

Arts et représentations chrétiennes

Interdit de représentation dans le judaïsme et leçons de bibles médiévales de l'Espagne

Suzy Sitbon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asr/533>

DOI : 10.4000/asr.533

ISSN : 1969-6329

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2009

Pagination : 315-319

ISBN : 978-2-909036-36-6

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Suzy Sitbon, « Interdit de représentation dans le judaïsme et leçons de bibles médiévales de l'Espagne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 116 | 2009, mis en ligne le 12 novembre 2009, consulté le 04 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/asr/533> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.533>

Interdit de représentation dans le judaïsme et leçons de bibles médiévales de l'Espagne

L'examen de l'enluminure des ornements de bibles massorétiques médiévales de l'Espagne (BnF hébreu 13 ; 22 ; 24. BL. or 2201 et anciennement Sassoon 508) s'élabore à partir d'un questionnement différent de ce qui a été fait jusqu'ici. Que peut susciter comme voie dans la création artistique l'interdit de représentation et d'adoration des idoles ? Quelle peut être la source des formes dans le judaïsme pour la réalisation d'une création artistique, en conformité avec sa conception du vivant et des limites posées à sa représentation et ce, dans le souci de se préserver de l'idolâtrie ?

Les ornements de ces bibles sont réalisés à partir de l'écriture de la *massore*. Une des caractéristiques des bibles espagnoles est l'annexion de traités massorétiques ou grammaticaux. La recherche d'une ornementalité la plus épurée, la plus éloignée de la figuration, a fait opter pour les bibles massorétiques, remarquées pour la beauté de leur graphie et l'utilisation de l'écriture comme parure ornementale sans représentation figurative. Dans ces bibles, les scribes n'utilisent que la graphie de la glose, la *massore* dans leur travail artistique. Ces bibles du XIII^e siècle –premier quart du XIV^e siècle centrées sur la graphie du verbe présentent un moment privilégié de dépouillement, une épure de cet art. Ce choix s'articule avec la recherche d'une voie étroite en lien avec la mystique de l'écriture, du langage. Selon les bibles, le texte biblique se présente toujours sur deux ou trois colonnes sur chaque page, son écriture et sa mise en page obéissent à des règles et à une tradition scripturaire, il ne subit pas de modification. Les modules et les encrages variés des lettres de la *massore* interroge sur le statut de la lettre dans le judaïsme, en particulier aux XIII^e et XIV^e siècle en Espagne. Que transmettent les scribes à travers cette ornementation ? Pourquoi la base des formes sur lesquelles les lettres tracent leur sillage dans les compositions en pleine page est toujours géométrique, il en est de même des formes qui apparaissent au niveau de la grande *massore*. Pourquoi l'écriture abandonne-t-elle sa linéarité et nous fait-elle perdre les repères habituels de l'écriture et de la lecture, et nous introduit dans le mouvement ? Que véhicule cette création graphique que les scribes ont mise en place ? Ils transforment une ligne d'écriture en ligne graphique et vice versa. La lecture et la contemplation du texte devenu tableau

se conjuguent dans un même acte de vision. Une porosité s'installe entre lecture et vision. Pourquoi les scribes utilisent-ils essentiellement la *massore*, quel rapport y a-t-il entre texte massorétique, formes et mouvement ?

Les scribes se seraient-ils permis, dans l'écriture d'un texte sacré sur des codices, d'utiliser la *massore* à des fins décoratives ? Qu'est-ce qui les a guidés dans les sources mêmes du judaïsme à réaliser ce passage d'une fonction linguistique à une fonction morphique, pour une glose destinée à fixer le texte biblique, à le préserver ?

La méthode construite pour l'étude de ces ornements allie l'analyse visuelle graphique, l'observation des phénomènes visuels, l'étude de textes (le texte biblique, la *halakha*, les exégèses dont la mystique). La lecture du regard se mêle à celle des textes. Ce tressage entre les deux domaines, création artistique et références religieuses, construit un espace où se mettent en place des connexions possibles entre l'art et les textes. Les deux domaines sont imbriqués. L'art juif médiéval est à relier à la question du sacré, du divin, aux textes où il puise ses racines. Cette méthode mobilise toutes les facultés sensorielles, en particulier visuelles, mentales du lecteur-regardant, elle suppose un état de veille active. En fait chaque séance du séminaire est construite sur cette approche en trois volets qui impliquent une mise en éveil et en mouvement de chaque participant.

