sur la bouche » au Moyen Âge. On le trouve déjà dans les peintures murales de l'abside nord de l'église Sainte-Sophie de Bénévent au VIII^e siècle. Comme à Venise, Zacharie semble s'adresser sans le pouvoir à un groupe de fidèles hors du temple ; l'index de sa main gauche désigne ses lèvres scellées²²⁹. Dans le célèbre manuscrit des

²²⁹. BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 42-53 ; fig. 12-13 ; pl. 3a-3b.

Péricopes d'Henri II, du début du XI^e siècle²³⁰, le doigt sur la bouche est mis en scène au cœur d'une même interaction empêchée entre les personnages, dans laquelle les gestes prennent une grande importance visuelle [voir pl. 11]. On retrouve la même disposition dans une composition complexe contemporaine, celle du folio 111 de l'évangélaire de Bernward d'Hildesheim où Zacharie semble couvrir sa bouche de toute sa main²³¹, ou bien plus tard au XIV^e siècle sur les portes de bronze du baptistère de Florence. Un geste répandu donc, associé sans ambiguïté dans ces images du moins, avec un silence imposé. Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que les images de l'Annonce à Zacharie ne semblent pas avoir fait le choix d'un autre dispositif pour représenter de façon explicite le mutisme consécutif au doute du père de Jean-Baptiste.

Le voile de silence tendu au-dessus de la ville dans l'image de Venise indique cependant que des dispositifs moins évidents ont sans doute parfois été envisagés. En suivant le récit de Luc, les images placent la rencontre de l'ange et de Zacharie à l'intérieur du temple, près de l'autel, dans l'intimité du sanctuaire, là où les prescriptions vétérotestamentaires instituaient un silence total. Les aménagements liturgiques de l'autel dans la plupart des images renforcent l'isolement du sanctuaire, ou bien avec la présence d'un baldaquin monumental comme à Venise, ou bien grâce à des systèmes de clôture : chancel, porte, rideau, muret... C'est ce que l'on voit par exemple dans la peinture du psautier Huntingfield, daté du début du XIII^e siècle²³² [ill. 14]. On retrouve là trois des quatre scènes présentes à Venise : à droite, l'autel et l'ange ; à gauche, la foule du peuple à l'extérieur du temple ; au centre, Zacharie officiant, les mains tendues vers l'ange. Il n'y a ni voile, ni aménagement liturgique, ni geste du doigt dans cette image, rien à première vue pour signaler le silence du temple et de Zacharie. Si on regarde attentivement pourtant la travée centrale de la peinture, on voit que la figure de Zacharie est installée dans une bordure de couleur rose sur laquelle se détache des étoiles et des cercles blancs. On retrouve ce fond rosé au-dessus de la scène de la naissance de Jean-Baptiste au registre inférieur de

²³⁰. Munich, Bibliothèque d'état de Bavière, Munich clm 4452, fol. 149v ; *Zierde für ewige Seit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Francfort, 1994, p. 126 et pl. 40.

²³¹. Hildesheim, Dommuseum, ms 18 DS 18 ; BRANDT M., *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, Munich, 1993, pl. 20.

²³². New York, Morgan Library, ms. 43, fol. 18r.

l'enluminure sur le même folio, faisant le lien entre le mystère de l'annonce et le miracle de la naissance. On pourrait également envisager que cette bordure, au centre de l'image du registre supérieur, constitue une « barrière » de silence autour de Zacharie. Elle le distingue du peuple et de l'ange. C'est une hypothèse certes, mais elle a l'avantage de reprendre pourtant plusieurs motifs entrevus jusqu'ici pour signaler la présence du silence, notamment l'étoile et la bordure.

L'annonce se fait ~~de~~ dans l'intimité du sanctuaire, protégée du « peuple » et de son murmure. La voix de l'ange apparaît dans ce lieu clos et vient interrompre le sacrifice de Zacharie. Silencieux, celui-ci ne consiste dans les images qu'à l'encensement de l'autel, et on ne voit jamais le prêtre dans une attitude de chant ou de prière sonore. Ce dialogue peut très bien se produire dans le silence du sanctuaire sans aménagement particulier, comme le met parfaitement en signes l'image du sacramentaire de Berthold, du début du XIII^e siècle²³³ [voir pl. 12] : la peinture à pleine page inscrit la scène à l'intérieur d'un cadre large et orné qui enferme lui-même un espace architectural rythmé par des colonnes. L'autel, au centre de l'image, n'est pas couvert d'un baldaquin mais des ailes de l'ange qui se penche vers Zacharie. La fusion des deux nimbes dans la travée centrale de l'enluminure double cette couverture. Les deux visages se touchent et l'annonce semble ainsi se faire en silence dans l'image. Dans l'Évangélaire de Bernward, les dispositifs de clôture occupent une grande place dans les deux registres. Ils diffèrent d'un registre à l'autre pour signaler deux lieux (l'annonce dans le sanctuaire ; la rencontre avec le peuple hors du sanctuaire). Dans la première scène, la clôture est un parapet ouvert par des arcades sur des colonnettes à chapiteaux ; dans la seconde scène, il s'agit d'un muret plein, sans ouverture, dont la continuité est renforcée par le décor de damier. Ce basculement ouverture/fermeture pourrait, dans cette image, mettre en signe le mutisme de Zacharie : la parole de l'ange pouvait circuler librement comme lien entre le ciel et la terre (on remarquera la couleur du « fond » des arcatures à ce sujet) tandis que la parole de Zacharie est condamnée à l'enfermement suite à la sanction de l'ange.

²³³. New York, Morgan Library, ms. 710, fol. 94r. RUDOLF H., « Kalendar-Bilder-Gebete : Charakter und Inhalt des Sakramentars », *Ein Buch von Gold und Silber : Das Berthold-Sakramentar*, Ratisbonne, 1997, p. 62-65.

L'exégèse a traditionnellement interprété le silence imposé à Zacharie comme une punition pour son incrédulité. Un sermon de saint Augustin l'affirme sans ambiguïté :

Zacharie a accepté le supplice de la taciturnité au motif de son infidélité. Qu'avait dit le prophète de Jean ? Une voix clame dans le désert. Zacharie tait la voix qui fera naître. Parce qu'il n'a pas cru, il a dû se taire ; la voix qui fait naître est aussi celle qui punit les fautes²³⁴.

Ce texte insiste sur le rôle de l'ange dans le fait de retirer la voix de Zacharie, comme on le voit dans une initiale ornée du psautier de Saint-Albans (deuxième quart XII^e siècle)²³⁵ : les personnages sont placés de chaque côté de l'autel sous le baldaquin, et l'ange se penche au-dessus de la table pour venir toucher la bouche de Zacharie et le condamner ainsi provisoirement au silence [ill. 15]. Ambroise de Milan, dans son *Commentaire à l'évangile de Luc*, insiste quant à lui sur le fait que c'est la nature des paroles de l'ange qui réduit Zacharie au silence : quand Dieu s'adresse à son peuple, seul le silence s'impose et tout doit s'arrêter (les rites doivent cesser, les prophètes et prêtres doivent se taire²³⁶). La redondance du verset 20 (*ecce eris tacens et non poteris loqui*) montre toute la complexité du silence imposé à Zacharie. Il ne s'agit pas simplement de ne pas parler, mais c'est aussi l'impossibilité de communiquer le contenu de sa vision. Il ne peut témoigner et se poser en prophète, annoncer la naissance d'un fils envoyé pour annoncer à son tour le Messie. L'insistance des images médiévales à pointer la bouche du prêtre n'est donc pas anodine : c'est bien la pratique de la voix qui est en jeu, de la voix sacerdotale et prophétique.

C'est la raison pour laquelle il faut s'arrêter, pour en finir avec Zacharie, sur le moment où le silence disparaît en ce qui le concerne, le moment où il retrouve cette voix qui annonce. Retournons chez Luc :

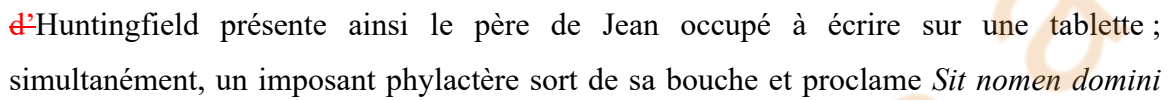
Le temps où Élisabeth devait accoucher arriva, et elle enfanta un fils. Ses voisins et ses parents apprirent que le Seigneur avait fait éclater envers elle sa miséricorde, et ils se réjouirent avec elle. Le huitième jour, ils vinrent pour circonscrire l'enfant, et ils l'appelaient Zacharie, du nom de son père. Mais sa mère prit la parole, et dit : « Non, il sera appelé Jean. » Ils lui dirent : « Il n'y a dans ta parenté qui soit appelé de ce nom. » Et ils firent des signes à son père pour savoir comment il voulait qu'on l'appelle. Zacharie demanda des tablettes, et il écrivit : « Jean

²³⁴. AUGUSTIN, *Sermon* 290 ; *Patrologie latine* 38, col. 1314.

²³⁵. Hildesheim, Dombibliothek, ms. St. Godehard 1, fol. 197r ; HANEY K., *St. Albans Psalter*, New York, 2002, p. 647-648.

²³⁶. AMBROISE DE MILAN, *Expositio euangelii secundum Lucam*, Turnhout, 1957 (CCSL 14), liv. I.

est son nom. » Et tous furent dans l'étonnement. Au même instant, sa bouche s'ouvrit, sa langue se délia, et il parlait, bénissant Dieu²³⁷.

Comme dans le récit au temple, la péricope met en scène le jeu des voix : la nouvelle de la naissance, les questions, les réponses, le mutisme de Zacharie, puis le retour de la parole. C'est en retournant, par l'adhésion au nom, dans la confiance envers Dieu que le mutisme s'interrompt. Le geste graphique de Zacharie est un acte de foi, et c'est l'écriture qui produit le retour du son. Les images médiévales sont nombreuses à figurer la scène dans laquelle Zacharie produit par la lettre le nom de son fils. L'image du folio 18v du psautier  Huntingfield présente ainsi le père de Jean occupé à écrire sur une tablette ; simultanément, un imposant phylactère sort de sa bouche et proclame *Sit nomen domini benedictum* [ill. 16]. La concomitance des deux épisodes souligne la vertu curative de l'écriture. Cependant, l'image va plus loin encore en mettant dans la bouche de Zacharie une expression absente de la péricope de Luc, mais présente à trois reprises dans l'Ancien Testament en contexte prophétique²³⁸. Le silence imposé par l'ange est donc moins un silence physiologique, sensoriel, qu'une privation de l'épaisseur prophétique de la parole. On se rappellera que, dans le même manuscrit, ce changement dans la nature des mots était figuré, dans l'image de l'annonce au temple, par une bordure rose semée d'étoiles ; cadre dans le cadre, elle excluait Zacharie du paysage sonore des hommes. On ne sera donc pas surpris de retrouver ce même dispositif chromatique dans la scène du registre inférieur du folio 18v figurant l'Annonciation ; là encore, la parole de l'ange qui produit l'Incarnation est d'une autre nature. Elle est silence aux oreilles des hommes sauf pour celle qui « a trouvé grâce devant Dieu ».

La dimension graphique exacerbée de cette image – une écriture qui transforme la voix – se retrouve dans la peinture du folio 111v de l'évangélaire de Bernward d'Hildesheim déjà évoqué ici [ill. 17]. Au registre inférieur, une scène unique, construite en trois séquences, condense la question concernant le nom de l'enfant à gauche, la présentation de Jean par Élisabeth au centre, et l'octroi du nom par Zacharie à droite. Il déplie de sa main droite un long phylactère inscrit du verset de Lc 1, 63 : *Johannes est nomen ejus*, soit le contenu du texte tracé sur la tablette dans le texte de l'évangile. Dans sa main gauche, il porte un livre

²³⁷. Lc 1, 57-64.

²³⁸. Jb 1, 21 ; Ps 112, 2 ; Dn 2, 20.

ouvert, ou plus certainement une tablette, sur lequel on lit le début de Lc 1, 68 : *Benedictus* qui constitue le commencement de la louange de Zacharie une fois que celui-ci a retrouvé sa voix qui « prophétise », selon Luc. Le choix des dispositifs dans cette scène est surprenant puisqu'on s'attendrait à ce que le texte de Lc 1, 68 en tant qu'acte vocal soit inscrit sur le phylactère, et que le texte de Lc 1, 63 en tant que geste d'écriture soit inscrit sur la tablette. On peut se demander si cette mise en œuvre originale ne cherche pas à mettre en exergue la voix du prophète ; même si elle se fait encore dans le silence imposé par l'archange dans le temple, la proclamation « Jean est son nom » relève déjà des propriétés sonores de la prophétie. Il est de la même nature que le *Magnificat* inscrit sur la banderole présentée par la Vierge au registre supérieur. Le déploiement de l'écriture s'oppose ainsi à la tablette vide, tendue par les « voisins et les parents » à gauche. Zacharie « parle », « bénit Dieu », « prophétise » quand la foule s'interroge et proteste. Dans l'image, leur réaction n'est que silence face au mystère reconnu par Élisabeth et Zacharie.

De fait, rares sont les images qui manifestent de façon explicite le mutisme de Zacharie et la nomination de Jean dans une même scène. C'est **pourant** le cas dans une initiale ornée du sacramentaire de Drogon (milieu du IX^e siècle)²³⁹. Dans la panse du *D* de la collecte *Deus qui presentem diem honorabilem nobis in beati Iohannis nativitate* pour la nativité de Jean-Baptiste, on voit quatre scènes à lire dans le sens inverse des aiguilles d'une montre synthétisant la péripécie de Luc : la naissance de Jean, les questions de la foule, l'écriture du nom et la louange de Zacharie. Dans la scène de la nomination, Zacharie, assis, est occupé à écrire sur une tablette à l'aide d'un stylet tenu dans sa main droite tandis qu'il touche ses lèvres du bout de son index gauche. L'enchaînement des deux dernières scènes traduit parfaitement le bouleversement introduit par l'écriture puisque le geste du doigt sur la bouche est immédiatement remplacé par celui de la louange vers le ciel, les mains ouvertes, paumes largement tendues vers le haut de l'image, là où la présence de Dieu est marquée dans le manuscrit par l'abréviation *DS* pour le *Deus* ouvrant la collecte²⁴⁰.

²³⁹. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9428, fol. 84r ; UNTERKIRCHER Fr., *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars*, Graz, 1977, p. 22.

²⁴⁰. Sur cette question, voir KESSLER H., « Dynamic Signs and Spiritual Designs », *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, Washington, 2016, p. 111-134.

Le mutisme de Zacharie permet d'entrevoir deux modalités de ce que le Moyen Âge a envisagé comme « silence ». Lors de l'annonce, le silence est d'abord celui du temple et de l'action sacrificielle à l'autel. L'ange apparaît et vient remplir ce moment d'une voix qu'il tient de Dieu. Le silence est en second lieu envisagé comme une circonstance de la parole : les mots peuvent être silence selon qu'ils s'adressent ou non aux personnes idoines, ou encore selon qu'ils contiennent un message d'une nature particulière (prophétique, miraculeuse, sacramentelle). Origène, commentant la péricope de Luc, insiste sur ce point en faisant l'analogie du mutisme de Zacharie et l'aveuglement des Juifs à l'annonce du Messie²⁴¹ : le Christ parle mais ses paroles sont silence pour eux. Une telle conception, qui traverse de fait une grande partie de l'exégèse tardo-antique et qui considère le silence comme une qualité de la voix, est au cœur des pratiques liturgiques médiévales et de leur mise en images.

PRESRIPTIONS ET PRATIQUES LITURGIQUES

Le « silence liturgique » dans les images de l'annonce à Zacharie relève avant tout d'une impression née de la conjonction du contexte monumental de la rencontre entre l'ange et le prêtre officiant autour de l'autel d'une part, et du mutisme imposé à Zacharie d'autre part. Si les images tendent effectivement à créer les conditions d'un échange dans le silence du temple, en accord avec les prescriptions rituelles du sanctuaire, il reste à déterminer ce qu'elles montrent éventuellement du silence liturgique médiéval. On ne manque pas d'être frappé par le déploiement liturgique qui accompagne les représentations de l'annonce. L'encensoir activé par Zacharie est très souvent accompagné d'autres objets sur ou autour de l'autel, qui transforment la cérémonie du parfum en anticipation du sacrifice eucharistique. L'autel est un autel chrétien, couvert d'une nappe laissant entrevoir la base de la table. Il porte parfois un calice, comme on le voit sur l'un des chapiteaux du Musée des Beaux-Arts de Boston, daté du milieu du XIII^e siècle²⁴² : l'ange (partiellement détruit aujourd'hui) apparaît dans une nuée au-dessus d'un autel nappé sur lequel se tient le calice,

²⁴¹. ORIGÈNE, *Homélies sur Luc* 5, 1 ; *Patrologie grecque* 13, col. 1812b ; cité tour à tour par MORTLEY R., *From Word to Silence*, t. 2, p. 63 et MACCULLOCK, *Silence*, p. 32, note 8.

²⁴². PORTER A. K., *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, pl. 1267.

objet unique entre l'ange et la figure de Zacharie vêtu d'une chasuble et d'une étole²⁴³. Dans l'Évangélaire de Bernward, l'autel est couvert d'une nappe luxueuse et porte un calice monumental placé sous une lampe ou sous une couronne de lumière. Zacharie agite l'encensoir en direction de l'autel derrière lequel l'ange apparaît vêtu d'une chasuble²⁴⁴. Au registre inférieur, dans la scène dans laquelle Zacharie se présente au peuple couvrant sa bouche, le mutisme s'installe devant le grand chandelier à sept branches du temple dont il est, dans cette image, une métaphore. Dans un dessin de la grande Bible du prêtre Belizo de la fin du XI^e siècle²⁴⁵, la composition liturgique de la scène de l'Annonce est encore accentuée par les gestes de Zacharie. L'ange se présente face à l'autel sur lequel se trouve un calice et un livre ouvert²⁴⁶ ; l'objet au centre de la table est plus difficile à identifier. Zacharie se tient derrière l'autel, vêtu des ornements liturgiques, les bras levés au-dessus de la table du sacrifice, figurant les gestes du prêtre lors de la célébration de l'eucharistie. Sur la face avant de l'autel, la nappe porte une grande croix, comme on en trouve sur les linges de l'autel mis en place au moment de la consécration [ill. 18]. Les images ont ainsi tendance à replier le temps, et à faire de Zacharie une image du prêtre dans l'église dont les usages liturgiques de la parole intègrent effectivement une pratique du silence.

Il faut cependant mettre en regard la relative discrétion des textes de la liturgie et l'abondante production de son exégèse. Le mot *silentium* apparaît très rarement dans les *ordines*, dans le sacramentaire ou dans le bréviaire. On le trouvait dans la liturgie romaine du haut Moyen Âge comme un ordre donné par le diacre avant la lecture de l'Évangile à l'intention des fidèles : *State cum silencio*²⁴⁷. Retirée par la suite, cette injonction est toutefois conservée dans un rite particulier de la préparation au baptême consistant « à l'ouverture des oreilles », et est répétée à cinq reprises, avant chaque lecture de la Bible. Elle associe le silence à l'écoute de la parole de Dieu mais surtout à sa réception *cum*

²⁴³. Dans la mesure où Zacharie n'agit pas d'encensoir dans la scène, on pourrait également interpréter l'objet sur l'autel comme un brûle-parfum, même si sa forme présente peu d'ambiguïtés et est celle d'un calice comme on en trouve dans des images contemporaines.

²⁴⁴. Fol. 111r ; BRANDT M., *Das Kostbare Evangeliar*, pl. 20.

²⁴⁵. Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, archivo capitulara S. Pietro, ms. C.92, fol. 292r.

²⁴⁶. Il faut ajouter à cela que l'image dans le manuscrit fait face au prologue du livre de Zacharie qui commence, rappelons-le, par le dialogue entre l'ange et le prophète.

²⁴⁷. *Ordo romanus primus*, E. Godfrey, F. Cuthbert (éd.), Londres, 1905, p. 76.

disciplina, dit le rituel²⁴⁸. En dehors de cette occasion, le silence est principalement évoqué pour décrire le retrait ou l'absence de certains éléments de la liturgie dans un contexte particulier. Avec le silence, les textes désignent un manque, celui du chant ou du son des cloches par exemple, or ce manque n'est pourtant pas décrit comme un défaut, mais comme un signe manifestant une tonalité de la liturgie et la présence dans le temps du rituel de ce que ce manque désigne. Pour la messe du Vendredi saint, on lit ainsi dans le sacramentaire gélasien :

À la neuvième heure tous se rendront à l'église, et une croix sera placée sur l'autel. Et le prêtre sort de la sacristie avec les saints ordres, en silence et sans qu'aucun ne chante, et ils viennent devant l'autel. Le prêtre se prosterne devant lui et prie pour lui. Puis il dit : « Prions »²⁴⁹.

La procession en silence met en scène l'attente de la résurrection, elle manifeste la mort du Christ, comme elle le fait aussi la veille, lors de la célébration de la Cène du Seigneur :

Le même jour, on ne chante pas le Psaume, on ne salue pas ; on ne dit pas non plus « Le Seigneur soit avec vous », on ne chante par l'antienne de l'introït, on ne lit ni l'évangile, ni l'épître ; mais lorsqu'on vient en silence devant l'autel et qu'on place l'hostie dans le calice, on ne dit pas « La paix du Seigneur », et on ne donne pas la paix, et tous communique avec révérence, mais sans rien chanter²⁵⁰.

Le silence se place ainsi dans l'énumération des choses que l'on ne fait pas durant le *triduum* pascal et dénote une suspension de la louange. Rupert de Deutz décrit que ces heures d'attente doivent être absorbées dans un « triste silence²⁵¹ ». Et c'est à peu près tout pour les textes guidant la célébration du rituel... Si silence liturgique il y a, il faut donc en chercher la trace ailleurs.

Dans un article récent, Pamela Nourigeon a montré que ce sont les commentaires de la liturgie, à l'image de celui de Rupert de Deutz, qui documentent le plus explicitement la pratique du silence lors du rituel²⁵². Guillaume Durand, dans le *Rationale des divins offices*, synthèse exégétique monumentale des gestes, des paroles et des objets de la liturgie compilée dans les années 1280, établit trois types de silence : le silence de l'ignorance, le

²⁴⁸. PALAZZO É., « La mise en action des images dans l'illustration du sacramentaire de Gellone : le canon de la messe et le rituel baptismal », *Codex Aquilarensis* 29 (2013), p. 49-60 ; BARBET-MASSIN D., « *Aperio aurium* : la liturgie du baptême et l'enluminure insulaire », *Britannia monastica* 15 (2011), p. 53-90.

²⁴⁹. *Sacramentaire gélasien* liv. I, section 41, formule 395, L. C. Mohlberg (éd.), Rome, 1960, p. 64.

²⁵⁰. *Liber sacramentorum Gellonensis*, Turnhout, 1981 (CCSL 159), p. 85.

²⁵¹. RUPERT DE DEUTZ, *Liber de divinis officis*, Turnhout (CCCM 7), 1967, liv. V, p. 182.

²⁵². NOURIGEON P., « Taire la voix » ; je remercie l'auteur de m'avoir laissé prendre connaissance de son texte avant sa parution.

silence de la désespérance, le silence de la gloire²⁵³, correspondant aux trois moments *ante legem, sub lege, sub gratie* de l'histoire du monde. C'est dans ce traité que l'on trouve les réflexions les plus nombreuses sur le silence liturgique, tantôt silence de désespérance, tantôt silence de gloire. Il cite à plusieurs reprises le verset du **livre de la Sagesse**–**Sa** (**???**) 18, 14 dans la version liturgique de l'antienne du deuxième dimanche de Noël *Dum medium silentium tenerent omnia* pour montrer que l'on passe d'une forme à l'autre de silence d'une part, et que le silence peut apparaître et disparaître au cours des cérémonies :

Alors qu'un profond silence enveloppait toutes choses et que la nuit était au milieu de son cours, votre Parole toute-puissante, Seigneur, est venue du haut des cieux, des demeures royales²⁵⁴.

Le *Rationale des divins offices* emploie trois expressions légèrement différentes pour évoquer le silence liturgique. La première, *cum silentio*, est utilisé pour décrire des gestes ou des mouvements effectués sans prononcer les mots du rituel ou sans l'accompagnement du chant. La préparation du diacre pour la lecture de l'Évangile est ainsi décrite : « Une fois obtenues la permission et la bénédiction, et après que le signe de croix lui a été donné, [le diacre] se rend au pupitre en silence, la tête baissée²⁵⁵. » La deuxième expression, *in silentio*, est utilisée pour désigner l'attitude de celui qui écoute sans parler, pendant les lectures ou la récitation des formules liturgiques. La troisième expression, *sub silentio*, est la plus fréquemment employée et désigne paradoxalement le temps d'une parole prononcée « sous le silence ». Si les deux premières formulations désignent effectivement une parole retenue, la dernière semble se référer une parole d'une autre qualité.

C'est la raison pour laquelle *sub silencio* se trouve particulièrement utilisée au chapitre XXXV du livre IV consacré à l'examen de la secrète : *Dicitur etiam secreta quia secreta et sub silencio dicitur*²⁵⁶. Guillaume Durand désigne par ce mot les prières « prononcées en silence » par le prêtre au moment où seul face aux espèces posées sur l'autel il s'apprête à répéter les gestes du Christ. C'est bien l'imitation qui conduit à prononcer ces mots en silence, car le Christ lui-même pria seul au jardin avant la

²⁵³. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, Turnhout, 1995 (CCCM 140), liv VI, chap. XIV, par. 2.

²⁵⁴. *Antiphonale missarum sextuplex*, R.-J. Hesbert (éd.), Rome, 1985, n° 17.

²⁵⁵. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, liv IV, chap. XXIV, par. 9, p. 344.

²⁵⁶. *Ibid.*, p. 414.

Crucifixion. Imitant la retraite de Jésus, le prêtre doit entrer dans la « chambre de son cœur, fermer les sens de son corps, prier le Père avec les clameurs du cœur et non de la voix²⁵⁷ ». Il est assez difficile de déterminer ce qui correspond exactement au texte de la secrète chez Guillaume Durand puisque le passage qui lui est consacré est situé après les développements sur la préface et le *Sanctus*, et avant l'explication du canon. S'il précise effectivement que c'est la partie *De oblatione* qui doit être dite en silence, la position du *De secreta* s'explique sans doute parce que c'est le canon dans son ensemble qui doit bénéficier du silence ainsi constitué – c'est l'explication que l'on retrouve chez Jean Beleth²⁵⁸. Rupert de Deutz précisait déjà que la secrète constitue la « mémoire de la passion du Seigneur » et qu'elle suit le chant du chœur²⁵⁹. La secrète est donc un enchevêtrement de silence et de parole au moment où la transformation des espèces se produit ; elle est **à la fois** un temps de préparation pour le prêtre et pour l'assemblée, invités l'un et l'autre à rentrer en soi pour célébrer dignement le mystère de l'Eucharistie.

S'ajoute à cette dimension spirituelle une prescription rituelle de pureté de la parole sacramentelle. Le silence de la parole prononcée doit éviter que la voix du prêtre se corrompe ou bien qu'elle corrompe les « mots sacrosaints²⁶⁰ ». La liturgie, en gardant les paroles rituelles dans le secret de l'autel, entend ainsi prévenir que celles-ci ne soient prononcées, répétées, profanées en dehors du contexte de la célébration²⁶¹. Il s'agit donc de garantir l'efficacité du rituel en marche par le silence qui est moins une privation de parole qu'une modalité particulière, idoine, conforme, sacrée finalement de prononcer les mots de la liturgie. Dans le *Rationale des divins offices*, le chapitre sur la secrète contient également des prescriptions dans le cas où la consécration viendrait à être perturbée par les mouches... Le silence liturgique est décrit par Guillaume Durand comme une qualité de la

²⁵⁷. *Ibid.*, p. 415.

²⁵⁸. JEAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, Turnhout, 1976 (CCCM 41A), chap. XLVI, p. 81.

²⁵⁹. RUPERT DE DEUTZ, *Liber de divinis officiis*, liv. II, p. 37.

²⁶⁰. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, p. 415.

²⁶¹. P. Nourrigeon cite INNOCENT III, *De sacro altaris mysterio*, liv. III, 1-3 (*Patrologie latine* 217, col. 839) : « Il ne faut pas que les paroles sacrées soient profanées et si tous finissaient par les connaître à force de les entendre, elles pourraient être répétées sur les places publiques et dans les lieux profanes. C'est pourquoi l'Église a décrété que le prêtre dise secrètement cette prière qui a la portée d'un mystère. Avant que s'établisse cette coutume, à ce qu'on raconte, des bergers, l'ayant répétée dans les champs, ont été frappés par Dieu » ; NOURRIGEON P., « Taire la voix ».

parole et comme une image de la Passion dans son ensemble : *Secreta ergo passionem representat*. Prononcée sur les offrandes, elle permet à tout le canon de se dérouler en paroles certes, mais dans l'environnement de « conformité rituelle » établi par la secrète. « Le prêtre entre dans la solitude du silence [...]. Se tenant dans le silence et disant sur les offrandes les oraisons en silence, il prépare le saint sacrifice », dit ~~dit~~ Rupert de Deutz²⁶².

Le silence liturgique, tel qu'il est envisagé par les commentateurs de la messe, est à l'intersection du silence de désespérance et du silence de gloire : désespérance de la Passion et de la souffrance annoncée ; gloire de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. L'emplacement englobant de la secrète dans la célébration qui réunit *sub silentio* la présentation des offrandes et l'acclamation des archanges met en signe l'articulation entre la désespérance et la gloire. Ce silence « révérenciel » est le fait du prêtre, acteur et premier témoin du mystère, mais il doit gagner l'assemblée, invitée à se tenir dans le silence de la prière²⁶³. Le poète perse Narsai écrit dans un texte du V^e siècle :

Tout le corps ecclésiastique observe maintenant le silence et chacun se dispose à prier avec ferveur dans son cœur. Les prêtres gardent le silence, les diacres ~~se~~ tiennent muets, le peuple tout entier est silencieux, calme, tranquille, paisible. Un profond silence et une atmosphère de calme et de paix règnent en ce lieu ; tout est plein de lumière, de splendeur, de beauté et de puissance²⁶⁴.

Ce ne sont ni le chant, ni la voix liturgique qui remplissent le temple et le font resplendir dans ce beau texte, mais c'est bien le silence en ce qu'il est sensible, tangible, presque visible. Les aménagements liturgiques qui font surgir la « lumière » et la « beauté » au cours du rituel prennent ainsi une place plus importante encore parce qu'ils sont appréhendés dans le silence imposé par les prescriptions rituelles. Le visible change de texture quand il s'impose dans un environnement de silence. C'est la raison pour laquelle les commentaires insistent également sur le silence au début du canon de la messe. Dans la *Somme des offices ecclésiastiques* de Jean Belet (troisième quart du XII^e siècle), le chapitre XLVI présente à la fois la nécessité de la secrète et la contemplation de l'image de la Crucifixion du *Te igitur*²⁶⁵. Il y a, selon Guillaume Durand, dans ces deux mots

²⁶². RUPERT DE DEUTZ, *Liber de divinis officis*, liv. II, p. 36.

²⁶³. CASSINGENA-TREVEDY Fr., *Les Pères de l'Église et la liturgie*, Paris, 2009, p. 151.

²⁶⁴. NARSAÏ, *Expositions sur les mystères*, cité par *ibid.*, p. 150.

²⁶⁵. JEAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, p. 81-82.

l'évidence et la vérité de la présence de Dieu à ce moment précis du rituel²⁶⁶ – la « puissance » évoquée par Narsaï. La peinture du folio 143v du sacramentaire de Gellone est sans ambiguïté quant à la puissance et à la vérité de la présence du Christ au moment du canon puisqu'elle réunit dans une même image les séraphins du *Sanctus* et la Crucifixion du *Te igitur*²⁶⁷. L'actualité de la Crucifixion est renforcée par le jaillissement du sang au côté du Christ et sur ses membres. En posant les yeux sur l'image, le prêtre voit le sacrifice *en acte* et le sacrifié sur l'autel, et cette vision se fait à la fois dans le son de l'acclamation angélique et dans le silence de la louange du cœur de l'officiant. C'est pourquoi le silence au début du canon sera rappelé tout au long du Moyen Âge comme condition à la célébration efficace de l'Eucharistie, comme cheminement vers la rencontre avec Dieu dans les espèces consacrées, le *Sursum corda* étant interprété dans la liturgie ancienne comme une invitation adressée au peuple par le prêtre à le rejoindre dans le silence établi par la secrète²⁶⁸.

Les textes de la liturgie médiévale, qu'il s'agisse des prescriptions ou de leur exégèse, abondent à leur manière dans le sens d'une opposition très relative entre parole et silence. S'il est bien l'un des éléments essentiels du déroulement du rite, le silence concerne moins l'établissement d'un moment au cours duquel la prononciation des mots est interdite ou limitée, que l'installation dans le temple d'un environnement sonore particulier. Celui-ci garantit la prononciation d'une parole efficace, protégée des contaminations sonores qui viendraient altérer sa sacramentalité, les conditions d'une attention aux lectures et à la célébration des mystères, le moyen d'un repli vers le cœur et – fait essentiel pour notre propos – la création d'un théâtre silencieux dans lequel toutes les manifestations visuelles de la liturgie deviennent tangibles et assurent la présentification de ce que le rite célèbre. En retournant à Guillaume Durand, on peut dire que le silence liturgique commande moins au prêtre et à l'assemblée de se taire qu'il ne les invite à prier selon une autre modalité du langage, celle des « prières secrètes » que le Christ a prononcées²⁶⁹.

²⁶⁶. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, p. 419.

²⁶⁷. PALAZZO É., *L'Invention chrétienne des cinq sens*, p. 214 s.

²⁶⁸. JUNGMAN J. A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, 1952, t. III, p. 48-58.

²⁶⁹. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, liv. IV, chap. XXXII, par. 7, p. 400.

Les prescriptions liturgiques se traduisent dans les images médiévales, mais il est souvent très difficile de déterminer si la représentation en question désigne un moment précis de la liturgie ou si elle est plutôt la mise en image d'une notion ou d'un élément isolé en jeu dans une célébration donnée. L'image liturgique est, pour le Moyen Âge du moins, toujours synthétique et poétique. Elle propose une évocation du sens de la liturgie plutôt qu'elle ne traduit explicitement le rite. Le silence en jeu au cours du rituel ne fait pas exception et ce sont bien les indices, parfois ténus, de cette pratique qu'il va falloir rechercher dans les images médiévales.

Notre exploration de ces représentations ne peut commencer ailleurs qu'en Catalogne avec l'examen des peintures murales de Saint-Michel de Terrassa. En 1945, André Grabar publiait dans les *Cahiers archéologiques* un article important intitulé : « Une fresque visigothique et l'iconographie du silence²⁷⁰ ». Dans cette note de quelques pages, il procédait à l'analyse iconographique d'un ensemble très dégradé de scènes dans l'abside centrale figurant probablement une ascension du Christ. De part et d'autre de la gloire, deux séries de six personnages figurent, selon A. Grabar, les apôtres assistant à la théophanie se produisant dans l'ouverture d'imposants rideaux [voir pl. 13]. Si l'identification de la scène ne semble pas poser de difficulté majeure, c'est la posture des apôtres qui retient l'attention de l'auteur. Il décrit des personnages posant un genou à terre et exécutant « un double geste, stéréotypé, qui consiste à lever une main pour la prière, et à porter les doigts de l'autre à la bouche²⁷¹ » pour empêcher l'entrée du démon lors de la prière et pour inviter au silence. Depuis la publication de l'article d'A. Grabar, les peintures de Terrassa ont été restaurées et ont fait l'objet de plusieurs études approfondies sur la technique de réalisation et l'iconographie qui semblent revenir sur chacun des points établis en 1945. Les peintures ne seraient pas datées du très haut Moyen Âge mais de l'époque carolingienne, et le geste des apôtres, s'il se produit bien dans une scène de l'ascension, ne correspondrait en rien à une figuration du silence. Ceux-ci ne se couvriraient pas la bouche de leur main gauche, mais l'appuieraient en réalité contre leur visage. En s'appuyant sur

²⁷⁰. GRABAR A., « Une fresque visigothique et l'iconographie du silence », *Cahiers archéologiques* 1 (1945), p. 124-128.

²⁷¹. *Ibid.*

des exemples contemporains et en étudiant les peintures après leur restauration, Carles Mancho a récemment repris l'ensemble des arguments avancés par A. Grabar pour en déconstruire la validité²⁷². Il n'y aurait plus à Terrassa de geste de silence mais plutôt une forme d'acceptation de la vision de l'ascension et de l'enseignement prodigué en ce geste par le Christ figuré au centre de la voûte ; les apôtres ne seraient pas en attitude de prière mais assis, en position d'écoute. L'analyse détaillée des deux figures les mieux conservées aujourd'hui confirme que la lecture d'A. Grabar était sans doute trop rapide parce qu'établie sur des relevés de seconde main : les apôtres ne lèvent pas un bras en attitude de prière et la gémulation est discutable en effet. En revanche, évacuer le geste de la main sur la bouche n'est sans doute pas aussi évident. La main droite est levée vers le visage et touche certes la joue droite du revers, laissant le dessin de la bouche visible sur la peinture – c'est en particulier le cas pour le personnage le plus à droite sur l'image. Pour les autres personnages en revanche, le geste de la main semble être associé à la bouche et désigner la voix. Est-il l'indice d'une « iconographie du silence », comme le suggérait A. Grabar en s'appuyant sur des traditions orientales ? On peut certes en douter. Une chose paraît cependant certaine, et sans contredire les analyses de C. Mancho : le geste des apôtres assistant ou bien à l'ascension, ou bien à l'apparition du Christ met en relation le lieu de la voix et la vue – l'opposition bouche close/yeux grand ouverts est manifeste dans les peintures de Terrassa comme elle l'était déjà dans l'image du Beatus Navarre.

L'ensemble de la composition de Saint-Michel de Terrassa est présidé par une figure du Christ dont le nimbe est timbré du nom EMMANUEL. Ce « détail » épigraphique orienterait la lecture de l'ascension/apparition vers une mise en exergue de la double nature du Christ dans le contexte de l'arianisme. L'interprétation est convaincante et elle introduit une mise en œuvre « liturgique » de l'image dans son contexte d'exposition. En effet, l'affirmation de la double nature du Christ, homme souffrant et Dieu de gloire, n'est jamais aussi claire que dans la célébration de l'Eucharistie, notamment dans l'une des paroles de la secrète au cours de laquelle le prêtre demande à ce que la communauté soit « unie à la divinité de celui qui a pris [son] humanité ». On pourrait alors tout à fait envisager que le décor

²⁷². MANCHO C., *La Peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IX^e-X^e siècle)*, Turnhout, 2012, p. 343-418.

complexe de Terrassa superpose à la représentation d'une théophanie une image de nature liturgique, renforcée par la peinture du *pallium* des apôtres et le geste de la main gauche qui s'apparente davantage au geste du concélébrant qu'à l'attitude de celui qui écoute les paroles du maître. La voûte, dans la superposition des couches de sens, autoriserait donc à revenir, au moins partiellement, à la description d'A. Grabar et à voir effectivement dans le geste des apôtres une évocation (plus qu'une représentation) d'une modalité particulière de la parole liturgique.

D'un point de vue strictement pratique, on a du mal à imaginer comment ce geste de la main sur la bouche est conciliable avec la récitation des Psaumes et la prière à voix haute²⁷³. Il doit donc être envisager d'un point de vue analogique. Il s'agirait moins de s'imposer par le corps un empêchement de la parole que de se mettre en attitude spirituelle de retenue et de silence intérieur. Dès lors, il n'y aurait plus aucune contradiction entre le geste et l'émission d'une parole, et c'est ce que pourrait montrer l'image de Terrassa. En attitude « liturgique », les apôtres seraient *sub silencio* face à l'apparition du Christ, dans une possibilité silencieuse de la louange. Les restaurations de la voûte de l'église Saint-Michel ont confirmé la présence de tentures ou de voiles dans la composition. Ce dispositif pourrait être envisagé pour son rôle dans la théophanie et le dévoilement du mystère de l'Ascension. Il semble cependant que sa mise en œuvre à la voûte est plutôt en lien avec l'espace des apôtres et non avec le lieu de l'apparition du Christ²⁷⁴. Les tentures distingueraient le lieu terrestre de la célébration et le lieu céleste de l'apparition en isolant l'endroit du mystère, de la même façon que le font les aménagements liturgiques réels autour de l'autel durant la célébration de l'Eucharistie. On a vu que l'exégèse de la messe associe l'isolement par le rideau à la *silenciation* du cœur du prêtre au moment de la célébration, et on pourrait au moins suggérer dès lors que, de la même façon que l'isolement de l'autel des parfums dans les images de l'annonce à Zacharie « génèrait » un lieu de silence pour la rencontre entre le prêtre et l'ange, le dispositif du rideau associé à Terrassa à la mise en exergue de la bouche des apôtres évoque un lieu de silence dans le déroulement de la liturgie. La forme même de la voûte à Terrassa et la position des rideaux à l'articulation entre l'abside et le

²⁷³. *Ibid.*, p. 365-366.

²⁷⁴. *Ibid.*, p. 379-380.

sanctuaire « fabriquent » dans les faits une clôture autour de l'autel et de l'image du Christ. Aussi les peintures exposent-elles autant qu'elles réservent les figures vers lesquelles les apôtres tendent leur regard et leur main.

Il fallait commencer par le décor de Terrassa, aussi controversé soit-il dans ses interprétations, dans la mesure où il constitue, depuis l'article d'A. Grabar, l'une des images les plus fréquemment isolées par les bases de données bibliographiques ou iconographiques en tant que représentation du silence. L'hypothèse du titre même de l'article concernant une « iconographie » du silence justifie à elle seule les développements de cet essai. Le silence obéit-il finalement à une iconographie ? Les exemples envisagés jusqu'à présent semblent montrer le contraire, la figuration de ce phénomène complexe dans le visuel paraissant obéir davantage aux mécanismes de l'évocation poétique qu'à ceux d'un règlement des signes en vertu de leur capacité à rendre visuel un état qui échappe aux sens d'une part, et qui est fluide dans ces significations d'autre part. Le geste ambigu des apôtres qui touchent leur joue autant qu'ils indiquent leur bouche, la mise en exergue du sens de la vue de ces personnages et la présence du dispositif du voile montrent que la figuration du silence est toujours le produit d'une combinaison de différents indices visuels (un geste, une couleur, une disposition, le rapport figure/fond...). Aussi explicite soit-il en apparence, le geste du doigt sur la bouche peut prendre une connotation singulière, unique sans doute, dans chacune de ses mises en œuvre – et c'est bien là le propre de la créativité médiévale quand il s'agit de rendre visible des idées ou des notions qui échappent aux données objectives de l'expérience, comme c'est le cas avec le silence.

La preuve en est que le silence apparent des apôtres de Terrassa est à la fois un geste de contemplation dans la prière et une action prophylactique destinée à se protéger du démon entrant par la bouche. A. Grabar rapproche cette pratique visuelle des traditions liturgiques orientales, mais on en trouve trace également dans l'ambiance monastique occidentale où les péchés de la langue prennent la forme ou l'image d'un démon dans la bouche du moine. On trouverait un certain nombre de ces représentations dans les scènes d'exorcisme. Dans une autre initiale du sacramentaire de Drogon, l'évêque Arnoul de Metz procède à plusieurs

actions curatives²⁷⁵. Dans la partie supérieure de la panse du *D*, deux scènes montrent comment un démon de couleur sombre s'échappe^{nt} de la bouche de deux possédés. Notons que dans cette image, l'exorcisme se produit dans les gestes d'Arnoul : il impose les mains au possédé de gauche tandis qu'il prononce les paroles efficaces transcrites dans le livre que lui présente un clerc. Le possédé entend les paroles et le démon est mis en fuite par la bouche, l'image liant les oreilles et l'organe de la voix comme on l'a vu à de nombreuses reprises. Il n'y a cependant pas dans l'image du sacramentaire de Drogon de lien entre la présence du démon et le silence. Il faut pour cela envisager un ensemble de représentations qui peuvent figurer la prévention du mal par le silence.

Au chef des chantres. À Jeduthum, psaume de David. Je disais : Je veillerai sur mes voies, de peur de pécher par ma langue. Je mettrai un frein à ma bouche, tant que le méchant sera devant moi. Je suis resté muet dans le silence. Je me suis tu, quoique malheureux. Et ma douleur n'était pas moins vive. Mon cœur brûlait au dedans de moi, un feu intérieur me consumait, et la parole est venue sur ma langue²⁷⁶.

Le début de Psaume 39 constitue la mention la plus explicite du silence dans le livre des Psaumes. Il présente une vertu paradoxale du silence, celle d'une contention imposée de la parole face au démon pour ne pas pécher, qui produit en retour une souffrance intérieure à retenir ainsi sa langue face au mal. Ces versets sont loin d'être parmi les fragments des Psaumes les plus commentés par les exégètes médiévaux. De façon typologique, le silence du psalmiste face au malin est rapproché du silence du Christ face à ses accusateurs dans la Passion²⁷⁷. D'un point de vue moral, la retenue de David est l'indice de la prudence et de l'humilité. Elle ne doit cependant pas empêcher de proclamer les vérités divines face au mal au risque de voir son cœur brûler²⁷⁸. Disposition intérieure, le silence est donc un moyen de protection face à la corruption du langage et un moyen d'y remédier par l'installation d'une parole de salut. On retrouve là la dualité du silence liturgique, entre la désespérance et la gloire. Les premiers versets de Psaume 39 ont fait l'objet d'une traduction visuelle dans un certain nombre de manuscrits dans lesquelles les images proposent un ou des geste(s) du silence dans la figure de David. Dans tous les cas, il s'agit

²⁷⁵. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9428, fol 91r (initiale pour la fête de saint Arnoul).

²⁷⁶. Ps 39 (38), 1-3.

²⁷⁷. PIERRE LOMBARD, *Commentarium in Psalmos, Patrologie latine* 191, col. 389.

²⁷⁸. On verra par exemple les réflexions de RUPERT DE DEUTZ, *Liber de omnipotentia Dei*, Turnhout, 2012 (CCCM 28), p. 35.

d'une action de la main sur la bouche, ou bien pour la désigner, ou bien pour la couvrir. David peut être figuré seul, comme dans l'initiale *D* du folio 183 de la Bible d'Oxford (XIII^e siècle)²⁷⁹. Le roi couronné est assis sur un trône ; une large tunique bleue recouvre ses jambes ; sa main droite est appuyée sur son genou tandis qu'il applique la paume de sa main gauche sur son visage, dissimulant sa bouche mais aussi son nez. Seuls les yeux sont apparents et semblent regarder vers la gauche, vers l'intérieur de la page, vers la suite du *Ppsaume*. Le geste est sans ambiguïté et pourrait, par son amplitude, effectivement signaler une prévention, un silence de protection. Dans d'autres images, la figure seule de David propose un geste plus simple qui consiste à désigner la bouche du roi de l'index. Dans la même initiale du Psaume 39 dans une grande Bible du XIV^e siècle aujourd'hui conservée à la Bibliothèque vaticane²⁸⁰, on voit David dans une même position. Il est coiffé d'un bonnet et non d'une couronne mais il est bien assis sur un trône. De sa main droite, il semble désigner la marge du manuscrit tandis que son index gauche est tendu vers sa langue qui sort ostensiblement de sa bouche. D'autres images sont plus « discrètes » et se contentent de reprendre la désignation de la bouche. Les initiales du Psaume 39 montrant David seul appartiennent à la fin du Moyen Âge et sont l'une des modalités du portait de David. Elles cohabitent parfois encore avec une autre image, celle qui montre David face au démon évoqué dans le verset du Psaume. Une telle image est peinte avec un grand luxe dans la panse du *D* qui ouvre Psaume 39 dans un psautier à l'usage de Paris du début du XIII^e siècle²⁸¹. Sur le fond or de la lettrine, David est figuré avec tous les attributs royaux (couronne, sceptre, trône, manteau héraldique). De son index gauche, il pointe sa bouche ouverte et semble s'adresser par ce silence au démon qui s'approche du trône par la gauche. Le diable a les mains tendues vers le roi et semble s'adresser à David. L'image montrerait ainsi un dialogue empêché par le silence du roi, silence qu'il rend manifeste par le langage de son corps. C'est la même rencontre silencieuse qui s'opère dans la peinture du psautier de Blanche de Castille²⁸² : le diable s'avance mains tendues vers le roi qui cette fois couvre toute la partie basse de son visage de la paume de sa main. Seuls les yeux des deux

²⁷⁹. Oxford, Bodleian Library, ms. lat. Bib.E.7, fol. 183.

²⁸⁰. Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. lat. 36, fol. 187r.

²⁸¹. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nal 1392, fol. 64.

²⁸². Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, fol. 65.

personnages se rencontrent et c'est bien une attitude de protection que celle de David face au diable. Le contraste est saisissant entre le mur du silence du roi et la béance de la bouche du démon, toute langue dehors. Les images montrant le silence de David face au démon semblent à la fois mettre en signes les premiers versets de Psaume 39 et la retenue de la parole face au mal et signifier ce qu'A. Grabar envisageait pour les peintures murales de Terrassa, à savoir la possibilité pour les paroles du démon d'entrer dans la bouche de celui qui chante les Psaumes. Le silence est ainsi le moyen double de laisser la place à une parole adéquate ou pure et de rejeter une parole sacrilège ou inappropriée.