Lettre, ligne et plan

L'analyse des pages ornementales de ces bibles conjugue une approche visuelle globale et particulière du dyptique, de chaque volet. Les différents éléments picturaux comme la lettre, la ligne et la surface comme plan originel et espace spirituel vont être considérés à partir des références religieuses des scribes et en écho à l'analyse de W. Kandinsky dans son ouvrage *Point et ligne sur plan*. L'entrée dans l'espace de la lecture et de la vision se fait à partir des quatre côtés du folio (Bnf hébreu 13 f.1.v.2r; f2v3r.). Le scribe utilise la technique de réduction et d'agrandissement de la lettre sur un même folio, ce qui oblige le lecteur à un effort d'accommodation. La lettre, forme matricielle engendrant elle-même des formes et des structures, va être le sujet de notre observation et analysée en interaction avec les exégèses. Selon Rav Hisda (*Shabbat 104 a*), les lettres gravées par Dieu sur les tables de la loi étaient lues de l'intérieur et de l'extérieur. Le *samekh* et le *mem* ne pouvaient tenir que par miracle du fait de la forme circulaire close entièrement pour le *samekh* et partiellement pour le *mem*. Rachi explique que les lettres lisibles de l'extérieur étaient alors à l'envers et les mots aussi. En conséquence, le lecteur était contraint de les reconnaître et de les lire à l'envers. À la science combinatoire des lettres sur le plan sémantique, aux mises en rapport des mots obtenus à travers l'équivalence de leur valeur numérique s'ajoutent une appréhension physique de la forme de la lettre dans ses possibilités de plein et de vide, d'ouverture et de fermeture, ainsi qu'une vision de sa forme de l'intérieur et de l'extérieur ce qui suppose une mobilité au niveau de la saisie visuelle. Les vingt-deux consonnes considérées comme formes présentent une, deux, trois ou quatre ouvertures, seule la consonne *samekh* est complètement close. Selon le *Sefer ha-Temunah*, certaines lettres

ont des formes composites, comme le *lamed* par exemple. Son graphe permet de reconnaître le *vav* et le *kaf* qui le constituent. Ainsi, chaque forme se décompose graphiquement, ce qui suppose la capacité à visualiser la forme de la lettre, à la décomposer en plusieurs éléments graphiques. Le dessin des consonnes n'est pas arbitraire et reflète symboliquement la figure cachée de Dieu. Sur ces folios, les lettres sont présentées sous leurs différents angles, ce qui suppose une autonomie de la lettre par rapport à son support et son appréhension comme surface et peut-être comme volume. La lettre donne l'image du mouvement et le transmet. Elle indique le sens du mouvement par la position de sa forme dans l'espace. La lettre est examinée comme structure dans ses possibilités de communication avec les autres lettres et avec la surface du parchemin. L'enquête s'est poursuivie sur la spécificité de cette ligne graphique constituée par la chaîne des caractères de l'écriture. Délimiter une surface par des lignes d'écriture offre une possibilité infinie d'entrée et de sortie entre les surfaces, un va-et-vient entre le noir de l'encre et le blanc nacré du support. Ces scribes rendent à la lettre une identité formelle permettant de considérer le texte comme un espace ouvert d'entrée et de sortie. Nous avons mis en regard cette ligne graphique, sa porosité exceptionnelle, avec des dessins de peintres comme Léonard de Vinci, Rembrandt, Giacometti. Le parchemin sur lequel les scribes réalisent leur œuvre a été questionné comme support matériel, surface exigeant une préparation. La lecture commentée du petit traité des scribes *Massekhet Soferim* démontre l'importance des règles religieuses dans le travail des scribes pour l'écriture du rouleau liturgique, des *mezouzot* et des *tefilim*. Le traité du *Sefer Torah* indique que si quelqu'un a fini d'écrire le rouleau de la Torah et qu'il reste moins d'une colonne de texte, il ne doit pas hésiter à étendre l'écriture de façon à faire de celle-ci une petite colonne. Nous constatons sur les bibles (BnF hébreu 13-22-24) à la fin du Pentateuque, la mise en page de cette dernière colonne en référence avec ces règles. L'écriture du texte biblique sur ces codex se réfère à ces règles. Ces scribes travaillent en utilisant la latitude qui leur est laissée à l'intérieur de ces prescriptions. La définition donnée par Kandinsky du plan originel, sa prise en compte à la fois de la matérialité du support et de l'espace spirituel que le spectateur contribue à créer a été utilisée pour appréhender ce travail des scribes ; dans ces bibles, la spiritualité procède déjà de l'acte même de la préparation du support et du respect des prescriptions concernant l'écriture du texte biblique. Les bibles choisies du XIII^e, début XIV^e siècle sont reconnues pour la beauté de leur graphie et pour le respect porté à la forme de chaque lettre, à sa lisibilité même pour les lettres micrographiées. Le support-parchemin présente une matière vivante, irriguée par le religieux, le sacré. L'étude du fonds préceptuel a apporté une épaisseur à l'activité scribale et balaie l'idée d'une convention artistique, d'un travail décoratif associés à ces ornements réalisés à partir de la *massore* dans des codices revêtus du texte biblique. La sacralité portée à la lettre hébraïque, à son écriture, au texte biblique, interroge sur le sens profond de cette mise en page graphique visuelle, de la *massore* à l'intérieur de ces bibles. L'importance du visuel est déjà prégnante dans le

Massekhet Sofrim, ce petit traité annexé au Talmud. L'espace, en tant que mise en page, espacement entre lettres, mots, colonnes, livres, début et fin des livres, est réglementé. La visibilité, la reconnaissance de chaque consonne doit être appréhendée et distinguée même par un jeune enfant. Le blanc et les marges exercent une fonction double : visibilité et écart qui établit une distance et une hiérarchie entre les différents livres, entre les niveaux de sacralité.