Cette dualité du silence, simultanément rempart et espace à habiter, explique pourquoi certaines mises en image de Psaume 39, 1-3 font le choix de figurer un dialogue silencieux entre le roi David et celui à qui s'adresse le Psaume. Datant principalement du XIII^e siècle, ces peintures placent la figure du roi non plus sur son trône mais face à Dieu, parfois un genou à terre, comme dans **eette** l'initiale du Psaume 39 peinte au folio 262 de la très grande Bible Bourdelot conservée au Vatican²⁸³. La pansé du **D** est entièrement occupée par la figure de David en attitude de prière, les yeux levés vers le ciel. Il tient de façon très explicite l'index de sa main gauche posé devant ses lèvres entr'ouvertes. Le regard entre le roi et Dieu qui émerge d'une nuée dans l'angle supérieur droit de la lettre vaut pour le dialogue entre les deux personnages tel qu'il s'installe dans le Psaume. David répète à plusieurs reprises qu'il se tait, il martèle son mutisme dans la louange. Plus qu'un paradoxe, le texte et les images mettent en scène la possibilité offerte par le silence de rejeter les mauvaises paroles et de produire par la voix du cœur une prière juste et pure. Dans toutes ces images, Dieu n'adresse aucun geste à David et leur rencontre paraît s'accomplir dans la présence de l'un et l'autre, éventuellement dans leur regard. D'autres images, beaucoup plus rares, présentent pour les premiers versets de Psaume 39 une configuration à trois personnages en faisant entrer le malin dans le dialogue silencieux entre Dieu et David. C'est le cas dans une nouvelle initiale **D** peinte dans un psautier du nord de la France dans les années 1270-1280, aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Philadelphie²⁸⁴. La peinture est occupée par trois personnages. David, à gauche, pointe l'index de sa main

²⁸³. Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. reg. lat. 3, fol. 262.

²⁸⁴. Philadelphie, Bibliothèque municipale, ms. Widener 9, fol. 59r.

gauche vers sa bouche ouverte pendant que son index droit désigne le diable qui s'approche depuis la droite de l'initiale. Dans la partie haute de l'image, Dieu sort des nuées ; il tient un livre dans sa main gauche et de sa main droite il s'adresse à David qui lève les yeux vers le ciel. Le geste de la main droite de Dieu peut être un geste de bénédiction mais il est probablement l'indice d'une allocution. Les relations entre les personnages du registre inférieur, David et le diable, seraient donc *sub silentio* tandis que la relation entre Dieu et David se ferait en parole, mais une parole pure, dépouillée des souillures démoniaques qui imposent le silence au psalmiste. C'est la même composition que l'on retrouve dans une peinture du psautier de Noyon, aujourd'hui au Musée Getty de Los Angeles, et réalisé au tout début du XIII^e siècle [voir pl. 14]²⁸⁵. Dans une nouvelle composition tripartite, on voit le roi David, couronné et portant le sceptre, assis sur son trône ; de l'index de la main gauche, il désigne sa bouche fermée. À droite de l'image, le diable, bouche ouverte, tire le roi par son vêtement et semble vouloir attirer son attention sur ce qu'il dit. Dans la partie supérieure de la lettrine, les nuées s'ouvrent pour laisser apparaître le buste d'un ange nimbé qui vient poser la pointe de son index droit sur l'œil de David occupé à regarder le diable et à lui signaler, semble-t-il, son mutisme volontaire. Le geste de l'ange est tout à fait original dans les images qui accompagnent Psaume 39 et insiste sur le sens de la vue, à égalité avec l'émission de la voix. De fait, le diable ne regarde pas David, mais bien l'ouverture dans les cieux, et le geste de l'ange pourrait inviter David à se détourner de son mutisme pour contempler le ciel. Il aurait ainsi dans cette image, très simple et littérale en apparence, l'ambition de passer de Ps 39, 3 (« Je suis resté muet ») à Ps 39, 8 (« En toi est mon espérance »), d'un silence de purification face au malin au silence de la contemplation face-à-face.

Le paradoxe, entre un silence prophylactique et celui d'une louange silencieuse, qui s'affirme ainsi dans l'ensemble de cette série d'image, et ce malgré leur diversité formelle et narrative, pourrait finalement être résolu par le fait qu'elles occupent – sans exception – l'intérieur de la lettre D du mot *dixi* qui ouvre Psaume 39. David s'adresse ici directement à Dieu et lui fait part de ses luttes silencieuses contre le démon avant de s'en remettre à la

²⁸⁵. Los Angeles, Getty Museum, ms. 66/99.MK.48, fol. 41v.

protection divine. Rassuré par cette présence, il finit par abandonner le mutisme et dire : « Et la parole est venue sur ma langue²⁸⁶. » Le silence de David réside donc dans l'acte de langage lui-même. Il rejoint tout à fait les prescriptions liturgiques d'une *oratio sub silencio*, de mots prononcés dans le silence pour garantir l'efficacité et la pureté du rituel. On ne peut alors s'empêcher de rapprocher cet usage purificateur du silence d'autres rites ou objets mis en œuvre au cours des célébrations liturgiques pour assurer un « sacrifice pur », comme l'annonce la prière eucharistique. La secrète *Lavabo*, l'aspersion par l'hysope, l'encensement et l'utilisation du *flabellum* sont autant de gestes *sub silencio* qui placent le prêtre et l'action liturgique dans un environnement digne d'accueillir la présence de Dieu sur l'autel.

Quand on analyse en série les images médiévales qui placent le célébrant au cœur de l'action liturgique, il faut faire un premier constat, très simple, évident même. Alors que les artistes n'ont jamais hésité à introduire l'écriture pour faire apparaître le son ou la voix dans l'image grâce au dispositif de la banderole ou du phylactère, les représentations de la messe, ou plus généralement du prêtre à l'autel, ne comportent jamais de présence graphique signalant les paroles pourtant prononcées au moment précis de l'image. On trouverait certes des inscriptions dans les images de la célébration de l'eucharistie, comme dans la célèbre peinture des heures de Catherine de Clèves²⁸⁷, mais elles ne figurent pas des textes prononcés au cours de la liturgie mais plutôt une interprétation ou un commentaire des gestes effectués par le prêtre – dans le manuscrit en question, Moïse et saint Pierre glosent l'image avec Ex 19, 22 et 1 Co 11, 13. Les études récentes sur la multisensorialité du rituel chrétien insistent pourtant sur le déploiement sonore au cœur de la messe et sur le jeu des voix qui se chevauchent, se répondent, alternent dans l'église²⁸⁸. Les images semblent cependant avoir opéré une sélection dans la figuration de cette saturation sensorielle en éludant la voix du prêtre pour mettre l'accent sur les gestes de l'officiant. Est-ce suffisant pour faire de toutes ces images du prêtre à l'autel une figure du

²⁸⁶. Ps 39, 4.

²⁸⁷. New York, Morgan Library, ms. 917/945, fol. 143r.

²⁸⁸. PALAZZO É., *L'Invention chrétienne des cinq sens*, p. 81-120.

silence ? Certainement pas ! Ce constat invite en revanche à regarder plus en détail certaines de ces images pour comprendre ce qui est réellement traduit dans le visuel ici.

Il faut d'abord remarquer que les images se concentrent sur des moments particuliers du rituel, principalement autour de la consécration, avec l'élévation des espèces, des moments où, si des paroles rituelles sont effectivement prononcées, les gestes se passent *sub silentio*. Ces paroles existent bien dans les images, mais elles sont pour la plupart sous-entendues – les gestes les contiennent d'une certaine façon – ou figurées sur le livre placé sur l'autel face au prêtre. C'est ce que l'on voit par exemple dans la scène de l'élévation de l'hostie qui figure à l'intérieur d'une lettrine dans le missel des Carmes de Nantes au milieu du XV^e siècle²⁸⁹. Le prêtre élevant l'hostie et son acolyte portant un cierge sont agenouillés face à l'autel sur lequel sont posés le calice et un livre ouvert dont les pages sont couvertes de pseudo-écriture. L'image est silencieuse mais elle n'est pas muette ; il y a dans la figuration du geste « complétée » par celle du livre toute l'efficacité des paroles liturgiques. On peut dire que la transsubstantiation opère ainsi dans l'image même si celle-ci figure bien une hostie. Dans l'image de Nantes, les contours de la lettrine isolent un espace clos autour de l'autel, et l'action liturgique se déroule à l'écart dans l'édifice que l'on suppose au-delà de la scène. Quand celle-ci se déroule dans une autre configuration, le prêtre est de la même façon placée dans une proximité avec l'autel qui le distingue de fait du reste de l'image, et cette distinction peut être renforcée par la présence de colonnes, de murets, de rideaux (on le voit très clairement dans l'initiale D du sacramentaire de Drogon, déjà évoqué ici, où le célébrant paraît se fondre dans la lettrine et réduire ainsi le lieu du sacrifice à l'angle inférieur gauche de la lettre²⁹⁰). Sur la page de parchemin, dans le cas des miniatures, l'isolement par la lettrine ou par un autre dispositif matériel projeté dans l'image isole *de facto* le geste liturgique de ce qui l'entoure immédiatement, à savoir les mots de la célébration. Ces images prennent place, pour leur très grande majorité, dans des livres qui contiennent précisément le texte prononcé avant, pendant ou après ce que figure l'image ; ils peuvent également contenir des chants accompagnés de leur notation, donc d'une performance sonore figée au contact de la scène. L'espace de l'image ouvre un

²⁸⁹. Princeton, University library, ms. Garrett 40, fol. 7r.

²⁹⁰. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9428, fol. 87v.

espace de silence parmi les sons de la liturgie, et cette configuration correspond tout à fait aux prescriptions de Guillaume Durand quant au silence liturgique : le prêtre, s'apprêtant à commémorer le sacrifice du Christ, pénètre dans la chambre de son cœur. Et on ne peut manquer de remarquer les caractéristiques tout à fait « intimes » des images des actes liturgiques effectués *sub silentio*. La présence des tentures, les cloisons architecturales, les positions affrontées des protagonistes participent à l'isolement de la figure sacerdotale. Si la plupart de ces images présentent une composition latérale, permettant de figurer en séquence l'autel, les gestes liturgiques, le prêtre, les acolytes, les dispositifs d'isolement, l'assemblée éventuellement, plus rarement l'édifice de culte dans son ensemble, d'autres en revanche proposent une représentation « vers le sanctuaire », avec un célébrant de côté, de trois-quarts ou presque de dos. L'une des sculptures de la face nord de la tour de la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence est radicale en ce sens, puisqu'elle évoque plus que ne figure le geste de l'élévation de l'hostie avec un célébrant de dos, un acolyte agenouillé dans la même position, les deux corps occultant de leur présence l'ensemble du dispositif liturgique. Seule l'hostie consacrée se détache de la composition, laissant dans le mystère de l'autel et le silence du prêtre tout le processus sacramentel²⁹¹.

Il existe très peu d'images mêlant la figuration de l'action liturgique et un indice explicite du silence. C'est le cas pourtant dans l'une des peintures du célèbre codex d'Uta, réalisé à Ratisbonne au début du XI^e siècle²⁹². Sur ce folio se déploie une composition saturée d'or d'une incroyable richesse iconographique et théologique [voir pl. 15]. Pour décrire simplement l'image, disons qu'elle représente saint Ehrard de Ratisbonne célébrant l'eucharistie. Il est vêtu d'habits liturgiques de grand luxe portant de nombreuses inscriptions et se tient devant un autel nappé et orné de figures animales ; sur la table ont été déposés tous les objets nécessaires à la célébration du rite : patène, calice, livre, luminaire, couronne votive. Il est assisté d'un diacre placé à sa gauche. L'ensemble de la

²⁹¹. KREYTENBERG G., « Sculture trecentesche all'esterno e all'interno », Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, Florence, 1995, vol. 2, p. 74-80 et fig. 60 ; sur cette question des images de l'élévation, voir BARASCH M., « *Elevatio*. The Depiction of a Ritual Gesture », *Artibus et Historiae* XXIV-48 (2003), p. 43-56.

²⁹². Munich, Bibliothèque d'état de Bavière, Clm. 13601, fol 4v. Sur cette image, et plus généralement sur le manuscrit, voir COHEN A. S., *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, Philadelphia, 2000, pl. 5 et fig. 24.

scène est installé sous un baldaquin-canopée dont les deux faces ont été représentées dans l'image par un procédé visuel audacieux, mais qui permet de montrer que la face intérieure du couvrement de l'autel porte l'inscription de Jn 6, 51 : « Jésus Christ, le pain vivant descendu du Ciel », insistant de fait sur le moment de la consécration. Cette image liturgique s'inscrit dans une composition géométrique de même richesse mêlant bordures imbriquées, décors végétaux, motifs architecturaux. L'ensemble est par ailleurs peuplé d'inscriptions qui densifient encore le discours visuel autour de la figure sacrificiel de l'agneau, représenté dans un médaillon au-dessus du baldaquin. Aux quatre angles de l'image, quatre carrés présentent une figure identifiée par une inscription peinte elle aussi en lettres d'or. Dans le coin supérieur droit, l'abbesse Uta ; à gauche une figure la main sur le cœur pour la piété ; dans l'angle inférieur gauche, une scène d'enseignement figurant le *temperamentum discretionis* ; à droite, une figure de face porte l'index droit vers ses lèvres pour figurer la *rigor discretionis*. Dans la mesure où ce lectionnaire était destiné à l'abbaye de Niedermünster, dirigé par l'abbesse Uta, présidant la composition, les trois vertus angulaires peuvent correspondre aux exigences monastiques des moniales appelées à vivre avec discrétion et piété, et à mettre en pratique ces commandements avec rigueur et application. Comme l'a montré Adam Cohen, les images du lectionnaire d'Uta, en raison de leur degré d'élaboration formelle et théologique, proposent une méditation visuelle sur le mystère même de la divinité, née de la Vierge, humaine dans ses souffrances, sacrifiée pour le Salut, et permanente dans le sacrement de l'Eucharistie. Elles n'illustrent en rien les péripécies copiées dans le codex Uta ; situées en ouverture du manuscrit, elles invitent à les lire dans la perspective d'un mystère, répété dans toutes les images dans l'imbrication des inscriptions notamment. Le geste du doigt sur les lèvres au moment de la consécration dans l'image de la messe de saint Ehrard est certes une recommandation à l'attention des moniales ; il est aussi l'indice d'une action liturgique qui s'opère dans la rigueur de la discrétion afin précisément d'en préserver le mystère et la transcendance. Les vêtements de l'officiant sont une véritable synthèse de ce qu'est la *figura* du prêtre lors de la célébration – il est cette *persona Christi* qui répète sa propre mort et résurrection sous le baldaquin. La figure qui porte le doigt à sa bouche brandit un livre ouvert, vierge de toute inscription (ce qui est surprenant au regard de la densité graphique de l'image), comme

pour mieux signifier que ce qui se passe simultanément dans l'image relève d'un mystère qui peut n'être perçu que dans la rigueur du silence face à l'autel.

Les dispositifs visuels dans les images de la célébration insistent davantage sur la condition particulière des paroles du prêtre, isolées, séparées, différentes en raison de leur sacralité, et plus encore de leur efficacité sacramentelle, que sur le silence qui règne dans l'église à l'instant de la secrète et des autres moments solennels de la messe. De fait, nombreuses sont les images qui articulent le silence supposé de la célébration et des manifestations sonores, non plus en dehors des bordures de la représentation (telles que le chant ou les lectures), mais à l'intérieur cette fois de la composition. C'est en particulier le cas des cloches dont le son résonne précisément au moment de l'élévation. Chargé de produire l'harmonie et de repousser les ennemis et les dangers pour « rechercher les biens éternels et les récompenses célestes²⁹³ », le tintement de la cloche est l'indice d'une quête ou d'une hypothèse du silence. Dans une belle composition sur les deux pages d'un *Traité sur la messe* enluminé en Angleterre dans le premier quart du XIV^e siècle²⁹⁴, une grande peinture figure ce moment de l'élévation. Une large bordure matérialise sur la page de parchemin l'intérieur d'une église dont on n'a représenté que la tour abritant les cloches au niveau de la plume et qui divise le lieu en deux parties égales occupées par deux groupes de fidèles agenouillés, les mains et les yeux levés. À droite de l'image, le prêtre procède à l'élévation de l'hostie face à un crucifix qui est simultanément posé sur l'autel et suspendu dans les cieux. Séparant le prêtre des fidèles, un acolyte lève un cierge allumé. Au centre de la « nef », quatre personnages tirent sur les cordes pendant de la tour et mettent en mouvement les cloches qui semblent jaillir des ouvertures au-dessus de l'église. Il y a donc un contraste évident dans cette image entre le recueillement immobile et silencieux dans l'église et l'agitation de la sonnerie des cloches, les deux phénomènes se superposant sans s'altérer dans la progression longitudinale de la peinture (notons qu'il s'agit de la seule image du manuscrit qui adopte cette disposition à double page). Silence et son de la cloche cohabitent également dans l'initiale ornée ouvrant la vigile de l'office des défunts dans le psautier-livre d'heures de Lambert le Bègue (c. 1280-1290), avec le même cloisonnement

²⁹³. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, liv. I, chap. IV, par. 2, p. 52.

²⁹⁴. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 13342, fol. 46v-47.

architectural et sonore à l'intérieur de l'église²⁹⁵ : à droite, le prêtre élève l'hostie au-dessus de l'autel sur lequel repose un calice couvert du corporal ; les fidèles à sa suite, mains jointes, lèvent le regard vers la sainte forme ; à gauche, séparé du groupe des fidèles par la haste de la lettrine, un clerc tire sur la corde de la cloche placée dans la terminaison végétale du D. La même composition peut être repérée dans un missel vénitien du milieu du XIV^e siècle²⁹⁶. Si la scène est beaucoup plus luxueuse, elle montre bien les trois éléments du psautier de Lambert le Bègue : l'élévation, la contemplation silencieuse, et la cloche, placée au milieu de la scène et instaurant sa barrière sonore pour « préparer à l'adoration du Seigneur²⁹⁷ ». L'image de ce missel est d'autant plus intéressante qu'elle accompagne le canon de la messe, la copie du *Te igitur* servant de bordure inférieure à la peinture. Dans d'autres images, l'élévation (et la consécration en général) n'est pas figurée au son des cloches mais dans le chant du chœur. C'est le cas du fameux ivoire de Francfort sur lequel la frontalité silencieuse du célébrant fait face aux voix des moines placés au premier plan de l'image²⁹⁸. Non seulement le silence installé autour de l'autel par la secrète et par le dispositif matériel ne disparaît pas dans le tintement des cloches, la récitation des paroles du prêtre et les réponses de l'assemblée, mais il est encore renforcé par ces signes sonores ou visuels qui sont traduits dans les images liturgiques. On comprend pourquoi on a fait le choix – génial, nous semble-t-il – de figurer dans la pansé de la lettre P de l'introït de la vigile de la fête de Jean-Baptiste, dans le sacramentaire de Drogon²⁹⁹, la scène de l'Annonce à Zacharie et le silence du temple. Le pied de la lettrine vient en effet toucher la copie de la préface pour la même célébration. La disposition sur le feuillet crée ainsi une assimilation, une analogie du moins, entre le silence du temple et le silence liturgique qui doit accompagner la préface.

Il s'opère ainsi un basculement complet dans la figuration du silence liturgique qui devient, dans les images en tout cas, mais aussi dans les commentaires de la messe, une forme de

²⁹⁵. New York, Morgan Library, ms 183, fol. 252v.

²⁹⁶. Princeton, University library, ms. Garrett 39, fol. 188r.

²⁹⁷. GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, liv. IV, chap. XLI, par. 53, p. 462.

²⁹⁸. PALAZZO É., « Le Visible, l'Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. À propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort », *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Bucarest, 2012, p. 11-18.

²⁹⁹. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9428, fol. 83.

louange ultime, un chant « par la vue » en quelque sorte. Et il faut évoquer à ce sujet une image peinte dans l'initiale C de Psaume 97 *Cantate Domino canticum novum*, là même où l'on trouvait les représentations silencieuses du chant monastique. Dans ce psautier colonais du troisième quart du XIII^e siècle³⁰⁰, l'initiale présente une image de la consécration effectuée en silence par le prêtre qui, face à l'autel, lève la main droite pour bénir l'hostie qu'il tient dans son autre main. Sur la table du sacrifice, le calice attend d'être manipulé à son tour. Le diacre qui se tient derrière le prêtre présente les paumes de ses mains ouvertes en signe d'acceptation et de respect silencieux. L'association de la scène liturgique et du Psaume, qui peut s'expliquer sans contradiction par le fait que ce verset de Psaume 97 est repris dans la messe comme verset postcommunion, transforme le geste silencieux de la consécration en une nouvelle louange chantée au Seigneur. Elle montre de façon synthétique la complémentarité des deux modalités de la parole et finalement leur équivalence dans le contexte liturgique.

Le temps et le lieu liturgiques sont, par définition, soumis à un rapport au monde différent, séparé, sacré. La vertu sacramentelle de la parole du prêtre, cette voix efficace et performative, se répand à la manière d'une onde à travers l'église, de l'autel vers les fidèles, du ciel vers la terre, et inversement. Selon les théories musicales médiévales, qui s'inspirent ici en très grande partie de la physique antique, cette onde a besoin d'un milieu pour se propager de la sorte dans l'édifice. L'installation du silence par les prescriptions liturgiques permettrait la création de ce « milieu » véhiculaire de la parole sacerdotale. L'isolement de l'autel et du prêtre par-delà le chancel, la tenture, les marches, les colonnes, l'ouverture d'un temps *sub silencio* au seuil de la cérémonie, l'attention portée à la pureté des paroles, la place centrale du geste destinée à attirer le regard des fidèles sur la présence de Dieu, l'enchevêtrement des mots et des mouvements dans le son protecteur du chant et des cloches sont autant d'éléments qui, traduits dans les images médiévales, installent l'expérience liturgique dans la performance silencieuse de la voix. David et Zacharie, à travers le récit de la retenue volontaire ou forcée de leur voix, sont deux figures d'un silence efficace qui transforme la voix en vision. Comme dans le monde monastique, il s'instaure

³⁰⁰. New York, Morgan Library, ms 94, fol. 90r.

dans le silence liturgique un cheminement de la perception sensorielle à une connaissance spirituelle qui échappe aux modalités corporelles de l'expérience. Si saint Bernard préconise d'éviter « toute sonorité caressante pour l'oreille³⁰¹ », c'est pour que Dieu s'adresse au cœur de l'homme sans sonorité. Il s'agit finalement, dans le processus de silence, de passer des sens corporels au sens intérieur, de la réticence de Zacharie face aux paroles de l'ange à l'acte de foi, de la prévention de David face au démon à l'acclamation immanente de Dieu ; d'entrer finalement en liturgie, *sub silentio*. Dans ce renoncement au corps et son interaction avec le son et la voix, la figure de l'ange va, dans les images médiévales, offrir l'une des modalités les plus paradoxales du silence.

³⁰¹. BERNARD DE CLAIVAUX, *Apologia ad Guillelmum abbatem* (*Patrologie latine* 182 col. 914-915) ; cite par ECO U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, 1997, p. 19.

S.
L'ORDRE DU SILENCE

La déchirure du parchemin dans les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* de Beatus de Liébana génère une ouverture vers le ciel. La couleur, la lumière, la forme ainsi installées sur la terre, dans les mains mêmes du lecteur, sont une fenêtre ouverte sur le temps de la contemplation silencieuse de l'agneau. La liturgie, dans l'amplitude de ses gestes et la profondeur de son sens, produit la même *translatio* entre l'église des hommes et la Jérusalem céleste.

Comme le faisait déjà le texte de l'Apocalypse, la liturgie mobilise deux modalités d'action : l'exaltation des sens dans le moment, et la transcendance silencieuse du **S**ens dans son atemporalité³⁰². L'autel est l'élément liturgique qui traduit visuellement cette articulation terre/ciel et cet espace de temps à habiter. La table quadrangulaire, bornée dans son extension de matière et parée des ornements textiles, est le point focal de l'espace ecclésial³⁰³, et met en articulation les mots et les gestes du rituel ; c'est face à elle que la liturgie s'ouvre et se referme. Si l'autel est le Christ³⁰⁴, il est à la fois le silence de sa Passion et sa voix **dans** **durant** la Cène. Il est aussi un espace de matière ouvert que l'on peuple des objets-signes de la présence réelle de Dieu au milieu du sanctuaire. La pierre brute, ouverte et silencieuse, au centre du plat supérieur des autels portatifs de Conques, du musée de Cluny ou de la cathédrale de Bamberg par exemple, est l'indice de ce lieu à habiter³⁰⁵. À l'hypothèse d'un cadre « vide » sur l'autel pour figurer Dieu dans la mise à nu du matériau, il faut ajouter la dimension silencieuse à l'équation des phénomènes de mise en présence du Christ³⁰⁶. Les inscriptions, fréquentes sur ces objets, en témoignent dans la mesure où elles n'installent pas dans la matière les mots prononcés par le Christ ou les paroles répétées par le prêtre, mais une voix « extérieure » à l'objet. Elles sont un regard porté sur le sacrifice et proposent une lecture, anagogique la plupart du temps, de l'agneau conduit au

³⁰². Sur cette question, BERNARD P., « Les temps de la liturgie », *Histoire du christianisme*, Paris, 1998, p. 1015-1051.

³⁰³. BASCHET J., « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales », *L'Emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du 5^e séminaire international d'art mural*, Saint-Savin, 1992 (Cahiers, 2), p. 103-115.

³⁰⁴. SICARD DE CREMONE, *Mitrале*, I, chap. III ; PL 213, col. 18-19.

³⁰⁵. Sur les autels portatifs, leur sens et leur décor, voir PALAZZO É., *L'Espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008.

³⁰⁶. MEHU D., « L'évidement de l'image », p. 12-13.

sacrifice en silence. L'inscription métrique de l'autel portatif daté des années 1180-1200, aujourd'hui conservé à la cathédrale de Bamberg, traduit ce silence sacrificiel³⁰⁷ :

Ce qui est traité sur l'autel matériel trouve son accomplissement en l'autel spirituel du cœur. Une victime visible est sacrifiée sous une forme voilée ; une pure disposition de l'esprit l'immole sur l'autel³⁰⁸.

La forme « voilée » et la disposition de l'esprit renvoient moins au règlement de la liturgie quant à l'hostie et aux paroles sacramentelles, qu'au déplacement de ce qui est « visible » et « matériel » vers ce qui est « spirituel » à l'intérieur du cœur. L'inscription de Bamberg ne met pas en exergue les paroles concrètes de la liturgie en ce qu'elle est un déroulement, mais plutôt le fait liturgique lui-même, l'ontologie du mystère mise en signe dans la pierre brute de l'autel. Le mot *completur* dans le texte traduit l'enjeu sacramental sans en indiquer les modalités et ce n'est sans doute pas par erreur ou par hasard, ni même par réponse aux exigences métriques, mais bien pour signifier que ce que la pierre matérialise ici est moins la table du sacrifice que le mystère d'une opération qui échappe au langage ou à la forme. En ce sens, les prescriptions d'Ex 20, 25 quant à l'aspect brut de la pierre devant servir à l'autel des holocaustes renvoient autant à la pureté qu'au silence³⁰⁹ ; le ciseau qui n'entre pas dans le matériau, c'est, comme pour la construction du temple, la mise en œuvre d'un objet pur *sub silencio*.

Indice ténu d'une présence silencieuse que celle du matériau brut de l'autel, reconnaissons-le, et il serait vain de vouloir systématiser une telle lecture des objets liturgiques dès lors qu'ils portent des textes absents du rituel – ce qui est presque toujours le cas. Ces mêmes textes insistent en revanche sur l'attitude de celui qui s'approche de l'autel ; elle doit être digne et humble, et il doit faire en silence ce chemin de foi. Les images médiévales de l'acte de communion se rapprochent, dans leur contenu comme dans leur composition, des images de la consécration, et figurent avant tout un espace de recueillement³¹⁰. Inscrites

³⁰⁷. GOLDSCHMIDT A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin, 1970, t. II, n° 28, p. 28, pl. XXX et XXXI.

³⁰⁸. Texte cité et traduit par FAVREAU R., « Les autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de civilisation médiévale* 46-145 (2003), p. 333-334, ici p. 348.

³⁰⁹. Ex 20, 25 : « Si tu m'élèves un autel de pierre, tu ne le bâtiras point en pierres taillées ; car en passant ton ciseau sur la pierre, tu la profanerais. »

³¹⁰. Sur la question des images eucharistiques, voir l'article essentiel de BOESPFLUG Fr., « Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e-XV^e siècle) », *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, t. II, p. 1111-1169.

dans une lettrine, elles présentent le ou les communiant(s) en attitude de profonde dévotion, les mains jointes devant la poitrine, agenouillés face à l'autel. Elles ne représentent pas le chant du chœur dans l'image même si elles sont nombreuses à prendre place dans des livres de chant, comme c'est le cas pour cette lettrine d'un graduel toscan du premier tiers du XIV^e siècle [ill. 19]³¹¹. La composition géométrique et végétale de la lettre C, inscrite à son tour dans un carré de couleur or, isole la scène de communion du chant noté sur le même feuillet. L'initiale C ouvre pourtant un chant important, le *Cibavit eos ex adipe frumenti*, introït de la messe du *Corpus Christi*. Si l'association image/texte est ici pleinement signifiante dans leur contenu respectif, il se produit toutefois par les indices visuels un décalage entre le chant d'ouverture et le silence de la communion. Si les prescriptions liturgiques à ce sujet sont rares au Moyen Âge, mais il semble que le silence de la communion est **pourtant** admis et recommandé. Les textes des prédicateurs insistent par exemple sur l'état de pureté et de silence du communiant, nécessaire au risque de se voir puni par Dieu ou par l'hostie elle-même³¹².

La communion en larmes, l'insistance des *exempla* sur la réception de la forme consacrée non pas dans la bouche mais dans le cœur, les visions qui suivent la communion sont autant d'événements qui invitent le fidèle à abandonner l'usage de son corps, et donc de sa voix, au profit de la vue intérieure, lieu où réside désormais le Christ. Rupert de Deutz affirme que l'on communique en silence parce que le sang et la chair du Christ clament eux-mêmes le mystère³¹³. La communion produit une triple articulation entre la prière silencieuse du cœur, la vision du Christ, et le chant de louange et d'action de grâce qui l'accompagne. L'antienne de communion *Venite populi* rend tout à fait compte de ce jeu complexe des sens :

Venez, vous tous qui appartenez au Peuple de Dieu ! Approchez-vous des Mystères saints et immortels et accomplissez l'action sainte ! Approchez-vous dans la crainte et la foi ! En présentant des mains pures, mettons en commun l'offrande de notre repentir : car pour nous,

³¹¹. New York, Morgan Libray, ms. 795, fol. 174r.

³¹². BERIOU N., « L'eucharistie dans l'imaginaire des prédicateurs d'Occident (XIII^e-XV^e siècle) », *Pratiques de l'eucharistie*, p. 879-926.

³¹³. RUPERT DE DEUTZ, *Liber de divinis officis*, p. 206.

l'Agneau de Dieu s'est présenté au Père en sacrifice ; adorons-le, lui seul, et rendons-lui gloire avec les anges en criant : alléluia³¹⁴ !

Comme l'autel de Bamberg, l'antienne est d'abord une invitation à voir le mystère, à s'en approcher dignement, à contempler la figure du sacrifié (ici, sous la forme de l'agneau), et finalement à rompre le silence pour chanter avec les anges. Le silence sert de nouveau de pivot, comme il le faisait dans la consécration – il doit être maintenu pour que la louange puisse s'exprimer et pour que le mystère opère. La surface réfléchissante des calices et des patènes qui place le célébrant face-à-face avec l'image du Christ accentue sans aucun doute l'effet de la rencontre et la mise en présence du Christ³¹⁵. Sur la patène d'Hugo d'Oignies³¹⁶, le métal poli incisé du Trône de grâce produit l'effet d'un disque vide posé à son tour sur le cadre vide de l'autel, et c'est dans l'espace-temps de ce silence sur l'autel que la vision se manifeste. C'est la raison pour laquelle les mêmes images de communion ajoutent souvent à la relation médiatisée par l'hostie entre le célébrant et le fidèle l'image du crucifié sur ou derrière l'autel, afin de montrer qu'il n'y a rien à dire du mystère, sinon à en contempler la forme visible qui apparaît dans le cœur de qui reçoit la communion. D'autres images vont même jusqu'à substituer la figure du prêtre par celle du Christ lors de la communion, le Christ se posant lui-même dans la bouche du fidèle. Jeu subtil, jeu complexe du silence de gloire dans lequel la bouche, organe de la voix, est rempli de l'image du Christ, empêchée de parler par la réalité matérielle du mystère. Il ne s'agit plus d'un silence contraint mais d'un silence de plénitude.

L'APHASIE DE LA VISION

Le procédé qui se dessine dans les images consistant à installer le silence comme un moyen de passer d'une expérience des sens à une vision intérieure de Dieu, est au cœur même du processus de révélation – c'est ce dont témoigne le dossier biblique. La notion de *visio Dei* évolue constamment au cours du Moyen Âge, dans ses modalités, mais aussi dans ce

³¹⁴. IVERSEN G., « Poésie liturgique et célébration eucharistique (IX^e-XIII^e siècle) », *Pratiques de l'eucharistie*, p. 819-842, ici p. 821.

³¹⁵. Sur cette question de l'effet miroir, voir BREDEKAMP H., « Carlomagno y la fluidez del agua y de la luz », *Codex Aquilarensis* 29 (2013), p. 61-76.

³¹⁶. SIAT J., « La patène de Hugo d'Oignies : expression iconographique de la théologie et de la liturgie trinitaire occidentale », *Ecclesia orans* 12-1 (1995), p. 57-69.

qu'elle dit de la connaissance ultime de Dieu³¹⁷. Ce n'est pas le lieu ici de faire un inventaire de ces formes et des débats théologiques qui parcourent l'ensemble de l'exégèse et de la philosophie médiévale. Il suffit de rappeler que la vision béatifique de Dieu, de son image ou de son essence, est une rencontre personnelle, individuelle, et qu'elle ne peut pas être partagée pour ce qu'elle est véritablement. Pour le dire dans les mots de saint Thomas, elle n'est pas de l'ordre de l'expérience, elle est de l'ordre de la connaissance intime³¹⁸. Elle échappe donc par définition au langage et se déroule au-delà des mots tels qu'on les entend ici-bas. Le corps n'est activé dans cette rencontre que pour la louange. Saint Augustin referme la *Cité de Dieu* sur cette description :

Qu'elle sera heureuse cette vie où tout mal aura disparu, où aucun bien ne sera caché, où l'on n'aura qu'à chanter les louanges de Dieu, qui sera tout en tous ! Car que faire autre chose en un séjour où ne se peuvent rencontrer ni la paresse, ni l'indigence ? Le psalmiste ne veut pas dire autre chose quand il s'écrie : « Heureux ceux qui habitent votre maison, Seigneur ! Ils vous loueront éternellement. » Toutes les parties de notre corps, maintenant destinées à certains usages de la vie, n'auront point d'autre emploi que de concourir aux louanges de Dieu³¹⁹.

Il ne sera plus question de parler ; il suffira de chanter avec les anges. Les récits de vision ne manquent pas au Moyen Âge, ils constituent pratiquement, à partir du XIII^e siècle, un genre littéraire à part entière où la mystique trouve un terreau fertile pour ses développements. Mais ce que rapportent de tels récits, ce sont précisément des expériences de vision, localisées et détaillées dans leurs circonstances, et non le sens de la rencontre avec Dieu, par définition non traductible dans les mots. Comme le récit de Jean dans l'Apocalypse, elles transcrivent le témoignage de l'au-delà, du paradis ou de la vie future, mais ne disent rien des conditions intérieures de celui qui assiste à la vision. Elle se produit pendant le sommeil sous la forme d'un rêve, pendant une transe ou dans la contemplation d'une image ; dans tous les cas, dans une attitude de silence qui déclenche la possibilité de voir. Car c'est bien la vue qui est en jeu dans la connaissance directe et complète de Dieu. Albert le Grand insiste sur la vue en 1270 dans la *Somme* :

³¹⁷. Pour une approche générale de la littérature de visions et ses implications sur la conception de la connaissance de Dieu, voir l'ouvrage de référence DINZELBACHER P., *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, 1981.

³¹⁸. Sur ces questions complexes, voir l'excellente synthèse toute récente de AUGÉ R., *Connaître Dieu par expérience. La connaissance expérimentale de Dieu selon saint Thomas d'Aquin*, Paris, 2016.

³¹⁹. AUGUSTIN, *De civitate dei* livre XXII, chap. xxx.

Si quelqu'un voit Dieu dans la vision de gloire, celui-ci voit dans la perfection des habits de la gloire et de la béatitude, même si ces intermédiaires ne créent aucune distance entre celui qui voit et Celui qui est vu, mais ils renforcent le pouvoir de voir, et le perfectionne justement dans l'acte de vision³²⁰.

La rencontre se produit sous la forme d'une évidence, d'une présence lumineuse et glorieuse. Elle n'a besoin d'autre intermédiaire que la foi et la louange. Si le silence, ou au moins la retenue de la parole, est éventuellement présent comme déclencheur de la vision, il cède sa place à la parole dans l'installation de la contemplation face-à-face avec Dieu. En ce sens, celle-ci est la traduction eschatologique de ce que produit déjà la liturgie dans sa dialectique silence/parole. Ce qui se déroule aux cieux, c'est un concert de louanges.

La plupart des images de la théophanie ultime, à la fin des temps, mettent à ce propos en scène des musiciens ou des chantres, et figurent une *jubilatio* que l'on trouvait déjà sous la plume de saint Augustin. Un concert se joue effectivement au tympan de l'église abbatiale de Saint-Pierre de Moissac où l'apparition du Christ en gloire est écrasée de la présence des musiciens, de ces vingt-quatre vieillards qui en Ap 5, 8 sont décrits tenant « une harpe et des coupes d'or remplies de parfum ». Tout semble indiquer dans la sculpture, très riche, une action musicale³²¹ : la multiplication des instruments, leur position variée dans les mains des vieillards, les phylactères tenus par les anges font émerger de la composition une présence sonore implicite, celle de l'acclamation de la suite du texte de l'Apocalypse dans laquelle se mêlent le son de la musique et la voix des myriades d'anges [voir pl. 16]. La grande image de Moissac présente une analogie avec ce que l'on a dit de la liturgie : si les vieillards et les anges de l'Apocalypse célèbrent par la musique et le chant l'apparition du Christ sous sa forme glorieuse de la même façon que le chœur et le chantre célébraient l'élévation de l'hostie par le son des cloches et les chants, c'est par le regard – à Moissac comme dans les manuscrits – que la contemplation s'effectue. Les figures des anges et des musiciens se tordent pour tourner leur visage vers le centre du tympan et cette contorsion produit l'effet – visuel au moins – d'une interruption de la musique et de la louange, une

³²⁰. ALBERT LE GRAND, *Summa theologia, tractatus 3, quaes. 13, cap. 4*, dans *Opera omnia*, Paris, 1890, vol. 34.1, p. 47.

³²¹. En dernier lieu, voir la synthèse sur les Jugements derniers de ANGHEBEN M., *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français (1100-1250)*, Turnhout, 2013 ; sur Moissac en particulier, voir MEZOUGH N., « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxà* 9 (1978), p. 171-200.

interruption « liturgique » dans son déroulement puisqu'elle semble moins affecté la narration de la Parousie que son environnement sonore. Ce serait sans doute aller trop loin que d'envisager que le regard étouffé à Moissac la dimension musicale de la théophanie. En revanche, la lecture eucharistique du linteau et du trumeau du portail manifeste une dimension liturgique de la composition qui articule la vue, la louange et sa suspension dans une la fixation silencieuse d'un instant³²². Si l'image de Moissac ne produit pas de son, ce n'est pas parce qu'elle est faite de pierre mais parce qu'elle montre précisément la « stupeur » déclenchée par la théophanie, ce coup d'arrêt porté à l'acclamation par le choc du visuel. Le mot *stupor* est fréquemment employé dans les textes médiolatins pour décrire une réaction consécutive à la vue. Saint Augustin parle ainsi de la *stupor admirationis* qui frappe le fidèle entrant au paradis et contemplant l'assemblée des saints³²³. La conversion de saint Paul sur le chemin de Damas propose une articulation complexe entre la stupeur des compagnons de Saul qui « entendent la voix » mais ne « voient » rien et qui, *stupefacti*, ne peuvent s'exprimer³²⁴. Le choc de la vision est tel qu'elle aveugle Paul et réduit au silence ses compagnons. Aussi l'image de la Parousie de Moissac pourrait-elle tout à la fois être musicale et silencieuse, la fixation dans la pierre des gestes des vieillards « produisant » visuellement l'effet la *stupor admirationis* de la théophanie.

On connaît de nombreuses images où la vision au paradis figure les myriades d'anges évoquées dans l'Apocalypse mais dans une attitude totalement silencieuse de stupeur. C'est le cas dans une belle peinture à pleine page des années 1480 ouvrant le premier livre de la traduction de la *Cité de Dieu* par Raoul de Presles³²⁵. Dans la partie haute de l'image, la Jérusalem céleste, aux murailles couvertes de pierres précieuses, accueille les élus qui s'assemblent autour de la figure de Dieu trônant sur un fond or au milieu des hiérarchies angéliques. Tous sont représentés les mains jointes, lèvres closes, les yeux fixés sur la théophanie. La disposition de leurs ailes reproduit la forme de la mandorle dorée, en cercles concentriques, pour ne former qu'un seul corps céleste grossi par l'arrivée des élus qui, à

³²². Voir la magnifique lecture du tympan par SKUBISZEWSKI P., « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas de symbolisme médiéval », *Cahiers archéologiques* 40 (1992), p. 51-90, notamment pour cette lecture eucharistique.

³²³. AUGUSTIN, *Sermones ad populum* 335C ; *Patrologia Latina Supplementum* 2, col. 753.

³²⁴. Ac 9, 7.

³²⁵. Mâcon, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 7.

l'extérieur de l'enceinte de la ville, sont figurés en attitude de dialogue [voir pl. 17]. Le son de ces conversations est l'écho atténué, par l'ascension vers le paradis, de l'agitation sonore de la ville terrestre peinte au registre médian de la page, et plus encore de la disharmonie musicale, figurée en partie basse³²⁶. Les murailles de la Jérusalem céleste opèrent ainsi comme un isolant phonique entre le monde terrestre et le lieu de la contemplation. Les voix sont suspendues dans un regard qui remplit, au sens propre, tous les espaces de la cité sainte. Les anges ne chantent pas, les élus ne s'expriment pas : tous contemplant en silence la majesté au centre de la ville.

Les tympan romans figurant un jugement dernier, une parousie ou des vieillards musiciens et les enluminures figurant la Jérusalem céleste ne peuvent sans doute pas être lus comme les images de Moissac ou de Mâcon, c'est-à-dire dans cette tension apparente entre le son de la louange et le silence de la contemplation. La convocation de la notion de *stupor* montre qu'une fois de plus l'opposition stricte son/silence est réductrice pour les images du Moyen Âge et qu'il faut envisager des qualités interstitielles telles que la résonance, la tenue ou la suspension. De la même façon que la note de musique « persiste » dans sa résonance une fois qu'elle a été produite – onde vibrante dans l'air de l'église – il faut envisager que le silence, une fois installé, « persiste » dans son environnement. Son et silence auraient ainsi la capacité de se chevaucher et les images de montrer simultanément la voix et sa suspension, la musique et sa disparition. Les figurations du silence dans les manuscrits du Beatus proposent déjà en quelque sorte ce chevauchement en étendant le lieu du silence à l'ensemble de la page du manuscrit et invitant à une lecture *sub silencio*. L'interruption du discours de Jean provoqué par l'ouverture du septième sceau et le silence dans le ciel est aussi de l'ordre de la *stupor*, de ce que nous appelons ici l'aphasie de la vision.

C'est sans doute ce qu'il faut lire d'une belle image peinte dans un manuscrit anglais enluminé vers 1255, et contenant le texte de l'Apocalypse et son commentaire par un auteur

³²⁶. *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, Paris, 2004, n° 49, p. 142-143.

très peu connu, un certain Berengaudus nommé au début de la glose³²⁷. Le manuscrit, aujourd'hui conservé au Musée Getty à Los Angeles, se compose d'une trentaine de feuillets. Une peinture occupe le premier tiers de chaque folio ; au-dessous de l'image, sur deux colonnes, le texte de l'Apocalypse est copié à l'encre noire et suivi du commentaire correspondant de Berengaudus transcrit à l'encre rouge, les deux textes s'ouvrant par une belle initiale ornée sur fond or. Les images de la partie inférieure traduisent visuellement le contenu du texte de la révélation de Jean, mais empruntent parfois au commentaire de Berengaudus. Sans présenter de très grande originalité, celui-ci insiste toutefois sur le sens des calamités et sur la violence du Juge dans l'Apocalypse, et les images ne manquent pas de figurer le feu, le fracas, la désolation des trompettes et des destructions. Sur chaque folio, les scènes sont installées à l'intérieur d'une bordure double rehaussée de vert qui ne contient pas tout à fait l'image : les flammes, les tours, les ailes des anges s'échappent parfois de l'espace de l'image. La qualité du dessin et l'originalité de la composition de ces peintures ont établi l'Apocalypse Getty comme l'un des chefs-d'œuvre de l'enluminure gothique³²⁸. On a en particulier remarqué la présence systématique de Jean dans les images : il assiste à la révélation dont il donne le contenu dans le livre de l'Apocalypse. Il apparaît en dehors ou à l'intérieur de la bordure et assiste en silence aux événements. Il est figuré à l'intérieur de l'image quand il en est un acteur. C'est le cas du folio 16 [ill. 20] dans laquelle l'ange invite Jean à mesurer l'étendue du temple de Dieu à l'aide du roseau, selon Ap 11, 1. Dans cette belle peinture, très dynamique dans sa composition, Jean est vêtu d'une large tunique rouge et bleue, nimbé d'or, comme l'ange ; la simplicité de la palette est compensé par le traitement habile des draperies et par la place laissée libre de toute image dans la composition, donnant à l'ensemble un caractère très aéré qui accorde une grande énergie à la narration. Quand Jean n'est pas acteur de l'image et qu'il en est simplement le témoin, il est peint à l'extérieur de la bordure et contemple la scène à travers une ouverture aménagée dans le cadre. Au folio 3v, c'est le dispositif employé pour figurer le témoin assistant à l'adoration des vieillards d'Ap 4, 11 [ill. 21]. Dans cette image très

³²⁷. Le texte est édité dans la *Patrologie latine* 17, col. 763 et sq. Sur le texte et l'auteur, voir VISSER D., *Apocalypse as Utopian Expectation (800-1500). The Apocalypse Commentary of Berengaudus of Ferrières and the Relationship between Exegesis, Liturgy and Iconography*, Leiden, 1996.

³²⁸. Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig III 1.

détaillée qui figure à la fois les bêtes soutenant la gloire, les vieillards et leurs instruments de musique, le livre ouvert et les sceaux détachés, les lampes figurant des dons de l'Esprit-Saint, Jean appuyé sur son tau et tenant le livre est peint à gauche de la bordure ; à hauteur de son visage, l'enlumineur a aménagé une sorte de fenêtre ou de lucarne ouvrant sur le lieu de l'image. Cette ouverture est le privilège du témoin et le regard de Jean est ainsi autorisé à traverser la bordure pour assister à la théophanie. La fenêtre joue le rôle de trouée dans le temps et vers le ciel ; elle est aussi un filtre qui permet au témoin de rapporter le contenu de sa vision. À travers cette ouverture, le visage de Jean et le visage du Christ, peints exactement à la même hauteur, se rejoignent. La couleur sombre, opaque de la fenêtre, montre bien que l'expérience de Jean n'est pas celle d'un regard physiologique – on ne voit rien à travers le noir – mais celle d'une vision rendue possible par la médiation de l'ange. La fenêtre est placée tantôt à droite, tantôt à gauche, tantôt à hauteur d'homme, tantôt près du sol ; elle est toujours en revanche incluse dans l'espace de la double bordure qui installe l'image sur le parchemin, y compris quand cette vision se fait par l'entremise d'un personnage, comme c'est le cas au folio 9v où l'un des vieillards décrit à Jean le contenu de la scène peinte à sa droite [ill. 22] : la figure du vieillard est « dans la bordure », agrandie pour l'occasion.

Une seule image fait exception à cette mise en œuvre et elle est en lien avec la figuration du silence. Le folio 10 propose en effet une nouvelle image dans la partie supérieure, accompagnée de la copie à l'encre noire des versets 1 et 2 du chapitre 8 du livre de l'Apocalypse : « Quand il ouvrit le septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure. Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu, et sept trompettes leur furent données. » L'image reprend tout à fait le contenu du verset 2 [voir pl. 18]. Sept figures angéliques sont placées de part et d'autre de la mandorle dans laquelle trône la figure de Dieu qui bénit de la main gauche et porte un livre dans la main droite. Ses pieds sont posés sur un globe. Deux des anges procèdent à la distribution des trompettes, mais l'image fixe précisément le moment de la réception des instruments ; les anges n'ont pas encore leur trompette en main, ce ne sont pas les figures de la désolation mais bien les adorateurs du Juge... pour le moment. À la différence des manuscrits du *Traité* de Beatus de Liébana, la peinture de l'Apocalypse Getty ignore à première vue le verset 1 rapportant

le silence dans le ciel. Le texte latin du commentaire de Berengaudus est copié à la suite d'Ap 8, 1-2 :

Quand il ouvrit le septième sceau. L'ouverture du septième sceau signifie l'avènement du Christ. Il faut nous demander pourquoi le septième jour est à la cinquième place. Il est écrit dans la Genèse que Dieu a fait toutes choses installées dans l'origine du ciel et de la terre et qu'il se reposa le septième jour. C'est la raison pour laquelle on nomme ce jour Sabbat, qui signifie « repos ». Quel est notre repos, si ce n'est le Christ? Il n'est donc pas inconvenant de placer l'avènement du Christ dans le septième sceau, parce qu'il est bien le repos des tous ses saints, figuré dans le septième jour. De plus l'intelligence spirituelle est obtenue grâce à ce que réalise l'avènement du Christ. Il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure. On désigne par le silence la paix qui s'étend sur la terre des Augustes à la naissance du Christ. Un silence d'une demi-heure donc, car la paix de l'Église dura peu au début de la foi auprès des païens. Néron la brisa, et Pierre et Paul ayant péri, il persécuta tous les chrétiens. Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu. Vient ensuite l'ordre des sept anges, envoyés comme des hérauts pour annoncer l'arrivée du roi ou du prince ; Jean qui avait été désigné par les anges et qui voulait garder leur mémoire s'avancait également selon leurs instructions³²⁹.