Mise en place avec le responsable des manuscrits hébreux, une séance à la Bibliothèque nationale de France aux manuscrits orientaux a permis un contact physique, visuel avec un rouleau liturgique et avec des bibles (BnF hébreu 13-22-24-10). Jusque-là, nous les avons regardées à partir de diapositives de folios présentées à la verticale. L'approche du codex posé sur une table intervient dans la visualisation, l'intimité et la sensation ressenties. Au cours de cette séance, Laurent Héricher a retracé la constitution des collections hébraïques à la Bibliothèque royale puis impériale devenue Bibliothèque nationale et a mis l'accent sur les bibles présentées. Annie Vernay Nouri, responsable des manuscrits arabes, a montré des exemples particuliers de manuscrits arabes de grammaire réalisés en Turquie au *xvi*^e siècle qui présentent une mise en forme figurative ou géométrique en écriture micrographiée de gloses marginales et qui pourraient s'inspirer des manuscrits hébreux. Mireille Mentré, maître de conférences en histoire de l'art, a abordé une tendance à l'aniconisme récurrente en Espagne. Ainsi autour de l'an 800, l'évêque d'Orléans Théodulphe a fait réaliser des bibles comportant des pages en lettres d'or sur fond pourpre ne comportant pas d'illustration, hormis la représentation d'oiseaux dans des frondaisons à l'entrée des Évangiles. Les bibles portent dans les marges des indications en hébreu, fait remarquable à cette époque du Haut Moyen-Âge.

Des membres du personnel de la Bibliothèque nationale de France ont assisté à ces séances, ainsi qu'Hélène Vetch.

Création artistique et source des formes : la Genèse

Au cours de l'année, l'autre thème abordé fut celui de la source des formes dans le judaïsme. L'interrogation a porté sur la création du monde, des formes du vivant, de l'homme et de la femme et de la question de leur ressemblance à Dieu. La lecture de la Genèse à partir des traductions, du rabbinat, de Chouraqui et le commentaire d'Isaac Abravanel nous ont introduits dans la complexité de la question de l'univers créé *ex nihilo* par Dieu. Chaque herbe, fruit, arbre créé porte en lui la semence pour son espèce. Il en est de même pour les êtres animés, poissons, reptiles, volatiles. À la fin du sixième jour et en dernier, Dieu crée l'homme, mâle et femelle, avec la bénédiction et l'injonction de se multiplier. La complétude des formes est abordée à partir de l'ouvrage : *Le Secret du mariage de David et Bethsabée* du mystique Joseph Gikatilla, (1248-1325). L'homme et la femme représentent chacun une demi-forme spécifique et leur rencontre prédestinée malgré les aléas de leur parcours va réaliser l'harmonie d'une forme humaine et une descendance. La création réalisée par Dieu est une œuvre en devenir qui porte en elle ses potentialités de reproduction. Le Talmud nous enseigne (*Berakhot* 10a) les différences entre la création de Dieu

et celle d'un être de chair et de sang. Dieu dessine une forme embryonnaire à l'intérieur de la matrice maternelle. Ainsi Dieu donne-t-il vie à son œuvre en y mettant le souffle vital, en le dotant d'une âme et des composantes essentielles de l'organisme. Dieu est dessinateur. L'être humain, quant à lui, dessine une forme sur un mur mais ne peut y mettre la vie. Ainsi la création artistique a-t-elle suscité réflexions et interrogations au cœur de l'interdit de l'idolâtrie, dans la puissance de dessiner, de créer, de donner la vie, création du monde et création du vivant, pouvoir de Dieu. L'homme en possède un pâle reflet, dessin sur la surface plane d'un mur, forme statique, figée. Comment peut-il dessiner, créer la vie, alors qu'il n'est qu'un mortel et ne survit même pas à ses œuvres ? La *Haggada* de Sarajevo, dont le programme iconographique commence par la création du monde, donne un exemple de représentation figurée. Distance et lien entre ces cercles tracés par la chaîne des caractères de l'écriture dans les bibles (BnF hébreu 13. folio 2v et 3 r ; BL.or 2201.folio 188v et 189r) et le cercle d'où émerge la végétation dans la *Haggada*. Le cercle, figure prégnante dans ces bibles, est riche de sens ; sur certains tableaux les formes s'agrandissent et reviennent à l'unité, elles ne sont pas tracées, seule la position des lettres les fait émerger.

Cet art, par sa conception et sa réalisation est propice à l'éclosion des formes, à leur multiplication pour qui consent à s'y engager. L'approche progressive, approfondie, renouvelée portée à ces tableaux et notre vision alimentée par les textes nous mènent à percevoir leur complexité, leur fluidité ; par un effet de miroir, ces tableaux nous plongent dans un univers en mouvement que nous alimentons et qui nous déstabilise. Le rassemblement patient d'éléments interactifs entre ces représentations, les textes et nous-mêmes nourrit notre vision ; alors lentement s'opère une conversion du regard, une entrée, peut-être, dans les habitudes plastiques de l'époque et de ce milieu.