Le commentaire sur ce folio s'arrête ici. Les passages repris de l'Apocalypse (~~en-romain dans la citation ci-dessus~~) sont eux tracés à l'encre noire. Le contenu du commentaire d'Ap 8, 1-2 insiste sur trois éléments essentiels : l'ouverture du septième sceau comme moment déclencheur de l'avènement du Christ ; l'association vétérotestamentaire et historique entre le silence du septième sceau et la notion de « repos » ou de « paix » ; enfin, le rôle de Jean dans le témoignage et sa présence à la demande des anges. Si le commentaire de Berengaudus n'est pas spécialement original dans son contenu, la mention de l'invitation angélique à témoigner, à garder la mémoire de ce qui est en cours dans la vision, est exceptionnelle. C'est la raison pour laquelle l'image de la partie supérieure du folio est elle aussi différente dans son dispositif de ce que l'on voit dans le reste de l'Apocalypse Getty. Jean n'est pas ici représenté sur le côté de la bordure verte de l'image, en train de regarder dans l'histoire par une fenêtre aménagée dans le cadre. La mise en œuvre de son rôle de témoin est tout à fait différente. À droite de l'image, le peintre a réalisé une construction de pierre, « hors-œuvre » si l'on peut dire. Elle est couverte d'un toit qui reprend les dispositifs employés par le peintre pour figurer les églises au début du commentaire. La fenêtre noire par laquelle Jean assiste à la révélation dans les autres images est ici intégrée non pas à la bordure mais à la construction de pierre, de telle sorte que l'action en cours à l'intérieur de la bordure semble se dérouler en réalité à l'intérieur

³²⁹. *Patrologie latine* 17, col. 847-848.

de ce que qui pourrait constituer la prolongation métaphorique de cette construction – la continuité des sols à l'intérieur et à l'extérieur de la bordure renforce cette unité. Si Jean est figuré avec les mêmes attributs (le tau, les vêtements), sa position est quant à elle unique dans le manuscrit. Jean est en effet figuré de dos dans l'image. Quand il se penchait aux fenêtres noires des autres peintures, il était de face ou de profil. Ici, son visage est soustrait au regard du spectateur, il ne le présente qu'à la scène qui se déroule dans l'édifice. Il est complètement absorbé par la narration en cours à travers le noir de la lucarne. Une vue rapprochée de ce détail de l'image montre même que, dans l'angle inférieur gauche de l'ouverture, la peinture noire appliqué sur le parchemin vient recouvrir une partie de la tête du témoin. On retrouve dans cet engagement dans l'image le contenu du commentaire et l'invitation particulière des anges à faire mémoire de la scène.

L'image du folio 10 de l'Apocalypse Getty a-t-elle également cherché à transcrire le silence du repos et de la paix ? À première vue, non ! Elle ne figure d'ailleurs pas l'ouverture du septième sceau : le livre tenu par le Christ est un codex fermé, sans sceau. Elle semble donc ignorer Ap 8, 1 pour se situer dans l'intervalle, dans la résonance de ce silence entre les versets 1 et 2. Elle pourrait représenter cette durée du silence qui se propage comme une onde après le geste de l'ouverture. L'*apertio* en tant qu'instant signifie l'avènement du Christ, mais le silence comme durée signifie le repos du Sabbat, le lieu du calme et de la suspension de la voix. La distribution des trompettes se fait en silence et la scène à laquelle assiste Jean est le temps de silence précédant la tempête du septénaire angélique. L'insistance de l'image pour ne pas figurer de performance musicale est frappante : les anges qui reçoivent les trompettes ne referment en aucun cas leur main sur l'instrument et ne disposent donc pas encore d'une possibilité d'action sonore (l'ange de gauche semble précisément regarder le geste de celui à qui il tend l'instrument). L'image du folio 10 est une non-narration, la fixation iconique d'un silence qui contient déjà les moyens de sa suppression. Elle fait face dans le manuscrit à l'image figurant l'adoration de l'Agneau en Ap 7, 9-12, peuplée des chants et des acclamations ; dans la partie gauche de l'image, un phylactère présente même le dialogue d'Ap 7, 13 entre Jean et l'un des vieillards. Le contraste entre les deux figurations est donc saisissant – tous les signes iconiques et leur mise en œuvre les opposent. Mais c'est bien la position de Jean, de face dans l'adoration, de dos dans le silence de l'*apertio* qui produit ce décalage. On connaît

très peu de figurations totalement de dos dans les images médiévales ; elles concernent principalement l'image du prêtre à l'autel, comme dans la sculpture de Florence, dans lesquelles la posture signale précisément l'absence de parole et la contemplation. Dans l'image du folio 9v, le témoignage est sonore, vocal, la parole est rendue possible par le scellement du livre. Dans l'image du folio 10, le témoignage n'est autre que celui de la vue ; les sceaux ont été enlevés et ce qui s'offre désormais à la contemplation du témoin se situe dans la prolongation du silence, au-delà du langage. On l'a vu avec Ambroise Autpert, l'exégèse d'Ap 8, 1 interprète le silence du ciel comme une préfiguration de « l'église des justes³³⁰ ». La construction de pierre **qui ouvre dans laquelle s'ouvre** la fenêtre noire à droite de l'image pourrait évoquer un élément matériel de cette église des justes, à savoir une abside ouvrant sur le mystère de la révélation. Le silence que contemple Jean – et il faut insister sur ce basculement sensoriel – est tout autant le silence des cieux que l'acte sacré et son environnement *sub silencio* de la liturgie, l'image du Christ en gloire à l'intérieur de l'édifice étant finalement plus proche des images d'abside contemporaines à la réalisation du manuscrit que du contenu de la péricope biblique. La vision de paix et de repos du commentaire de Berengaudus est transposée par l'image du contexte apocalyptique au contexte liturgique, cette insistance sur le rituel constituant d'ailleurs l'une des principales originalités de son commentaire.

Toute l'aphasie produite par la vision et la contemplation est résumée finalement dans la scène de l'Ascension et dans la multiplication des verbes « voir » et « regarder ». Les apôtres **qui** interrogent le Christ sur l'avènement du royaume de Dieu mais c'est en s'élevant au ciel qu'il leur répond ; plus de dialogue, plus de questions :

Après avoir dit cela, il fut élevé pendant qu'ils le regardaient, et une nuée le déroba à leurs yeux. Et comme ils avaient les regards fixés vers le ciel pendant qu'il s'en allait, voici deux vêtus de blanc leur apparurent et dirent : « Homme de Galilée, pourquoi vous arrêtez-vous à regarder au Ciel ? Ce Jésus, qui a été enlevé au ciel du milieu de vous, viendra de la même manière que vous l'avez vu allant au ciel »³³¹.

Il est très difficile de raisonner sur l'absence, et sans doute ne faudrait-il pas lire toutes les images de l'Ascension qui ignorent les gestes d'allocution et les inscriptions figurant les

³³⁰. AMBROISE AUTPERT, *Expositio in Apocalypsin*, liv. LIV.

³³¹. Ac 1, 9-11.

paroles du Christ et des apôtres comme des évocations visuelles de l'aphasie face à la vision de Dieu. Cependant, les indices iconographiques dans les images des cieux, de la Jérusalem céleste ou de la Parousie semblent concordants pour établir que la culture visuelle médiévale a cherché à traduire la stupeur produite par la rencontre face-à-face. Parce qu'elle échappe au langage, elle se déroule dans le silence de la fenêtre noire de l'Apocalypse Getty, ou dans la suspension du mouvement musical à Moissac, ou encore dans la fixité des corps et des gestes dans la *Cité de Dieu*. La stupéfaction silencieuse rejoint sans contradiction la louange et l'acclamation musicale et poétique. Et si cette coprésence du son et du silence est possible dans l'image, c'est parce elle est très souvent incarnée dans la figure de l'ange qui contient ontologiquement ces deux modalités de la rencontre avec Dieu.

LA PART DES ANGES

Dans l'article qu'elle consacre à la figuration du silence liturgique, Pamela Nourigeon signale une curieuse image accompagnant les développements sur la secrète dans la traduction du *Rationale des divins offices*³³². La rubrique au-dessus de l'image est sans ambiguïté et indique qu'elle montre la partie de la messe que l'on « fait en silence » [voir pl. 19]. La peinture est installée dans une bordure bleue et or. Elle figure un prêtre debout face à l'autel sur lequel on aperçoit un calice couvert de la pale. L'officiant a les mains jointes au niveau du visage ; tête inclinée, yeux fermés, il présente une attitude de profond recueillement. Sa tête est entourée de cinq petites figures angéliques qui s'appuient sur ses épaules et qui se penchent vers ses oreilles. L'ensemble de la composition est installé sur un fond rouge vif. Dans l'angle supérieur gauche de l'image, au-dessus de l'autel, l'arrière-plan se déchire sur un fond or qui laisse apparaître le buste de la figure divine. Elle tourne les yeux vers le prêtre et les anges, et désigne son oreille gauche de l'index droit. L'image est placée dans le manuscrit entre le mot « silence » de la rubrique et le texte copié au-dessous qui donne l'explication des modalités de la récitation de la secrète. Les lèvres closes du prêtre et son isolement dans la prière figurent manifestement une retenue de la parole – il ne se passe rien de « sonore » dans l'image. Pourtant, la position des anges et le geste de Dieu indiquent un échange entre le moment liturgique et le ciel, la correspondance

³³². La Haye, Bibliothèque royale, ms. 78 D 41, fol. 134.

chromatique de la déchirure du fond de l'image et du nimbe des anges renforçant cette connexion sonore. Le texte de Guillaume Durand et sa traduction dans le manuscrit de La Haye ne mentionnent pourtant pas la figure angélique, ni au moment de la secrète, ni au moment de décrire les paroles et les gestes du célébrant. L'image met donc en signe une propriété de la voix des anges qui échappe au commentaire de la messe mais qui révèle le lien qui s'établit dans le silence entre Dieu et le prêtre. Si les lèvres closes de l'officiant ne laissent passer aucun son, les mots qu'il prononce en silence dans la « chambre de son cœur », ce lieu qu'il pénètre au moment d'entrer dans le temps liturgique *in persona Christi*, sont entendus de Dieu, et de Dieu seul, comme s'ils étaient prononcés par les anges. C'est tout à fait le sens de l'image de La Haye : la déchirure de l'arrière-plan de la scène, ce passage du quadrillage à la couleur pleine, signale ce changement dans les conditions d'énonciation. Le réseau des carrés et des losanges, tracé sur le fond rouge, retiennent les mots comme le fait le scellement des lèvres du prêtre ; la libération de l'or les fait résonner dans le ciel auprès de Dieu.

L'examen de cette belle image ne nous ramène pas vers le silence liturgique mais nous conduit vers la figure de l'ange et sa capacité à agir dans la louange *sub silencio*. Il y a certes ici un paradoxe à résoudre. L'ange est avant tout la créature chargée de chanter les hymnes, de conduire par sa voix la prière et l'action de grâce du fidèle. C'est en tout cas ce qu'on lit à maintes reprises dans la Bible, que ce soit dans les visions vétérotestamentaires ou dans la révélation apocalyptique : les anges sont avant tout le chœur de Dieu, organisé et ordonné, hiérarchisé, image d'une harmonie céleste digne de la grandeur divine³³³. Dans ces manifestations de la connexion entre Dieu et les hommes, le chant de l'ange est entendu par le témoin, et son contenu est répété notamment lors de la liturgie terrestre. Cette évidence scripturaire, largement reprise par les commentateurs et les exégètes, est cependant confrontée à la question de la nature de la voix des anges. La conception corporelle de la figure angélique, ce corps qui n'en est pas un, interroge la

³³³. CATTIN Y., FAURE P., *Les Anges et leur image au Moyen Âge*, La Pierre-qui-Vire, 1999, p. 47-91 ; *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, p. 52-59.

capacité des anges à parler, chanter et communiquer³³⁴. Toute l'angéologie médiévale est traversée par ce débat concernant d'une part la nécessité hypothétique de l'ange à s'exprimer par la voix, et d'autre part les propriétés éventuelles de cette voix désincarnée. On lit dans la deuxième lettre aux Corinthiens (12, 3-4) : « Je sais que cet homme (si ce fut dans son corps ou sans son corps je ne sais, Dieu le sait) fut enlevé dans le paradis, et qu'il entendit des paroles ineffables qu'il n'est pas permis à un homme d'exprimer ». La voix de l'ange auprès de Dieu serait donc une parole ineffable, inaccessible aux oreilles des hommes et que seul Dieu, comme dans l'image de La Haye, peut recevoir. L'exégèse juive, en se basant sur un certain nombre de passages vétérotestamentaires, renforce ce caractère inaccessible de la voix de l'ange qui serait moins lié aux propriétés de son corps qu'à celles de son esprit³³⁵. La voix des anges serait tellement chargée de la connaissance intime de Dieu qu'elle se situerait au-delà du langage³³⁶ : l'ange a donc une voix, mais une voix qui ne contient ni mot, ni son, mais la pure connaissance du divin. Cette connaissance noétique – c'est cela qui est en jeu – induit des principes de communication qui n'en sont pas puisqu'ils sont finalement superflus, et tout l'enjeu de la réflexion sur le langage des anges, notamment chez Thomas d'Aquin, consiste à articuler la nécessité de l'ange chantant la louange de Dieu et le caractère superflu de sa capacité à s'exprimer par la voix³³⁷.

Il faut distinguer deux types d'interaction : la rencontre de l'ange et de l'homme qui passe par une énonciation, un dialogue, un chant ; et la rencontre de l'ange et de Dieu qui passe ou bien par une parole ineffable ou bien par une absence totale de médiation vocale. De nombreuses images médiévales mettent en scène la parole échangée entre l'homme et l'ange. On l'a vu avec l'annonce à Zacharie, mais il est des scènes encore plus explicites dans lesquelles le recours à l'écriture dans l'image figure non seulement l'acte de parole mais en rapporte également le contenu. Les scènes de l'Annonciation constituent le corpus le plus abondant de ce dialogue entre l'homme et l'ange, sans doute parce qu'il se produit

³³⁴. FAES DE MOTTONI B., « *Enuntiatores divini silentii*. Tommaso d'Aquino e il linguaggio degli angeli », *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale* 12 (1986), p. 197-228, spécialement p. 200-204 ; CATTIN Y., FAURE P., *Les anges et leur image au Moyen Âge*, p. 139-144.

³³⁵. ALLISON D. C., « The Silence of Angels : Reflections of the Songs of the Sabbath Sacrifice », *Revue de Qumrân* 13 (1988), p. 189-197, ici p. 190 ; KNOHL I., « Between Voice and Silence », p. 24.

³³⁶. ALLISON D. C., « The Silence of Angels », p. 191.

³³⁷. FAES DE MOTTONI B., « *Enuntiatores divini silentii* », p. 204-209.

précisément dans le monde des hommes et qu'il est en quelque sorte soumis à ses règles. Il faudrait systématiser l'étude, mais les images qui reprennent le contenu de la vision de Jean dans l'Apocalypse mettent très peu fréquemment en signes les échanges pourtant nombreux entre l'ange et le témoin, sans doute parce que ces dialogues se produisent dans un temps séparé, projection dans la vision du temps de Dieu ; ils échappent aux règles de la communication terrestre. On peut revenir à ce sujet sur l'une des images de l'Apocalypse Getty. Dans la scène dans laquelle l'ange qui accompagne Jean lui remet le roseau pour mesurer le temple de Dieu, l'ordre donné au témoin, pourtant explicitement sonore en Ap 11, 1 : (« On me donna un roseau semblable à une verge, en disant : “Lève-toi, et mesure le temple de Dieu, l'autel et ceux qui y adorent” ») a été traduit par un geste : la main droite de l'ange saisit le bras gauche de Jean et l'entraîne vers l'extrémité de l'image où sont effectivement peints le temple, l'autel et les orants. L'ordre sonore dans la transcription du témoignage se déroule dans l'image dans le silence d'une vision, insoumise aux modalités de la parole homme/ange. L'annonce faite à Marie quant à elle, représentée sans cesse au cours du Moyen Âge, inscrit des paroles échangées entre les protagonistes et se produit sans projection ; l'ange apparaît à Marie et revêt alors une corporalité qui rend sa voix audible et qui permet de la transcrire par l'écriture³³⁸. L'ange est une figure de médiation entre le ciel et la terre et possède à la fois les attributs de la voix face aux hommes et ceux du silence face à Dieu. Ils seraient ainsi les acteurs d'une louange de tranquillité, celle de la présence de Dieu. Ha 2, 20 est sans ambiguïté à ce sujet : « L'Éternel est dans son saint temple. Que toute la terre fasse silence devant lui » ; de même en Za 2, 13 : « Que tout chair fasse silence devant l'Éternel ! Car il s'est réveillé de sa demeure sainte. » Ce silence d'humilité auquel toute la terre est invitée quand elle se trouve « en présence » de Dieu est le silence que respectent les anges dans leur proximité ontologique avec la divinité³³⁹. Le silence devient le moyen idoine de la prière et de la

³³⁸. Sur la question de la voix dans les scènes de l'Annonciation, VOYER C., « Donner corps au Verbe. Les images de l'Annonciation au Moyen Âge central », *Matérialités et immatérialité de l'église au Moyen Âge*, Bucarest, 2012, p. 101-112.

³³⁹. ALLISON D. C., « The Silence of Angels », p. 193.

louange dans les circonstances dans lesquelles la médiation du langage devient à la fois superflue et sacrilège à force d'imperfection et d'impureté³⁴⁰.

Les développements médiévaux à ce sujet remplacent l'idée d'une parole ineffable par celle d'un silence angélique lié à la proximité de l'ange avec Dieu. Jean Scot, dans sa reprise de Denys l'Aréopagite, ne saurait être plus clair : « Les anges sont énonciateurs du silence divin³⁴¹. » Cependant, il n'est jamais envisagé que ce silence concerne une privation stricte du langage ; au contraire, le silence angélique est une forme articulée de la parole, une voix parfaite qui permet de dire tout ce qu'est Dieu sans recourir à la négation. Et c'est en cela que la voix des anges et celle des hommes diffèrent en tout point. Thomas d'Aquin écrit que les anges disent le silence de Dieu³⁴². C'est pourquoi l'image du manuscrit de La Haye associe le corps du prêtre, la voix des anges et l'écoute divine. De même que la secrète n'est pas un silence mais une parole prononcée dans l'intimité du cœur, l'ange n'est pas une figure du silence mais l'installation d'une « parole silencieuse, médiatrice, qui signifie par la seule présence³⁴³ ». Dans un commentaire de la *Hierarchie céleste*, Denis le Chartreux écrira au milieu du XV^e siècle que « tout ce qu'expriment les anges se situe au-delà des sens, c'est-à-dire au niveau de l'esprit, et ils échangent sans parler, et communiquent dans le silence de leurs mots³⁴⁴ ». L'ange musicien, chantre de la louange céleste, célébrant sans cesse les merveilles de la création et de son créateur, annonciateur auprès des hommes du dessein de Dieu, concentre dans son corps qui n'en est pas un la capacité de parler sans la voix. Ce paradoxe n'est que l'un des indices du caractère intermédiaire de la figure angélique, tout à fait auprès de Dieu et simultanément complètement dans le monde des hommes.

La médiation silencieuse de l'ange entre les hommes et Dieu lui permet d'intervenir pour porter un message, comme dans l'Annonciation, mais aussi pour exiger ou montrer le

³⁴⁰. *Ibid.*, p. 195.

³⁴¹. JEAN SCOTT, *De divinis nominibus IV, Patrologie Latine* 122, col. 1 129 ; cité par DRONKE P., « Silence sacré et silence profane dans la poésie médiévale », *Micrologus* 18 (1993), p. 63.

³⁴². FAES DE MOTTONI B., « *Enuntiatores divini silentii* », p. 205 s.

³⁴³. SUAREZ-NANI T., « Faire parler le silence », p. 283.

³⁴⁴. DENIS LE CHARTREUX, *Commentaria in Librum de caelesti seu angelica hierarchia*, dans *Dionysii Cartusiani opera omnia*, Paris, 1902, vol. 15, p. 276.

silence. On peut citer à ce sujet le texte d'une vision de la béguine Hadewijch d'Anvers qui, vers 1230, rapporte un processus de *silenciation* « incarné » par un ange qui lui apparaît :

Il a ouvert ses ailes et, à la manière d'un héraut demandant le silence pour qu'on entende sa voix, il les frappa sept fois pour que chacun puisse entendre son message. Au premier coup, la lune arrêta sa rotation parce qu'on avait demandé le silence. Au deuxième coup, le soleil arrêta sa rotation. Au troisième coup, toutes les étoiles s'arrêtèrent. Au quatrième coup, ceux qui reposent au paradis furent réveillés de leur sommeil pour s'émerveiller de ce nouvel événement. Au cinquième coup, le trône céleste s'arrêta. Au sixième coup apparurent tous les saints, tous les personnes saintes, mortes ou vivantes, tous ceux qui sont au purgatoire, au paradis ou sur terre. Au septième coup, tous les cieus de chacun des royaumes du paradis s'ouvrirent dans une gloire éternelle³⁴⁵.

On retiendra de ce texte l'association de l'ange à la figure du héraut, très courante au Moyen Âge. Il est celui qui annonce l'arrivée de Dieu, il précède souvent la théophanie. Mais on remarquera surtout que l'ange produit d'abord du son pour exiger le silence ; il frappe ses ailes à la manière d'une claquette et ce son déclenche l'arrêt de la rotation des astres : en d'autres termes, le son produit par les anges en vient à retenir la musique silencieuse des sphères, produite précisément par la rotation interactive des astres dans les cieus. Le silence que demande l'ange d'Hadewijch est un silence absolu, impossible – il est celui d'une vision qui échappe aux règles du monde. Le nombre de coups frappés par l'ange renvoie, c'est évident, au nombre des sceaux du livre de l'Apocalypse. Dans les deux cas, l'accomplissement d'un silence total intervient au septième temps de la révélation. L'ange, comme l'agneau, soumet par ses gestes le monde au silence qui, s'il se produit dans la vision comme dans l'Apocalypse dans les cieus, irradie sur la terre et soumet également les hommes au silence des anges.

La littérature de vision offre de nombreux récits faisant intervenir la figure de l'ange mais le texte d'Hadewijch est original dans le rôle qu'il lui attribue en remplaçant la louange par une demande de silence. Elle est un topos également de la littérature exemplaire où les clercs et les laïcs sont **ou bien** punis pour leurs bavardages ou leur silence excessif, ou **bien** récompensés pour la mesure de leur parole ou leur ascèse du silence. Il faut s'arrêter un instant sur l'un de ces *exempla* qui réunit la figure de l'ange et la pratique du silence. Il se

³⁴⁵. Traduction de SUYDAM M., « Bringind Heaven down to earth. Beguine constructions of heaven », *Envisaging Heaven in the middle ages*, Londres, 2007, p. 91-108, ici p. 98-99.

trouve dans le grand recueil *Ci nous dit*, rédigé dans la première moitié du XIV^e siècle et compilant des textes courts de nature diverse à vocation édifiante³⁴⁶. Ce recueil est bien connu des spécialistes des *exempla* ; parmi ces textes, le chapitre 470, au milieu du recueil, présente le récit d'un ange qui interrompt les prières mentales et silencieuses d'un religieux. Voici le résumé qu'en donne Christian Heck :

Un saint homme prie en silence, et un ange lui demande de se taire. Il répond qu'il ne disait rien, mais l'ange lui dit que sa pensée crie plus fort devant Dieu que le son d'une trompette devant les hommes. Le saint homme est émerveillé par la manière dont Dieu comprend si bien la pensée de ses serviteurs, et il a alors encore plus confiance dans les prières mentales. Car la prière mentale sans parole est merveilleusement efficace, et les paroles sans que l'esprit soit dirigé vers Dieu apportent peu de fruit³⁴⁷.

Le texte se termine par une référence à Isaïe et à la sincérité de la parole adressée à Dieu : seule la parole du silence ne peut comporter aucune souillure. Cet *exemplum* met en exergue la capacité de l'ange à entendre ce qui n'est pas « dit » et d'évaluer la qualité du silence. S'il n'est pas complètement tourné vers Dieu, le silence devient tonitruant, cacophonique. Dans le célèbre manuscrit de Chantilly du *Ci nous dit*, qui contient un immense cycle iconographique traduisant en image le contenu narratif ou édifiant des courts récits, le chapitre 470 est précédé d'une peinture très simple [ill. 23]³⁴⁸. Sur le fond qui sert de cadre à la majorité des images du manuscrit se détache la figure d'un moine en prière, agenouillé, les mains jointes à hauteur de la poitrine ; dans l'angle supérieur droit de l'image, une figure angélique semble descendre du ciel et pointe l'index gauche vers le visage de l'orant. Rien ne signale le dialogue entre les deux personnages et la peinture ne présente aucun trait qui distinguerait ici l'état de silence. La frontalité entre l'ange et le moine dans un lieu dépouillé de tout objet se retrouve dans quelques-unes des peintures du manuscrit de Chantilly, précisément quand les images concernent une rencontre face-à-face, non médiatisée, entre un fidèle et le Christ ; c'est le cas de l'image précédent le chapitre 313 au folio 202 où le Christ apparaît, à la manière de l'ange, à un moine qui sollicite son conseil, ou encore dans la peinture du chapitre 354 au folio 217 dans laquelle le Christ s'adresse à un autre moine en prière devant un crucifix. La réprimande adressée

³⁴⁶. Édition et étude : *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, Paris, 1979-1986, 2 vol.

³⁴⁷. HECK C., *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, 2001, p. 178.

³⁴⁸. Chantilly, Musée Condé, ms. 26-27 (1078-1079), ici ms. 27, fol. 38.

au moine et sa mise en image installent l'ange dans une position intermédiaire dans laquelle il devient l'arbitre des pratiques de la parole et du silence.

Il reste à savoir comment les images médiévales ont résolu le paradoxe de l'ange, musicien du silence. L'image de la théophanie, en particulier au sein de la Jérusalem céleste à la fin des temps, incorpore tout au long du Moyen Âge des figures angéliques³⁴⁹. Si elles sont avant tout le chœur de louange, elles deviennent également l'ensemble musical célébrant l'avènement du royaume de Dieu – on pense notamment à la peinture italienne des XIV^e-XV^e siècles³⁵⁰. Le rôle des anges dans le chant de la louange est particulièrement explicite à deux moments précis du rituel, lors du *Gloria* et du *Sanctus*. Dans un texte d'Amalraire de Metz, cité par Gunilla Iversen dans son ouvrage au titre explicite, *Chanter avec les anges*³⁵¹, on lit :

Après cela, l'évêque seul commence le *Gloria in excelsis*, puisqu'un seul ange a annoncé aux bergers la naissance du Seigneur par laquelle la gloire du Seigneur s'est manifestée. Mais, ensuite, le chœur entier répond, puisque, après les premiers mots de l'ange, subitement la multitude des armées des anges loua Dieu en chantant : Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes qu'il aime³⁵².

C'est ce que figurent la plupart des images de l'annonce aux bergers où, contrairement au récit biblique, plusieurs anges apparaissent pour entonner le *Gloria* en reprenant sur les phylactères ou dans les inscriptions la formulation liturgique de l'hymne, et non telle qu'elle est citée dans l'évangile. La figure angélique participe de la sorte métaphoriquement à l'ouverture de la liturgie en apportant la parole de liesse venue du ciel. Or, cette jubilation permet, selon saint Augustin, de « louer ce qui ne peut s'exprimer par des mots³⁵³ » et elle s'effectue tout au long de la messe en association avec les anges dont la proximité avec Dieu permet cette « louange sans mot ». Il en est de même pour le *Sanctus*. La préface demande à ce que le chœur des hommes puisse s'associer au chœur des anges et proclamer sans cesse la gloire de Dieu sur la terre comme au ciel, en liant par

³⁴⁹. Moyen Âge. *Entre ordre et désordre*, p. 52-59 ; voir aussi DAVIDSON C., « On Saints and Angels », *The Iconography of Heaven*, Kalamazoo, 1994, p. 1-40.

³⁵⁰. À ce sujet, voir la très belle synthèse de GILL M. J., *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York, 2014, en particulier les p. 100-133.

³⁵¹. IVERSEN G., *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, 2001.

³⁵². *Ibid.*, p. 109

³⁵³. AUGUSTIN, *Enarrationes in psalmos*, Turnhout, 1990 (CCSL 39), Ps 99, p. 1394.

la voix le déroulement des liturgies terrestre et céleste. Les images qui pourraient figurer les deux moments liturgiques du *Gloria* et du *Sanctus* prennent soin cependant d'éviter la figuration d'un chant ; elles montrent des anges, des hommes, des chantres, un espace céleste au-dessus du lieu liturgique, mais elles ne reproduisent pas dans la narration la performance du chant. Il s'agit certes d'une interprétation en creux ou par défaut, mais l'analyse en série de ces images n'en est pas moins frappante. Les anges du triple *Sanctus* d'Estaon par exemple, envisagés en ouverture de cet essai, sont parfaitement immobiles, suspendus dans un état silencieux, mais qui contient cette jubilation « sans mots ». Le relais épigraphique, qui consiste à fixer dans la peinture les mots du chant, produit le décalage entre le contenu de la louange et la modalité de son expression. Il n'est nul besoin de présenter un ange en train de chanter, à la différence d'un chœur ou d'un chantre ; il suffit de le représenter en tant qu'ange, louange silencieuse de Dieu dans tout son être et au-delà de sa voix. On trouverait certes de nombreuses exceptions à cette configuration. La peinture qui orne la voûte de la chapelle Saint-Clément dans l'abbatiale de Saint-Chef-en-Dauphiné présente un important collège angélique au sein duquel on distingue les différents ordres réunis autour de la *majestas Domini* [ill. 24]³⁵⁴. Là, plusieurs figures portent des banderoles et des phylactères. Les séraphins présentent le texte du triple *Sanctus* tandis que les archanges présentent des extraits du *Gloria*. Le dispositif du phylactère pourrait mettre en image l'expression d'un chant à un moment précis de la liturgie céleste ; cependant, la superposition des deux hymnes au cours de l'adoration invite à envisager que la voûte présente une image synthétique de la louange en ce qu'elle est contenue dans la figure de l'ange, et qu'il n'y a ni cacophonie, ni contradiction précisément parce que ces deux chants s'effectuent en silence à travers la figure de l'ange, à travers sa présence. L'installation monumentale du séraphin dans la pleine page donnant le texte du *Sanctus* dans le sacramentaire de Drogon³⁵⁵ envisage la figure de l'ange comme une équivalence de la louange ; c'est dans le déploiement de ses ailes et la présentation de ses mains que se déroule l'acclamation. On pourrait faire des remarques analogues pour un certain nombre de sacramentaires dans lesquels le chant du *Sanctus* ne s'accompagne pas des gestes de la

³⁵⁴. Sur l'église de Saint-Chef, voir la belle monographie de FRANZE B., *La Pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, 2011.

³⁵⁵. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9428, fol. 15.

louange sonore mais de la contemplation visuelle : le chant silencieux du *Sanctus* dans la personne de l'ange se confond avec la vision de l'Éternel³⁵⁶. La mise en place monumentale des figures des séraphins et des chérubins dans le poème B4 des *Louanges à la sainte croix* de Raban Maur évoque ce que l'on trouve dans le sacramentaire de Drogon, avec un être céleste emphatique qui loue par sa seule présence³⁵⁷. Les quatre distiques inscrits « à l'intérieur » du corps des anges forment le texte suivant :

Les Séraphins célestes signifient la croix du Christ, et par la position de leurs ailes, ils montrent que tout est consacré. Ces alliés exultent en célébrant le Très-Haut par cette louange, et proclament par trois fois les sceptres de Sabaoth. Ces saints étendards marquent le triomphe des Chérubins, par leurs ailes étendues, ils préfigurent les bras tendus du Christ. Ceux qui sont près de l'Arche et en dissimulent le couvercle sacré montrent par leur position l'accomplissement de l'expiation³⁵⁸.

Tout est affaire de position, de mouvement, de geste dans ce poème ; l'exultation, la louange et la proclamation sont avant tout affaire d'un langage du corps et, en lisant le texte en prose C4 qui fait face à ce poème, il devient évident que l'ange est une *figura*, un « étendard » et que cette figure est en elle-même une louange³⁵⁹. Si les deux textes évoquent bien le triple *Sanctus*, c'est moins en ce qu'il constitue un chant articulé que pour sa capacité à être incarné et mis en image par la présence de l'ange autour de la croix.

Il faut lire dans la perspective d'une présence silencieuse de la louange les nombreuses compositions qui entourent la figure divine d'une cohorte d'anges portant des phylactères dépourvus de texte, comme on le voit par exemple sur la peinture d'un volume de l'Apocalypse réalisé en Flandres en 1313³⁶⁰. Au registre supérieur de l'image, les anges adorent la *majestas Domini*. Ils portent de longs phylactères vierges de toute trace d'écriture, mais tendent leurs mains et déploient leurs ailes en signe de louange. Ils adoptent la même posture que les vieillards adorant l'agneau au registre inférieur, mais ils ne portent aucune banderole. On sait pourtant que les deux chœurs, celui des anges et celui

³⁵⁶. LAVELLE L., *La Parole et l'écriture*, Paris, 1947, p. 89 : « Il y a au Paradis une musique silencieuse qui est celle du chœur des anges et dont on peut dire qu'elle confond la louange de Dieu avec sa vision. Ainsi il existe sans doute un point de convergence de la parole et de la lumière où chacune prête à l'autre ce qui lui manque, la parole, l'activité créatrice, et la lumière, la signification éternelle. »

³⁵⁷. RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, Turnhout, 1997 (CCCM 100 et 100A).

³⁵⁸. PERRIN M. J.-L., *L'Iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, Turnhout, 2009, p. 130.

³⁵⁹. RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, p. 53.

³⁶⁰. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 13096, fol. 15.

des vieillards, prononcent des chants de louange et de jubilation à l'attention de la théophanie, qu'elle que soit sa forme. Le phylactère vide attribué aux anges est donc l'indice d'une louange différente, d'une autre qualité, silencieuse par proximité. La présence de ces banderoles blanches dans les images médiévales a souvent été envisagée comme une figuration par défaut, l'indice d'une parole, générique ou possible ; elle a beaucoup plus rarement été lue comme le signe d'un silence³⁶¹. Dans le cas des anges, on pourrait non seulement l'envisager de la sorte, mais encore en faire un indice de la relation privilégiée entre l'ange et Dieu, tellement proche qu'elle peut se passer d'articulation et produire une relation directe et harmonique.

Les anges chantent en silence, produisant un langage sans mots de *jubilatio* par leur seule présence. Mais qu'en est-il de la musique ? L'ange tenant un instrument de musique auprès d'une figure religieuse (Dieu, le Christ, la Vierge, un saint...) est un lieu commun de l'art chrétien ; seul ou plus souvent groupé en formation musicale, l'ange loue la figure en produisant un son harmonieux, mélodique. Le Psaume 150 qui referme le psautier fournit l'origine de la tradition qui associe musique et louange :

Louez l'Éternel ! Louez Dieu dans son sanctuaire ! Louez-le dans l'étendue, où éclate sa puissance ! Louez-le pour ses hauts faits ! Louez-le selon l'immensité de sa grandeur ! Louez-le au son de la trompette ! Louez-le avec le luth et la harpe ! Louez-le avec le tambourin et avec des danses ! Louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau ! Louez-le avec les cymbales sonores ! Louez-le avec les cymbales retentissantes ! Que tout ce qui respire loue l'Éternel ! Louez l'Éternel³⁶² !

Dans l'Apocalypse, les anges sont les musiciens du chaos, ceux qui sèment la terreur par les trompettes après le silence du septième sceau. Si elle obéit, dans les images du moins, aux règles de la représentation musicale au Moyen Âge, tant dans l'*instrumentarium* que dans les relations entre les musiciens, la musique des anges, comme leur voix du reste, échappe à la perception empirique et il faut penser la louange musicale comme une musique de l'âme avant tout. La musique des anges est le moyen d'une participation aux sphères célestes ; elle est moins faite pour être entendue que pour être contemplée ; elle est moins destinée à l'audition qu'à la prière. Produite au ciel, elle vient se superposer à la musique

³⁶¹. À l'exception de NOURRIGEON P., « Lorsque le rouleau vide devient parlant : l'illustration de l'annonce à Zacharie dans le *Rational des divins offices* », *Quaestiones Medii Aevi Novae* 20 (2015), p. 303-316.

³⁶². GILL M. J., *Angels and the Order of Heaven*, p. 115.

des sphères et en adoptent l'harmonie. Toute discordance est bannie de ce répertoire et de la performance musicale et, de la même façon que la musique des sphères échappe à l'audition humaine, la musique des anges au ciel est une hypothèse à réaliser avec l'avènement du royaume de Dieu. Si Françoise d'Assise entend la viole jouée par l'ange, c'est parce que celui-ci apparaît devant le saint ; Thomas de Celano indique que l'effet de cette musique est l'impression pour François d'une séparation de l'âme et du corps³⁶³, d'une élévation vers le ciel où la viole rejoint les autres instruments désormais audibles pour le concert de louange face-à-face avec Dieu.

Le *topos* de la langue des anges comme silence est souvent repris dans l'expérience contemporaine de l'isolement et de la retraite : « Nous parlons, répondit mon ami, en me touchant légèrement l'épaule, nous parlons, mais la langue des anges, le silence³⁶⁴ », écrit Nikos Kanzantzaki en 1961. Il est pourtant fondamentalement médiéval, intrinsèquement chrétien. L'ange, par sa proximité avec Dieu, n'a plus besoin de parler la langue des hommes (comment le pourrait-il d'ailleurs ?) ; il est dans sa présence silencieuse le moyen d'une louange qui ne connaît plus les limites du langage. Il y a dans le paradoxe d'une louange en silence un déplacement que l'on a déjà envisagé pour la liturgie : de la voix extérieure – phénomène sensible – à l'intériorité d'un langage silencieux – expérience spirituelle. La figure de l'ange, si elle ne connaît pas la *stupor* réservée aux hommes, traduit dans l'image la *jubilatio*, telle que l'entend saint Augustin : « Il est bon en effet de chanter Dieu dans la jubilation. Que veut dire chanter dans la jubilation ? Comprends : ne pas pouvoir exprimer en paroles ce que chante le cœur³⁶⁵. » Inaccessible et ineffable, elle doit être installée dans une figure pour être représentée et c'est celle de l'ange qui peuple les images médiévales pour traduire visuellement la louange silencieuse. Les études récentes sur la figuration de la musique au Moyen Âge ont montré la radicalité de ce type de représentations, sans concession avec les dimensions théoriques et théologiques traduites, souvent avec virtuosité, dans le domaine du visuel³⁶⁶. Il en est de même avec l'image du

³⁶³. Thomas de Celano cité par CATTIN, F., *Les Anges et leur image*, p. 124.

³⁶⁴. KANZANTZAKI N., *Lettre au Gréco*, Paris, 1961, p. 189, cité par LEBRETON D., *Du silence*, p. 149.

³⁶⁵. AUGUSTIN, *Enarratines in Psalmos*, Turnhout, 1990 (CCSL 38), p. 254 ; cité par COLETTE M.-N., IVERSEN G., *La Parole chantée. Invention poétique et musicale dans le haut Moyen Âge occidental*, Turnhout, 2014, p. 131.

³⁶⁶. Voir l'étude des initiales du *beatus vir* dans les psautiers par MARCHESIN I., *L'Image organum*.

silence qui convoque, pour apparaître en tant que tel, l'ensemble des composantes scripturaires, théologiques, liturgiques et poétiques d'une image comme celle de l'ange. Si les moines de Cluny doivent être aussi rigoureux dans leur attention au silence, c'est parce qu'ils suivent la *disciplina coelestis*, celle des anges selon Odon de Cluny³⁶⁷ et que le monastère, image vivante d'un nouveau paradis, fournit l'environnement pour vivre dans la retenue angélique³⁶⁸, faite de silence et de louange « dont l'immensité n'est pas limitée par les syllabes³⁶⁹ ».

LA LUMIERE ET LE NOIR

La figuration du silence à travers l'image de l'ange est subtile. Il ne s'agit pas de chercher des indices explicites (le doigt sur la bouche, le voile sur le visage, l'absence d'inscription) d'une parole retenue ou empêchée puisque ce n'est en aucun cas la définition médiévale du silence. Il s'agit plutôt de chercher ce qui, dans les moyens graphiques déployés dans l'image, peut être l'indice d'une parole différenciée qui, toujours d'après Augustin, « renonce au texte³⁷⁰ ». C'est le cas de la figuration de la lumière ou de son contraire, le noir.

Dans la poésie liturgique, l'acclamation sans syllabe des anges et des chœurs célestes n'est pas seulement décrite dans sa dimension sonore. Elle emprunte fréquemment au vocabulaire de la couleur, et plus précisément à celui de la lumière³⁷¹. L'espace de couleur jaune ouvert dans le commentaire de Beatus dans l'exemplaire de Silos créait déjà une association entre la présence du silence et un effet de lumière, comme deux modalités de la manifestation théophanique. De fait, le lien sonore entre la divinité et l'homme est souvent affaire de lumière : le buisson ardent, le chemin de Damas, la Transfiguration produisent un aveuglement, signe de la puissance divine et du mystère d'une voix qui reste cachée dans une fulgurance (au sens étymologique du mot). Transposée dans le domaine

³⁶⁷. BRUCE S., *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism*, p. 15.

³⁶⁸. AUFFARTH C., « Paradise now, but for the wall between. Some remarks on Paradise in the Middle Ages », *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, Leiden, 1999, p. 168-180, ici p. 176. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Vita sancti Malachiae episcopi*, Paris, 1990, p. 13.

³⁶⁹. AUGUSTIN, *Enarrationes in Psalmos*, p. 254 ; cité par COLETTE M.-N., IVERSEN G., *La Parole chantée*, p. 131.

³⁷⁰. *Ibid.*

³⁷¹. IVERSEN G., *Chanter avec les anges*, p. 145-175.

de l'acclamation céleste, les propriétés lumineuses de la voix viennent renforcer le caractère séparé de la parole angélique.

Maintenant les joies résonnent saintement, rendent rutilantes toutes les régions du ciel, laissent réjouir tout ce qui est bon. Les cœurs purs des pieux sont inspirés aujourd'hui et remplis ineffablement par la flamme sacrée de l'Esprit. Car la fête symbolique est renouvelée, celle qui une fois fut confirmée à Moïse au Sinaï. Ô gloire bienheureuse et vraie quand l'homme vient en haut et Dieu en bas sous la forme du feu car aujourd'hui sont unies en paix vraie les deux natures : celle d'en haut et celle d'en bas. Que ces deux natures chantent ensemble à l'octave les paroles vraies louant Dieu : les chérubins aériens et tout le chœur des séraphins à la chevelure de feu. Que la trompette jubilante retentisse en triomphe quand les liens sont rompus, les liens qui retenaient celui qui est né de la parole de Dieu et la drachme enchaînée. Maintenant, ô vous, Michel le satrape et Gabriel qui donne le message vrai du Verbe, ramenez-nous, serviteurs enfants de la terre, dans vos ateliers célestes. Que maintenant toute la troupe céleste loue ensemble le Saint-Esprit d'une voix sonore et qu'ornée des dons de l'Esprit, elle proclame avec sa flûte rouge la vraie profession de foi sur la gamme enharmonique. Que nous méritions de devenir la dernière petite partie de sa cour. Que tout le monde ajoute maintenant d'une âme pure libérée son pieux Amen en chantant dignement Amen³⁷².

Le texte est long mais il est très beau et mérite d'être cité en entier ! Il s'agit d'une séquence d'Alléluia copiée dans plusieurs manuscrits autour de l'an mil³⁷³. Elle décrit la combinaison des voix et des chants liturgiques et de l'acclamation angélique à travers deux champs lexicaux complémentaires : la musique et la lumière. Les mentions du feu, des régions rutilantes, de la flûte rouge, de la flamme rythment le poème en alternance avec les mentions de la musique, de la trompette, de la gamme enharmonique, de la voix, du chœur... La séquence produit l'effet d'un chant enflammé, au sens propre, une onde de feu se propageant entre le ciel et la terre pour célébrer « tout ce qui est bon ». Il s'agit pour le chœur de rejoindre la voix des anges dans la *jubilatio*, et donc de transformer la voix humaine en voix angélique. La séquence d'Alléluia est précisément nommée par Amalair de Metz *jubilus*, et il décrit ainsi ce que produit le chant :

Le verset de l'Alleluia touche le chanteur dans ses sentiments de telle sorte qu'il pense à ce pour quoi il va louer le Seigneur et à propos de quoi il va se réjouir. Ce chant de louange, que les chanteurs appellent « séquence », nous conduit à cet état d'esprit où il n'est plus besoin de nous exprimer par des mots, mais où l'âme seule révèle ce dont elle est remplie, uniquement par la pensée³⁷⁴.

³⁷². *Ibid.*, p. 162.

³⁷³. *Ibid.*, p. 161, n. 1 pour le détail des manuscrits.

³⁷⁴. AMALAIRES DE METZ, *Liber officialis* III, 16, 3 dans *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Cité du Vatican, 1948, t. II, p. 304

Bien que prononcée dans sa « performance liturgique » comme un chant, la séquence n'est pas faite de mots. Elle est avant tout l'émission d'un sentiment intérieur, en lien direct avec Dieu, et c'est pourquoi elle adopte les qualités lumineuses de la parole angélique. Ce qui est entendu dans l'église au moment de l'Alléluia se transforme dans son ascension vers le ciel, et est dépouillée de ses propriétés sonores pour revêtir des propriétés lumineuses. Chanter avec les anges signifie donc moins associer sa voix à celle des chœurs angéliques qu'adopter la qualité silencieuse et lumineuse de la louange.

Dans les images de la fin du Moyen Âge, la vision de l'Apocalypse et du silence dans le ciel forme souvent une scène unique ouverte sur le Paradis, comme dans ce manuscrit contenant un commentaire anonyme de l'Apocalypse, copié et enluminé à Bruges vers 1470 [voir pl. 20]³⁷⁵. L'image qui accompagne le texte français d'Ap 8, 1 présente une configuration double : dans la partie basse, les anges encensent l'autel et apportent les parfums ; au ciel, les anges reçoivent les trompettes dans une déchirure des nuages qui forme un large espace de lumière. L'image est une vision synthétique d'Ap 8, 1-3, et le « lieu » du ciel où se tiennent la figure divine et celle de l'Agneau est l'endroit du silence dans les cieux, mentionné dans le texte sous l'image. L'aspect menaçant du ciel autour de la trouée peut être lue comme la traduction naturelle des dévastations angéliques, mais elle peut aussi manifester dans l'air le contraste entre l'obscurité du son musical et le silence lumineux instauré dans l'ouverture du septième sceau, comme dans le *Beatus* de Silos. On ne peut sans doute pas systématiquement associer la lumière qui se tient dans les cieux avec la présence du silence angélique puisqu'on la retrouve en dehors de la figuration explicite de l'ange et dans des scènes étrangères à Ap 8, 1. Statistiquement pourtant, cette lumière vive venant du ciel est associée à l'ouverture du septième sceau ; c'est encore le cas à la toute fin du Moyen Âge dans l'Apocalypse de Margaret de York (c. 1475) dans lequel on trouve au folio 42v une même image de la distribution des trompettes dans une trouée de lumière autour de la figure divine et de l'agneau³⁷⁶. Le fait que dans ces deux images, la lumière n'occupe pas l'ensemble du ciel mais qu'elle est en réalité circonscrite à un espace mesuré traduit visuellement l'espace de temps que constitue Ap 8, 1. Si l'on

³⁷⁵. New York, Morgan Library, ms. 68, fol. 181r.

³⁷⁶. New York, Morgan Library, ms. 482, fol. 42v.

associe ce trait visuel au fait que la voix des anges est constituée de silence, la figuration des paroles prononcées dans un grand nombre de scène de l'Annonciation est de la même façon produite en jaune ou en or. La plus célèbre de ces images est la grande Annonciation de Van Eyck dans laquelle les mots de la salutation évangélique ont été peints selon le même procédé que les rayons lumineux tombant du ciel vers la Vierge. L'ange a ainsi une parole de lumière, d'une autre qualité que la parole des hommes. Le fait que la réponse de la Vierge possède les mêmes caractéristiques chromatiques est le résultat pictural de l'Incarnation : le Verbe qui dès la salutation habite dans le sein de Marie est à son tour acte de lumière [voir pl. 21]. Dans le beau tableau de la *Vierge de l'Humilité* de Domenico di Bartolo peint en 1433, saturé d'écriture, le seul mot tracé en lettre d'or est celui qui s'échappe discrètement, presque en silence, des lèvres de l'ange situé immédiatement derrière la Vierge ; il s'élève vers le ciel d'où partent les rayons qui illuminent le fond de la peinture [voir pl. 22].

À l'instar des cieux qu'ils habitent, les anges prononcent des mots de lumière dans le silence de la contemplation et la musique qu'ils produisent auprès de Dieu est, elle aussi, « rutilante ». La célèbre vision du chevalier Tondale, rédigée en 1149, rapporte un tel concert de lumière :

Tous ceux qui chantaient, hommes et femmes, portaient de couteux vêtements blancs ; tous étaient superbes, sans pli ni fadeur, joyeux et souriants, toujours heureux et ils ne cessaient jamais de prier et de louer la Trinité éternelle. De plus, la blancheur de leur vêtement avait l'aspect de la neige fraîche éclairée par un rayon de soleil. Leurs voix variées résonnant en harmonie produisaient des tons dignes d'un chant musical. La luminosité, la joie, le charme, l'engouement, la beauté, la sincérité, la santé, l'éternité, l'harmonie leur appartenaient tout autant que la charité [...]. Au milieu de tout cela, il y avait un immense essaim d'anges aux ailes d'or volant parmi les chaînes d'un vol souple qui produisait pour ceux qui pouvaient l'entendre le plus doux et le plus délicieux des sons³⁷⁷.

La précision quant à l'effet produit par le concert des voix, à savoir une tonalité digne de la musique, confirme la pureté sphérique du chant des anges, qui n'est comparable, pour Tondale, qu'au bruissement imperceptible des ailes d'or durant le vol des anges. Si la pureté et l'harmonie absolues s'affirment poétiquement dans ce passage par la métaphore

³⁷⁷. *Visio tnugdali*, A. Wagner (éd.), Erlangen, 1882, p. 45-48 ; cité par DE PONTFARCY Y., *L'Au-delà au Moyen Âge « les visions du chevalier Tondale » de David Aubert et sa source la « Visio Tnugdali » de Marcus. Édition, traduction et commentaires*, Genève, 2010.

de la blancheur et l'euphonie, la description du paradis angélique fabrique un lieu hors du lieu, soumis à d'autres qualités. L'image de la « tente » reprise dans la suite de la vision pour décrire ces espaces fermés, protégés, séparés, purs et hermétiques aux souillures du monde, reprend l'évocation de la chambre du cœur dans laquelle le prêtre, revêtu lui aussi d'un vêtement pur – de la peau du Christ – pénètre au début de la célébration, après les paroles de purification prononcées à la sacristie³⁷⁸.

Le silence n'est finalement, en perspective chrétienne, qu'une expérience intérieure de lumière et de quiétude, et si la figure de l'ange apporte une quelconque information à ce sujet, c'est la preuve qu'il ne s'agit en rien de la manifestation corporelle d'une parole retenue. L'exaltation et la jubilation que manifestent les anges dans leurs chants et leurs productions musicales sont *de l'ordre du silence*. Elles n'appartiennent en aucun cas au vide ou au néant, mais s'affirment au contraire comme une saturation, lumineuse ou sonore d'un lieu et d'un temps. Le dépouillement de l'autel dans l'attente de la résurrection du Christ dans la liturgie pascale s'accompagne encore aujourd'hui du voilement des images dans le sanctuaire. Le tissu vient mettre l'espace sous silence, non plus sous l'apparence d'une lumière aveuglante comme dans l'Apocalypse, mais à travers la couleur sombre du deuil. Les lampes sont éteintes, traduction visuelle du silence des cloches, et seule la voix de l'introït de la vigile pascale vient supprimer l'obscurité de l'église – quiconque a assisté à cette cérémonie à Saint-Pierre du Vatican a ressenti en son corps le lien dramatique entre mise en lumière et mise en voix de la liturgie. Dans son lien avec la mort, le silence devient noir ou mauve, et obscurcit son environnement. Les pleurants du tombeau de Philippe Pot au Louvre imposent leur présence silencieuse et voilée dans l'accompagnement du défunt. Ils sont une mise au noir de l'image, en contrepoint de ce que produisait la lumière de l'ange. Si le noir n'a pas toujours été la couleur du deuil – et si elle ne l'est pas dans un grand nombre d'horizons culturels³⁷⁹, elle est en tout cas celle qui distingue et dissimule à la fois au Moyen Âge, et présente une certaine analogie avec le silence. C'est la couleur employée pour figurer un autre « lieu » dans l'image, caché, retiré, secret. Si le paysage,

³⁷⁸. PALAZZO É, *L'Invention chrétienne*, p. 165-171 à propos de la chasuble de Rieti.

³⁷⁹. PASTOUREAU M., *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, 2008, p. 39-43 ; voir surtout HARVEY J., *The Story of Black*, Londres, 2013, p. 17-38 et p. 61-83.

l'architecture ou le fond à l'arrière-plan d'une image peinte est un lieu dont on perçoit l'étendue, physique et sonore, la porte qui s'ouvre sur le noir est en revanche un pas vers l'inconnu, vers un *locus* dont on tait l'existence en même temps qu'on en manifeste la présence. Noir de dissimulation, silence de l'inconnu, c'est le noir absolu peint en arrière-plan de l'*imago pietatis* du couvent San Marco de Florence par Fra Angelico entre 1438 et 1450 [voir pl. 23]³⁸⁰. Debout dans son tombeau, à l'intérieur d'une fausse baie dont les embrasures figurent les instruments de la passion, le Christ se dresse au premier plan d'un fond noir tout en manifestant dans la configuration de son corps celle de la croix. Dans la cellule 39 du couvent, l'image de piété « ouvre » une trouée de noir au cœur de la scène de l'adoration des mages peinte au-dessus de la figure du Christ émergeant du silence de la mort. Le contraste est saisissant entre le chatoiement des vêtements et des objets dans une scène animée des gestes, des déplacements et des paroles des personnages venus adorés l'enfant d'une part, et la fixité, la frontalité et la quiétude silencieuse de l'émergence du crucifié d'autre part. La couleur noire joue ici le rôle indiciaire de la mise en scène de ce contraste spirituel qui est aussi un contraste sonore. C'est d'ailleurs un dispositif que reprend Fra Angelico à San Marco de Florence en installant la grande crucifixion de la cellule 25 sur ce même fond noir entre les deux montagnes, version minérale du linceul qui accueillera bientôt le corps du Christ, ou dans la *Pietà* du retable de l'église San Marco³⁸¹. Le silence de la mort prend forme dans la peinture ; il devient consistance, texture, épaisseur. Il est, comme la lumière, une expérience en plein, au-delà de l'absence de bruit.

L'omniprésence des figures angéliques au cœur des images narratives du Moyen Âge conduit parfois à en faire des personnages « comme les autres » ; dotées d'un corps dans la peinture, la sculpture ou la mosaïque, pourquoi ne seraient-elles pas finalement dotées d'une voix ? Représentées dans l'attitude et avec les attributs du musicien, pourquoi ne seraient-elles pas les acteurs d'un concert sonore de louange pour la divinité ? L'angéologie médiévale a pourtant souligné, en s'appuyant sur l'exégèse biblique, le caractère distinct des anges, leur connaissance noétique, la transparence de leur corps, l'ineffabilité de leur langage, et c'est pour toutes ces raisons qu'elles ont pu, d'une façon ou d'une autre,

³⁸⁰. DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1990, p. 80, fig. 23.

³⁸¹. Aujourd'hui à Munich Alte Pinakotech ; voir DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico*, fig. 25.

participer à la figuration du silence au Moyen Âge. À l'instar du silence liturgique cependant, le silence des anges est médiéval en ce qu'il n'est pas absence de parole ou de son. Il est en réalité une voix, exprimée en paroles ou en chants, d'une qualité différente de celle des hommes, parfaite dans sa proximité avec Dieu, pleinement harmonique dans sa relation avec les sphères et les âges du monde, immaculée dans sa fonction annonciatrice et laudative. Illimité par la présence d'un corps éventuel, l'ange est parole silencieuse dans sa seule présence auprès de Dieu, et parce qu'elle n'est plus l'esclave d'un corps, cette propriété silencieuse échappe à la forme pour investir la lumière ou au contraire son absence. La parole silencieuse de l'ange n'est pas une action mais un état permanent, actualisé sur terre dans le cadre du chant liturgique, mais persistant dans la résonance du silence du monde. De la même façon que c'est grâce à l'ombre que sont révélées les couleurs de la lumière, le silence révèle à son tour la vertu du langage.

CONCLUSION RADICALITÉ

Le phénomène « silence » est d'une incroyable densité dans les premières spiritualités chrétiennes. L'hésychasme, la réclusion volontaire, l'ascèse, la contemplation et la prière silencieuse constituent les moyens radicaux d'une privation du langage, purificatrice et édificatrice à la fois. La voix qui disparaît dans le recueillement devient une voie pour se rapprocher de Dieu. Elle ne s'oppose ni au son, ni au chant, ni à la proclamation vocale de la louange. Le silence est davantage une modalité alternative de la rencontre sonore avec Dieu, placée sous le voile prophylactique de la retenue, de l'humilité, de la discrétion. Il peut être l'objet de gestes ou de pratiques particulières, codifiées dans leur forme et réglées dans leur temporalité, en particulier en contexte monastique et dans le cadre de la liturgie. Cependant, le règlement du silence, accentué ou simplement signalé dans des circonstances données, n'empêche pas son existence permanente. État primordial du monde, le silence est une latence dans la création, interrompu, recouvert, dissimulé sous un état de parole qui définit dans la même mesure les pratiques sociales. Aussi le silence et la voix sont-ils les deux éléments d'une ontologie chrétienne de la Parole, comme le signale la déchirure du voile du temple dans la narration biblique.

Les images médiévales qui figurent le silence traduisent visuellement la définition tentaculaire de la notion qui évolue tout au long du Moyen Âge, à l'intersection du silence de désespérance et du silence de gloire. L'ineffabilité et la latence qui définissent la Parole et le silence les rendent inaccessibles à une démarche strictement iconographique dans la mesure où elles échappent à une traduction signe-à-terme – c'est d'ailleurs le lot de toutes les notions théologiques complexes. Pour résumer les différentes modalités graphiques convoquées pour figurer le silence dans la culture visuelle médiévale, on peut retenir trois éléments. Le premier concerne l'utilisation de motifs ou de compositions employés pour figurer de façon générale le son et la musique dans les images : le silence est ainsi une onde, une ouverture, ~~un déchirement~~ une déchirure, une altération de ce qui constitue l'environnement des figures. Comme pour le son musical, ces dispositifs obéissent à un système de proportions géométriques et mathématiques traduisant une « harmonie » ou une « euphonie » du silence. Le deuxième élément concerne l'utilisation de motifs permettant une connexion entre le ciel et la terre, à commencer par la figure de l'ange, vecteur d'une parole silencieuse dans le monde des hommes. Seul ou en cohorte, portant un phylactère

ou un instrument de musique, l'ange possède une voix d'une autre nature, toujours située en dehors des contraintes du langage. Troisième élément, le silence se manifeste par l'intermédiaire du corps, que ce soit dans la figuration d'un geste (le doigt sur la bouche), d'un attribut (le voile) ou d'une relation interpersonnelle (la préhension, le rejet, l'opposition). Le corps met autant en scène la parole échangée dans le cas d'un dialogue qu'une parole absente dans le cas d'un silence. Il s'opère un réglage des postures et des attitudes dans une chorégraphie silencieuse : chorégraphie liturgique dans la figure du prêtre ; chorégraphie divine dans la figure du Christ au Mont des Oliviers ou devant la femme adultère ; chorégraphie communautaire dans l'occupation du cloître par les moines. La diversité des moyens visuels déployés autorise une gamme très étendue des types de représentation, de l'évidence et l'explicite dans le cas des images du *Traité sur l'Apocalypse* de Beatus à l'allusion poétique de la lumière dans certaines images du Paradis. L'absence de systématisation et de sérialité n'est pas un parti pris dans cet essai mais le reflet même de la documentation. Elle est heuristique et ne constitue pas – nous l'espérons en tout cas – une limite téléologique à l'appréhension du silence dans les images médiévales. Elle cherche en réalité à montrer que la notion insaisissable du silence fonctionne dans sa traduction visuelle par *évocation*, c'est-à-dire par la mise en présence (visuelle, ici) d'une entité déjà contenue dans l'image, le lieu, le moment, etc. Les images signalent un silence qui échappe, dans les définitions médiévales au moins, au domaine de l'expérience. On ne doit plus s'étonner dès lors de la faible quantité d'images explicites du silence au Moyen Âge – sont-elles d'ailleurs plus nombreuses aujourd'hui dans le domaine de l'art contemporain ? En tant que phénomène permanent, définitoire, dans la pensée chrétienne, le silence n'est en réalité évoqué visuellement que dans les images dans lesquelles il devient le « sujet » : le cloître, la liturgie, le paradis, l'ange... Et cette évocation est faite de détails, d'indices ténus qui témoignent d'une intention plastique de rendre présent le phénomène silence au cœur d'une image qui intègre d'autres éléments. Si la figuration de la consécration eucharistique constitue la surface d'une image par exemple, l'évocation du silence par les gestes, les postures, le traitement des fonds, etc., en constitue l'épaisseur. La lecture iconographique de telles images n'est plus une affaire de relations entre figures, mais la prise en considération de ce qui ne fait pas nécessairement « image ». Porter son attention sur la figuration du silence dans les images médiévales, c'est plaider

pour une lecture englobante de tous les signes visuels qui composent un objet : les figures bien sûr, mais aussi les fonds, l'ornement, les plages de couleur, le traitement plastique de tous les glyphes portés sur le mur peint ou dans la sculpture. Il serait tellement plus simple de ne voir le silence que quand la rubrique de l'image mentionne le mot « silence » ou quand celle-ci se trouve près du verset d'Ap 8, 1 ; mais quand l'image médiévale a-t-elle été simple ? L'encadrement de la surface vierge de parchemin dans le Beatus d'Urgell ne révèle-t-il pas au contraire l'incroyable profondeur réflexive du geste d'image ? Nous le croyons en tout cas, et il n'y a aucune mystification du visuel à reconnaître la radicalité poétique des images entrevues au cours de cette étude. Cette radicalité, trop souvent associée de bon ton à une forme de modernité, ~~voire de postmodernité~~, est une posture essentielle de la créativité médiévale, et transformer un chœur angélique jubilant en un concert produit en silence, comme le font certaines images de la fin du Moyen Âge en se plaçant dans l'évocation de toutes les élaborations doctrinales et théologiques à propos de la voix de l'ange et de son rapport au silence, constitue bien un geste créatif radical.

Sans doute est-il plus évident d'envisager cette radicalité dans les œuvres d'art contemporaines citées ici pour « parler » du silence médiéval, à savoir le triple *tacet* de John Case, les peintures blanches de Rauschenberg ou encore la *Fontaine du Silence* de Tadao Ando. Avec cet essai, nous avons voulu au contraire montrer que le contexte intellectuel, culturel et spirituel du Moyen Âge autorise tout autant la possibilité d'une évocation visuelle du silence tel qu'il a été conçu et représenté dans ce moment d'histoire : un « espace de temps » libéré de toute forme de corruption ; un espace de proportion, d'harmonie et d'ordre ; une parole parfaite ; une fenêtre ouverte sur le Ciel. Le silence médiéval évoqué ici est donc un silence chrétien et il conviendrait d'ouvrir une même étude pour d'autres espaces culturels, avec beaucoup de prudence toutefois, la bibliographie actuelle sur la question du silence montrant qu'une approche globalisante et anhistorique est finalement assez peu productive au-delà de généralités bienpensantes. Bien plus encore, le silence tel que nous l'avons évoqué ici est un silence religieux, et on s'étonnera peut-être de ne pas trouver dans les pages précédentes la description d'images dites « profanes ». Le silence médiéval existe certes en dehors du contexte religieux ; il est même un *topos* de la littérature courtoise où l'amour réduit au silence, où la passion condamne à la solitude, où les circonstances empêchent de déclarer sa flamme, etc. Le silence apparaît aussi en

contexte judiciaire avec le silence du témoin et du condamné, les mutilations privant de la voix, le bâillonnement des prisonniers... Toutes ces manifestations littéraires ou normatives ont près peu fait l'objet de représentations en image, à l'exception peut-être des peintures infamantes de la fin du Moyen Âge dans lesquelles le condamné apparaît parfois la bouche couverte d'un bâillon. Par-delà d'inévitables effets de source, cet écrasement de la sphère religieuse témoigne du fait que le silence et la figuration de l'état ou de l'action chrétienne sont inséparables, dans leur dimension historique ou narrative avec les images tirées des événements bibliques, dans leur dimension liturgique avec la figuration du rituel, dans leur dimension spirituelle avec les évocations visionnaires ou contemplatives. L'acte de silence devient l'acte sacré par excellence en ce qu'il articule pleinement l'efficacité du geste, la connaissance par le langage et la mise en présence du divin. Et si nous avons ouvert ce livre par le film de Philipp Gröning *Le Grand Silence*, qui proposait une approche « littérale » du silence monastique, on ne peut le refermer sans évoquer rapidement le film de Martin Scorsese *Silence*, sorti en salles en 2016, qui propose quant à lui une approche « radicale » du silence de l'acte de foi et de sa mise au défi. Dans son extraordinaire beauté, le film traduit dans le visuel la violence d'une parole qu'on retient, d'une voix que l'on n'entend pas ou plus ; un silence intérieur qui s'établit dans la pleine expérience des sens.

L'approche du silence à travers l'image met en évidence tout ce qui échappe à la notion de « paysage sonore » qui se doit, pour être opératoire, de prendre en compte ce que l'on n'entend pas au même titre qu'elle envisage ce que l'on entend, mais aussi tout ce qui, doté de propriétés visuelles ou échappant à l'emprise des sens, participe de la définition d'une anthropologie sonore³⁸². Ce sont les deux termes « paysage » et « sonore » qu'il faut réévaluer dès lors qu'on leur accorde une historicité ou une durée historique. Pour le Moyen Âge, envisager le son, c'est nécessairement envisager le silence non pas dans une opposition mais plutôt dans une incorporation (le son contient le silence et le silence contient le son). De même par « paysage » il faut envisager toutes les dimensions de cette mise en portion de l'espace : espace vécu, espace théologique, espace imaginé, tous produits d'une construction culturelle fondée sur la reconnaissance d'un espace et l'attribution audit

³⁸². C'est tout le sens de la mise au point de VINCENT A., « Une histoire de silences », p. 635-640.

espace de propriétés formelles, naturelles et sonores en l'occurrence³⁸³. Or, cette reconnaissance ne doit pas être projetée sur la réalité médiévale à partir de catégories qui échapperaient au Moyen Âge : le monastère constitue un paysage sonore marqué par le silence non parce que la culture occidentale contemporaine en a construit l'idée romantique d'un refuge face à l'agitation du monde, mais parce que la théologie médiévale en a fait matériellement une image du paradis où règne l'harmonie silencieuse de la musique des anges³⁸⁴.

Le langage du silence médiéval ne s'exprime pas dans le silence de l'image ; de même qu'il n'est pas une absence de parole, l'image du silence n'est pas une absence d'image. C'est tout le paradoxe d'une négation qui n'en est pas une, mais qui devient au contraire une « poétique du blanc³⁸⁵ », qui évacue l'éclusion pour saturer l'image d'allusions visuelles nécessaires ; pour finalement faire de la réflexion sur le silence un discours plein³⁸⁶. L'hétimasie, ce trône vide signe de l'attente du retour du Christ sur terre, traduit dans un objet la conception radicale d'une parole qui n'est jamais plus visible que dans l'existence latente du silence. La tension que reflète le silence, et que nous avons posé en ouverture de ce livre, est le propre de la radicalité de l'image ; elle est ce qui permet au regardeur de se tenir « devant » l'image³⁸⁷, entre engagement et retenue.

³⁸³. Les travaux de l'anthropologue américain S. FELD (en particulier *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Song Kaluli Expression*, Philadelphie, 1982) semblent particulièrement intéressants pour approcher la superposition des sons et des silences dans la définition d'ambiances ou de paysages, poétiques ou parcours. P. Descola, dans son cours au Collège de France sur « Les formes du paysage », consacre de longs développements à ses travaux qui, bien qu'ignorant la question du silence, présentent un grand intérêt pour envisager l'émergence du silence dans la sonorité ; voir DESCOLA P., « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 11 octobre 2018.

³⁸⁴. RUSSEL J. B., *A History of Heaven. The singing Silence*, Princeton, 1997, p. 24.

³⁸⁵. CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, 2000.

³⁸⁶. MERLEAU-PONTY M., *Signe*, Paris, 1960, p. 54-56 : « L'absence de signe peut être un signe et l'expression n'est pas l'ajustage à chaque élément du sens d'un élément du discours, mais une opération du langage sur le langage qui soudain se décentre vers son sens [...]. Comme l'algèbre fait entrer en compte des grandeurs dont on ne sait pas ce qu'elles sont, la parole différencie des significations dont chacune à part n'est pas connue, et c'est à force de les traiter comme connues, de nous donner d'elles et de leur commerce un portrait abstrait, qu'il finit par nous imposer, dans un éclair, l'identification la plus précise » ; cité par LE MEUR C. « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique* 165-1 (2011), p. 73-89, ici p. 77.

³⁸⁷. Pour suivre ici les réflexions essentielles de DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.

Sur le fond blanc, hypothèse monochrome, d'un tableau peint en 1950, Barnett Newman a figuré un « zip » plus sombre dans la partie droite de la toile. Cette ligne verticale, tendu vers le ciel, produit une déchirure de la couleur. Le tableau porte le titre original que lui a donné l'artiste : *The Voice*. La voix, comme le silence médiéval, devient pure couleur et pure forme [voir pl. 24] ; un acte pictural radical.

Bibliographie

SOURCES

- ALBERT LE GRAND, *Commentarii in secundum librum Sententiarum*, dans *Opera omnia*, Paris, 1894.
- ALBERT LE GRAND, *Summa theologia*, dans *Opera omnia*, Paris, 1890.
- AMALAIRE DE METZ, *Liber officialis*, dans *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Cité du Vatican, 1948.
- AMBROISE AUTPERT, *Expositio in Apocalypsin*, Turnhout, 1975 (CCCM, 27).
- AMBROISE DE MILAN, *Expositio euangelii secundum Lucam*, Turnhout, 1957 (CCSL, 14).
- Antiphonale missarum sextuplex*, R.-J. Hesbert (éd.), Rome, 1985.
- AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, 1962 (« Bibliothèque augustinienne », 13-14).
- , *De civitate Dei*, Paris, 1959-1960 (« Bibliothèque augustinienne », 33-37).
- , *De magistro*, Paris, 1993 (« Nouvelle bibliothèque augustinienne », 2).
- , *De Musica*, Paris, 1947 (« Bibliothèque augustinienne », 7).
- , *Enarrationes in psalmos*, Turnhout, 1990 (CCSL, 39).
- , *Sermons ; Patrologie latine* 38.
- , *Sermones ad populum ; Patrologia Latina Supplementum* 2.
- BEATUS LIEBANENSIS, *Tractatus de Apocalypsin*, Turnhout, 2012 (CCSL, 107B et C).
- BEDE LE VENERABLE, *De templo*, Turnhout, 1969 (CCSL, 119A).
- BERNARD DE CLAIRVAUX, *Vita sancti Malachiae episcopi*, Paris, 1990 (« Sources chrétiennes », n° 367).
- , *Apologia ad Guillelmum abbatem ; Patrologie latine* 182.
- BOECE, *De institutione musica*, E. Godfrey, F. Cuthbert (éd.), Londres, 1905.
- CASSIODORE, *Institutions*, R. Mynors (éd.), Oxford, 1937.
- Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, G. Blangez (éd.), Paris, 1979-1986, 2 vol.
- DENIS LE CHARTREUX, *Commentaria in Librum de caelesti seu angelica hierarchia*, dans *Dionysii Cartusiani opera omnia*, Paris, 1902.
- DENYS L'AEROPAGITE, *Théologie mystique ; Patrologie grecque* 3.
- EGBERT DE LIEGE, *Fecunda ratis*, E. Voigt (éd.), Halle, 1889.
- EURIPIDE, *Tragédies*, t. IV : *Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Électre*, Paris, 1925 (Collection des universités de France).
- GUIGUES I, *Coutumes de Chartreuse*, Paris, 1984 (« Sources chrétiennes », n° 313).
- GUIGUES II LE CHARTREUX, *Lettre sur la vie contemplative. Douze méditations*, Paris, 1970 (« Sources chrétiennes », n° 163).
- GUILLAUME DURAND, *Rationale des divins offices*, Turnhout, 1995 (CCCM, 140).
- HILDEMAR DE CORBIE, *Expositio regulae sancti Benedicti*, P. Mittermüller (éd.), Ratisbone, Putzler, 1880.
- INNOCENT III, *De sacro altaris mysterio*, *Patrologie latine* 217.
- JEAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, Turnhout, 1976 (CCCM, 41A).
- JEAN CASSIEN, *Institutions cénobitiques*, Paris, 1965 (« Sources chrétiennes », n° 109).
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Periphyseon*, Turnhout, 1999 (CCCM, 163).
- JEAN SCOTT, *De divinis nominibus ; Patrologie Latine* 122.

Lettres des premiers chartreux, t. I : *Saint Bruno, Guigues, saint Anthelme*, Paris, 1962 (« Sources chrétiennes », n° 88).

Lettres des premiers chartreux, t. II : *Les moines de Portes*, Paris, 1980 (« Sources chrétiennes », n° 274).

Liber sacramentorum Gellonensis, Turnhout, 1981 (CCSL, 159).

MACROBE, *In somnium scipionis*, M. Nisard (éd.), Paris, 1883.

ODON DE CLUNY, *Sermo 3 (De sancto Benedicto abate)* ; *Patrologie latine* 133.

—, *Vita Geraldi* ; *Patrologie latine* 133.

ORIGENE, *Homélie sur Luc* ; *Patrologie grecque* 13.

PHILIPPE DE HARVENG, *De silencio* ; *Thesaurus Philippi Harvengii*, Turnhout, 2004.

PHILON D'ALEXANDRIE, *Sur les rêves*, P. Savinel (éd.), Paris, 1962.

PIERRE DAMIEN, *Lettre 124* ; *Monumenta germaniae historica. Epistolae. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, Munich, 1989, t. III.

PIERRE DE CELLE, *L'École du cloître*, G. de Martel (éd.), Paris, 1977 (« Sources chrétiennes », n° 240).

PIERRE LOMBARD, *Commentarium in Psalmos*, *Patrologie latine* 191.

RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, Turnhout, 1997 (CCCM, 100 et 100A).

Règle de saint Benoît, Paris, 1972 (« Sources chrétiennes », n° 182).

RUPERT DE DEUTZ, *De glorificatione trinitatis et processione spiritus sancti* ; *Patrologie latine* 169.

—, *Liber de divinis officis*, Turnhout, 1967 (CCCM, 7).

—, *Liber de omnipotentia Dei*, Turnhout, 2012 (CCCM, 28).

Sacramentaire gélasien, L. C. Mohlberg (éd.), Rome, 1960.

SICARD DE CREMONE, *Mitræ* ; *Patrologie latine* 213.

SMARADGE, *Expositio in Regulam sancti Benedicti*, Turnhout, 1974 (CCCM, 8).

SOPHOCLE, *Œuvres*, t. II : *Ajax. Oedipe Roi, Électre*, Paris, 1958 (Collection des universités de France).

Visio tngdali, A. Wagner (éd.), Erlangen, 1882.

ÉTUDES

ALLISON Dale C., « The Silence of Angels : Reflections of the Songs of the Sabbath Sacrifice », *Revue de Qumrân* 13 (1988), p. 189-197.

An illustrated Yorkshire Carthusian Religious Miscellany, J. Hogg (éd.), Salzburg, 1981.

ANGHEBEN M., *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français (1100-1250)*, Turnhout, 2013.

—, *Les Chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003.

ANTIN P., « Solitude et silence chez saint Jérôme », *Revue d'ascétique et mystique* 40 (1964), p. 265-276.

ARROUYE Jean, « Jardin mystique (sur le cloître de Sénanque) », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1990 (généré le 15 septembre 2018). Disponible sur Internet.

AUFFARTH Ch., « Paradise now, but for the wall between. Some remarks on Paradise in the Middle Ages », *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, Leiden, 1999, p. 168-180.

- AUGE R., *Connaître Dieu par expérience. La connaissance expérimentale de Dieu selon saint Thomas d'Aquin*, Paris, 2016.
- BARASCH M., « *Elevatio*. The Depiction of a Ritual Gesture », *Artibus et Historiae* XXIV-48 (2003), p. 43-56.
- BARBET-MASSIN D., « *Aperio aurium* : la liturgie du baptême et l'enluminure insulaire », *Britannia monastica* 15 (2011), p. 53-90.
- BASCHET J., « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales », *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du 5^e séminaire international d'art mural*, Saint-Savin, 1992 (Cahiers, 2), p. 103-115.
- , BONNE J.-C., DITTMAR P.-O., « Chapitre VI – Une économie générale du décor ecclésial », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 17 septembre 2018.
- BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.
- BERIOU N., « L'eucharistie dans l'imaginaire des prédicateurs d'Occident (XIII^e-XV^e siècle), *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, t. II, p. 879-926.
- BERNARD J.-B., « Les Pères du désert d'Égypte : utopie et silence », *Recherches & Travaux* 82 (2012), p. 121-135 ; mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 12 septembre 2018.
- BERNARD Ph., « Les temps de la liturgie », *Histoire du christianisme*, Paris, 1998, p. 1015-1051.
- BILLET Fr., MARCHESIN I., « Musiconis. Quand l'art donnait figure aux sons », *Instrumentarium du Moyen Âge. La restitution du son*, Paris, 2015, p. 27-38.
- BLASER W., *Tadao Ando. Architecture of Silence : Naoshima Contemporary Art Museum*, Bâle, 2001, p. 13.
- BOESPFLUG Fr., « Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e-XV^e siècle), *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, t. II, p. 1111-1169.
- BONDE S., MAINES C., « Performing Silence and Regulating Sound : The Monastic Soundscape of Saint-Jean-des-Vignes », *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turnhout, 2015, p. 47-70.
- BORD L.-J., « Et le voile du temple se déchira... Le divin voilé et dévoilé dans le Proche-Orient ancien et la Bible », *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, Geuthner, 2018 (sous presse).
- BOTO VARELA G., « *Velum lapideo, lapides veligeræ* dans des cloîtres romans castillans. Révéler l'invisibilité de Dieu », *Le Rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, 2018 (sous presse).
- BRANDT M., *Das Kostbare Evangelium des Heiligen Bernward*, Munich, 1993.
- BREDEKAMP H., « Carlomagno y la fluidez del agua y de la luz », *Codex Aquilarensis* 29 (2013), p. 61-76.
- BROWN P. S., « The Christon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture », *Gesta* 56-2 (2017), p. 199-233.
- BRUCE S., *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism. The Cluniac Tradition (c. 900-1200)*, New York, 2007.
- BRUDY P., *Les Réfectoires monastiques : étude archéologique, architecturale et iconographique*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010.
- CAGE J., « Experimental Music », *Silence : Lectures and Writing*, Middletown, 1961.
- , *Silence : Conférences et Écrits*, Paris, 2003.

- CAGIGOS SORO A., *El Beato de la Seu d'Urgell y todas sus miniaturas*, La Seu d'Urgell, 2000
- CAPANAGA V., « El silencio interior en la visión agustiniana de Ostia », *Augustinus* 9 (1964), p. 211-249.
- CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, 1991.
- CASSINGENA-TREVEDY Fr., *Les Pères de l'Église et la liturgie*, Paris, 2009.
- CATTIN Y., FAURE P., *Les Anges et leur image au Moyen Âge*, La Pierre-qui-Vire, 1999.
- CAZES Q., SCELLES M., *Le Cloître de Moissac*, Bordeaux, 2001.
- CERVANI R., *L'Epitome di Paolo del De verborum significato di Pompeo Festo. Struttura e Metodo*, Rome, 1978.
- CHIESA C., « Le problème du langage intérieur dans la philosophie antique de Platon à Porphyre », *Histoire Épistémologie Langage* 14-2 (1992), p. 15-30.
- CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, 2000.
- CIMOSA M., BONNEY G., « Job Between Words and Silence : in the Bible and in the Exegesis of some Fathers of the Church », *Silenzio e Parola nella Patristica*, Rome 2012, p. 135-154.
- CLIFTON Th., « The Poetics of Musical Silence », *The Musical Quarterly* 57-2 (1976), p. 163-181.
- COHEN A. S., *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, Philadelphie, 2000.
- COLETTE M.-N., IVERSEN G., *La Parole chantée. Invention poétique et musicale dans le haut Moyen Âge occidental*, Turnhout, 2014.
- COLISH M. L., « St. Augustine's Rhetoric of Silence revisited », *Augustinian studies* 9 (1978), p. 15-24.
- CORBIN A., *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, 2016.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. V : Gironde, Dordogne, Poitiers, CESC.M, 1979.
- CORREIA LEANDRO PEREIRA M. C., « Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L'apport des méthodes graphiques », *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (éd.), Ratisbonne, 2004, p. 212-219.
- DAUENHAUER B. P., *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance*, Bloomington, 1980.
- DAVIDSON C., « On Saints and Angels », *The Iconography of Heaven*, Kalamazoo, 1994, p. 1-40.
- DE PONTFARCY Y., *L'Au-delà au Moyen Âge « les visions du chevalier Tondale » de David Aubert et sa source la « Visio Tnugdali » de Marcus*, Édition, traduction et commentaires, Genève, 2010.
- DESCOLA Ph., « Anthropologie de la nature », *L'Annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 11 octobre 2018.
- DESTHIEUX P., *Habiter le silence dans la liturgie*, Paris, 2016.
- DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1990.
- , *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.
- DINKLER M., *Silent Statements. Narrative representations of Speech and Silence in the Gospel of Luke*, Berlin, 2013, p. 67-83.
- DINZELBACHER P., *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, 1981.
- DOCTOR J., « The Texture of Silence », *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot, 2007, p. 15-35.

- DRONKE P., « Silence sacré et silence profane dans la poésie médiévale », *Micrologus* 18 (1993), p. 59-74
- DUBOURDIEU A., « Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique », *Revue de l'histoire des religions* 220-3 (2003), p. 259-282.
- ERGIN N., « Praiseworthy in that great multitude was the silence : Sound/Silence in the Topkapi Palace, Istanbul », *Resounding images. Medieval intersections of art music, and sound*, Brepols, 2015, p. 109-34.
- FAES DE MOTTONI B., « *Enuntiatores divini silentii*. Tommaso d'Aquino e il linguaggio degli angeli », *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale* 12 (1986), p. 197-228.
- FAVREAU R., « Les autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de civilisation médiévale* 46-145 (2003), p. 333-334.
- FELD S., *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Song Kaluli Expression*, Philadelphie, 1982.
- FORSYTH I. H., « Word-Play in the Cloister at Moissac », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century : Essays in Honor of Walter Cahn*, C. P. Hourihane (éd.), Princeton, 2008, p. 154-178.
- FOY G., *Zero Decibels. The Quest for Absolute Silence*, New York, 2010.
- FRAÏSSE C., « Le cloître de Moissac a-t-il un programme », *Cahiers de civilisation médiévale* 50-199 (2007), p. 245-270.
- FRANZE B., *La Pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, 2011.
- GARCEA A., « Prière et silence : quelques considérations autour de saint Augustin, *De Magistro 2* », *La prière en latin de l'Antiquité au XVI^e siècle. Formes, évolutions, significations*, Turnhout, 2006, p. 157-76.
- GARY BARBOCK R., *The Psychomachia Codex from St Lawrence (Bruxellensis 10066-77) and the Schools of Liège in the Tenth and Eleventh Centuries*, Turnhout, 2017.
- GEHL P., « *Competens silentium* : Varieties of Monastic Silence in Medieval West », *Viator* 18 (1987), p. 125-160
- , « Philip of Harveng on Silence », *Proceedings of the Illinois Medieval Association* 2 (1985), p. 168-181.
- GILL M. J., *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York, 2014.
- GÖDDE S., *Euphemia: die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg, Winter, 2011.
- GOEHRING J. E., « The Dark Side of the Landscape : Ideology and Power in the Christian Myth of the Desert », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), p. 437-451.
- GOLDSCHMIDT A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser VIII.-XI Jahrhundert*, Berlin, 1970.
- GRABAR A., « Une fresque visigothique et l'iconographie du silence », *Cahiers archéologiques* 1 (1945), p. 124-128.
- GRYSON R., « Les commentaires patristiques latins de l'Apocalypse », *Revue théologique de Louvain*, 28, 1997, p. 484-502.
- Guyenne Romane*, Saint-Léger, Zodiaque, 1969.
- HANEY K., *St. Albans Psalter*, New York, 2002, p. 647-648.
- HARVEY J., *The Story of Black*, Londres, 2013.
- HEATH J., *The talking Greeks : speech, animals, and the other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge, 2005.

- HECK C., *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, 2001.
- HEILMANN L., « *Silere-tacere*. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna* 1955-1956, p. 5-19.
- HELMS M., « Sacred Landscape and the Early Medieval European Cloister. Unity, Paradise, and the Cosmic Mountain », *Anthropos* 97-2 (2002), p. 435-453.
- HENRY P., *La vision d'Ostie. Sa place dans la vie et l'œuvre de saint Augustin*, Paris, 1938.
- HORBNY E., « Preliminary Thoughts About Silence in Early Western Chant », *Silence, Music, Silent Music*, Burlington, 2007, p. 141-154.
- HUBERT É., *Les Éditions des statuts de l'ordre des Chartreux*, Lausanne, 1943.
- IRILIO P., *La Procedure silence*, Paris, 2000.
- IVERSEN G., « Poésie liturgique et célébration eucharistique (IX^e-XIII^e siècle), *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, t. II, p. 819-842.
- , *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, 2001.
- JAWORSKI A., *The Power of Silence : Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park, 1993.
- JUNGMAN J. A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, 1952.
- KANT E., *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Paris, 1972.
- KANZANTZAKI N., *Lettre au Gréco*, Paris, 1961.
- KERR J., *Life in the Medieval Cloister*, Auckland, Continuum, 2009.
- KESSLER H., « Dynamic Signs and Spiritual Designs », *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, Washington, 2016, p. 111-134.
- KNOHL I., « Between Voice and Silence : The Relationship between Prayer and Temple Cult », *Journal of Biblical Literature* 155-1 (1996), p. 17-30.
- KREYTENBERG G., « Sculture trecentesche all'esterno e all'interno », Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, Florence, 1995
- KULTERMANN U., « Le langage du silence (sur la symbolique de la couleur blanche) », *Quadrum* 20 (1966), s. p.
- L'Ordre des Chartreux au XIII^e siècle. Actes du colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne*, Salzbourg, 2006 (*Analecta Cartusiana*, 234).
- La Grande Chartreuse et les chartreuses de Portes, Sélignac et Pierre-Châtel*, Salzbourg, 1986 (*Analecta Cartusiana*, 61).
- LACROIX J., « Les voix du silence de la création artistique en Italie au XVI^e siècle (de Léonard de Vinci au Titien) », *Le silence à la Renaissance*, Turnhout, 2015, p. 57-84.
- LANE J., *Les Pouvoirs du silence*, Paris, 2008.
- LAVELLE L., *La Parole et l'écriture*, Paris, 1947.
- LE GOFF J., « Le désert-forêt dans l'occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 59-75.
- LE MEUR C. « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique* 165-1 (2011), p. 73-89.
- LEBRETON D., *Du silence*, Paris, 1997.
- LHOMME M.-K., « Problèmes de silence : *Silere, s, st* et la notation du silence », *Eruditio Antiqua* 5 (2013), p. 95-112.

- LLEWELLYN-JONES L., *Aphrodite's tortoise : the veiled woman of ancient Greece*, Swansea, 2003.
- MACCULLOCH D., *Silence : a Christian History*, Londres, 2013.
- MAITLAND S., *A Book of Silence*, Berkeley, 2010, p. 186.
- MAIURI A., « La polisemia del silenzio nel mondo latino tra politica, diritto e religione », *Silenzio e Parola nella Patristica*, Rome 2012, p. 465-486.
- MANCHO C., *La Peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IX^e-X^e siècle)*, Turnhout, 2012.
- MARCHESIN I., « Enjeux et usages de l'Apologia à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art », *L'Actualité de saint Bernard. Colloque des 20-21 novembre 2009*, Paris, 2010, p. 213-240.
- , *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800-1200)*, Turnhout, 2000.
- MARGOLIN J.-C., « Le silence à la Renaissance dans la tradition hermétiste et pythagoricienne et dans la pratique de l'intersubjectivité », *Le Silence à la Renaissance*, Turnhout, 2015, p. 16-33.
- MASANI RICCI M., *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze : storia e catalogo comparato*, Pise, 2002.
- MATTER E. A., « The Pseudo-Alcuinian *De septem sigillis* : an Early Latin Apocalypse Exegesis », *Traditio* 36 (1980), p. 111-137.
- MAZZEO J., « Saint Augustine's Rhetoric of Silence », *Journal of the History of Ideas* 23 (1962), p. 175-196.
- MEHU D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle) », *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* 11 (2013), mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 26 mars 2018.
- MENAGER D., « Prière et silence à l'époque de la Renaissance et de la Réforme », *Le silence à la Renaissance*, Turnhout, 2015, p. 45-56.
- MERLEAU-PONTY M., *Signe*, Paris, 1960.
- MEYVAERT P., « The Medieval Monastic Claustrom », *Gesta* 12-1/2 (1973), p. 53-59.
- MEZOUGH N., « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxà* 9 (1978), p. 171-200.
- MICHELAKIS P., « The Spring Before it is Sprung : Visual and Non-Verbal Aspects of Power Struggle in Aeschylus' *Myrmidons* », *Theatre : Ancient and Modern*, Milton Keynes, 2001, p. 235-243.
- MONTIGLIO S., *Silence in the Land of Logos*, Princeton, 2000.
- MORTLEY R., *From word to silence*, Bonn, Hanstein, 1986.
- , *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, Paris, 2004.
- , *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967.
- NOURRIGEON P., « Lorsque le rouleau vide devient parlant : l'illustration de l'annonce à Zacharie dans le *Rational des divins offices* », *Quaestiones Medii Aevi Novae* 20 (2015), p. 303-316.
- , « Taire la voix, ou comment représenter le silence dans l'image médiévale », *Revue d'Auvergne (à paraître)*.
- PAGES PARETAS M., « Les peintures romaniques de l'antiga església de Santa Eulalia d'Estaoon : la seva historia i la seva cronologia », *Urgellia*, 15, 2005, p. 657-683.
- PALAZZO É., « La mise en action des images dans l'illustration du sacramentaire de Gellone : le canon de la messe et le rituel baptismal », *Codex Aquilarensis* 29 (2013), p. 49-60.

- , « Le Visible, l'Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. À propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort », *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Bucarest, 2012, p. 11-18.
- , *L'Espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008.
- , *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art du Moyen Âge*, Paris, 2014.
- , *Peindre, c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, 2016.
- PANTI C., « Il suono che tache : Silenzio e pausa in sant'Agostino e nella teoria musicale medievale », *Micrologus* 18 (2010), p. 3-28.
- PASTOUREAU M., *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, 2008.
- PERRIN M. J.-L., *L'Iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, Turnhout, 2009.
- PICARD M., *The World of Silence*, Chicago, 1952.
- PORTER A. K., *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.
- POTTER J., « The Communication Rest », *Silence, Music, Silent Music*, Burlington, 2007, p. 155-169.
- PRADO-VILAR Fr., « *Silentium* : El silentio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad », *Revista de poética medieval* 27 (2013), p. 21-43.
- PRÉSSOUYRE L., « St. Bernard to St. Francis : Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister », *Gesta* 12/1-2 (1973), p. 71-92.
- RANKIN S., « *Naturalis concordia vocum cum planetis*. Conceptualizing the Harmony of the Spheres in the Early Middle Ages », *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, Wodbridge, 2005, p. 3-20.
- RASSAM J., *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, 1980.
- REDON O., « Parcours érémitiques », *Médiévales* 28 (1995), p. 5-9.
- Religión y Silentio. El silentio en las religiones antiguas*, éd. Santiago Montero y María Cruz Cardete, numéro spécial de *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 19 (2007).
- RIOUT D., *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, 1996.
- ROMAN N., « Le désert médiéval, expression du merveilleux », *Alif. Journal of Comparative Poetics* 33 (2013), p. 133-155.
- RUDOLF H., « Kalendar-Bilder-Gebete : Charakter und Inhalt des Sakramentars », *Ein Buch von Gold und Silber : Das Berthold-Sakramentar*, Ratisbonne, 1997, p. 62-65.
- RUSSEL J. B., *A History of Heaven. The singing Silence*, Princeton, 1997.
- RUSSO D., *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Rome, 1987.
- San Marco. The Patriarchal Basilica in Venice*, Rome, 1991.
- SANCHEZ AMEJEIRAS R., « A través de la ventana : metáforas arquitectónicas y arte 1200 en Castilla y León », *Contextos 1200 i 1400 : art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelone, 2012, p. 213-228.
- SIAT J., « La patène de Hugo d'Oignies : expression iconographique de la théologie et de la liturgie trinitaire occidentale », *Ecclesia orans* 12-1 (1995), p. 57-69.
- SIM S., *Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Édimbourg, 2007.
- SKUBISZEWSKI P., « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas de symbolisme médiéval », *Cahiers archéologiques* 40 (1992), p. 51-90.

- SOLERE J.-L., « Silence et philosophie », *Revue Philosophique de Louvain* 103-4 (2005), p. 613-637.
- SONTAG S., *Styles of Radical Will*, New York, 1969.
- SUAREZ-NANI T., « Faire parler le silence : à propos d'un paradoxe dans la pensée médiévale », *Micrologus* 18 (2010), p. 269-284.
- SUYDAM M., « Bringind Heaven down to earth. Beguine constructions of heaven », *Envisaging Heaven in the middle ages*, Londres, 2007, p. 91-108.
- The Plan of St. Gall : a Study of the Architecture and Economy of life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, Berkeley, 1979.
- TOMMASI MORESCHINI C. O., « Silenzio, voce, annunzio : la trinità secondo Mario Vittorino », *Silenzio e Parola nella Patristica*, p. 521-537.
- TOYOTA J., HALLONSTEN P., SHCHEPETUNINA M., « Introduction », *Sense of Emptiness : An interdisciplinary Approach*, Newcastle, 2012.
- TREFFORT C., « Tissages textuels et transcendance du signe : autour des poésies visuelles du Haut Moyen Âge », dans *Revista de poética medieval* 27 (2013), p. 45-59.
- TUDOR A., « Érémitisme et solitude dans la Première vie des Pères », *La Moyen Âge* 112-1 (2006), p. 43-61.
- UNTERKIRCHER Fr., *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars*, Graz, 1977.
- VINCENT A., « Les silences de Sénèque », *Pallas* 98 (2015), p. 131-143.
- , « Une histoire de silences », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 72 (2017), p. 633-658.
- VISSER D., *Apocalypse as Utopian Expectation (800-1500). The Apocalypse Commentary of Berengaudus of Ferrières and the Relationship between Exegesis, Liturgy and Iconography*, Leiden, 1996.
- VOYER C., « Donner corps au Verbe. Les images de l'Annonciation au Moyen Âge central », *Matérialités et immatérialité de l'église au Moyen Âge*, Bucarest, 2012, p. 101-112.
- WATSON G., *A Philosophy of Emptiness*, Chicago, 2014.
- WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus : A Corpus of the Illustrations of the Commentary on Apocalypse*, Londres, Harvey Miller, 1994.
- WILLIAMSON B., « Sensory Experience in Medieval Devotion : Sound and Vision, Invisibility and Silence », *Speculum* 88-1 (2013), p. 1-43.
- Zierde für ewige Seit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Francfort, 1994.

Table des matières

Manuscrit auteur - mss accepté

Remerciements

Ce livre est le résultat de plusieurs mois de recherches qui se sont déroulées entre la France et les États-Unis. Elles ont bénéficié du soutien de l'Institute for Advanced Study à Princeton et du Stanford Humanities Center à l'université de Stanford. Au seuil de cet ouvrage, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Yve-Alain Bois qui a influencé bien plus qu'il ne le pense sans doute la mise en œuvre de ce projet.

Des résultats partiels de cette recherche ont été présentés à l'occasion de colloques et de séminaires en France et à l'étranger et je remercie les collègues et amis qui m'ont fait le plaisir de ces invitations et de leurs remarques : Brigitte Bedos-Rezak, Cécile Voyer, Janneke Raaijmakers, Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Pablo López Raso, Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll, Edward Schoolman. Ce livre a bénéficié des conseils et des relectures d'Éric Palazzo, José Antonio Millán Alba, Alexandre Vincent, Daniel Russo, Herbert L. Kessler, Patrick Geary ; qu'ils soient assurés de ma gratitude et de mon amitié.

L'aboutissement de cette recherche est l'occasion d'exprimer ma gratitude au groupe « Anthropologie historique du long Moyen Âge » à l'École des hautes études en sciences sociales pour son accueil, et plus particulièrement à Étienne Anheim, Sylvain Piron et Marie-Anne Polo de Beaulieu. Je tiens à remercier très sincèrement Renaud Escande et les Éditions du Cerf pour leur confiance et leur patience, et pour avoir permis la publication de cet ouvrage dans cette belle maison.

Ce livre doit tout au soutien sans faille et à l'inspiration quotidienne de ma famille ; il lui est dédié sans réserve, dans l'indiscipline de l'itinérance.

Imprimé en France

Composition :

N° d'imprimeur :

Achevé d'imprimer : février 2019

Dépôt légal : février 2019