Université de Poitiers - René Descartes
U. F. R. de Sciences humaines et Arts

N° attribué par la bibliothèque

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

Discipline : **Philosophie**

présentée et soutenue publiquement

par

Souâd AYADA

Titre :

L'islam des théophanies. Structures métaphysiques et formes esthétiques

Sous la direction de

Monsieur le professeur Jean-Louis Vieillard-Baron

Mars 2009

Remerciements

À mon directeur de recherche, monsieur le professeur Jean-Louis Vieillard-Baron, pour sa patience, sa sollicitude constante, ses conseils et ses encouragements.

À monsieur le professeur Gilbert Kirscher, pour ses cours de philosophie allemande, pour le goût qu'il nous communiqua de Hegel, et pour sa générosité quand il nous invita, il y a plus de quinze ans, à mener des recherches sur « Hegel et l'islam ».

Aux professeurs et maîtres de conférence de l'U. F. R de philosophie de l'Université de Lille III, pour m'avoir accordé leur confiance et soutenu lors de mes trois années passées parmi eux.

Aux revues qui ont bien voulu accueillir les premières ébauches de ce travail. À la revue *Esprit*, tout particulièrement, qui a toujours reçu avec bienveillance mes articles.

À mes proches, ma famille, mes amis, qui avec patience et humour, ont suivi les étapes de mon parcours résolu mais sinueux.

Avertissement

Les termes arabes sont transcrits de façon simplifiée. Rappelons que la consonne transcrite par « kh » se prononce comme la jota espagnole ou le « kh » allemand, que « û » se prononce « ou », que la lettre « h » est toujours aspirée, que le « gh » se prononce comme le « r » grasseyé. Le « r » est roulé, le « s » est toujours dur, le « th » se prononce comme dans l'anglais « *the* », et le « dh » comme l'anglais « *this* ». Le signe (ä), prononcé « a », transcrit l'*alif maqsûra*.

Les emphatiques ne sont signalées par aucun signe diacritique.

Le *'ayn* et le *hamza* sont transcrits indistinctement par l'apostrophe (').

Cependant, nous avons respecté le mode de transcription choisi par les auteurs que nous sollicitons, dans les titres d'ouvrage, les titres d'article, et les citations.

Les références coraniques désignent successivement la sourate et le ou les versets. Ainsi 24 : 35 signifie : sourate 24, verset 35.

L’islam des théophanies

Structures métaphysiques et formes esthétiques

INTRODUCTION

Tout travail de recherche se construit sur le lien dynamique d'un sujet, d'un mode d'analyse et d'un objet. La recherche en philosophie ne déroge pas à cette configuration générale. Elle porte sur une matière dont elle s'efforce de délimiter les contours. Elle adopte une perspective, ce que l'on appelle ordinairement une méthode mais qui en philosophie s'apparente plutôt à une conviction philosophique. Elle se donne un objet, un but ou un objectif qui forme l'horizon de sens du travail, ainsi que le foyer unifiant toutes les analyses.

Notre travail a pour sujet les formes de représentation majeures qui sont déterminées par l'islam. Il veut explorer certaines contrées de ce continent de l'Esprit formé par l'islam, en étant guidé par deux idées : premièrement, l'islam ne s'épuise pas en croyances et pratiques qu'il faudrait laisser à elles-mêmes. Comme révélation, il a suscité une compréhension de l'être et une vision du réel. Il a construit une figure de l'Absolu que nous voulons mettre au jour et analyser. Deuxièmement, cette figure s'exprime et se manifeste dans des réalités qui constituent la vie spirituelle de l'islam. Elle se donne à voir et à connaître dans ce qu'il convient d'appeler des formes de représentation. La matière que nous voulons étudier est celle-là même que nous offrent les formes de représentation les plus aptes à révéler l'Absolu, celles où l'Absolu trouve son chez soi et s'exprime tel qu'il est en sa pureté et son intégralité. C'est la matière que nous offrent les formes de représentation *religieuses*, *philosophiques* et *artistiques* nées de l'islam.

Un tel sujet impose de lui-même sa méthode : le penser hégélien formera le mode de saisie de ce qui nous occupe. Par « méthode », nous ne désignons pas une grille d'analyse qui serait extérieure à la chose étudiée. Nous voulons nommer une réalité qui est la

condition de constitution de notre sujet. La méthode n'est-elle pas cela même qui se pense dans l'acte de penser ? Le penser hégélien est bien plus pour nous qu'une manière d'approcher les manifestations spirituelles de l'islam. Il fournit le contenu même de la matière qu'il s'agit de comprendre. Nous devons au système philosophique de Hegel les trois éléments qui composent notre sujet : 1) une détermination forte de la notion de *révélation*, qui la conçoit comme révélation de l'Esprit – du vrai qui est réel – à la conscience ; 2) le principe de l'automanifestation de l'Esprit qui s'achève dans des formes où l'Esprit, apparaissant dans sa réalité complète et vivante, se manifeste comme Esprit Absolu ; 3) la structure intime de l'Absolu, qui veut que la religion, l'art et la philosophie en soient les formes parfaites de représentation. À notre démarche exégétique, Hegel fournira ses philosophèmes les plus décisifs. Il formera le « climat » philosophique de toutes nos réflexions. Il sera notre guide, mais aussi cet interlocuteur privilégié avec lequel se nouera un débat continu et parfois contradictoire. Tout se passe comme si l'interprétation de l'islam spirituel, tel qu'il se donne dans ses formes de représentation religieuses, philosophiques et artistiques, exigeait de cheminer avec Hegel[1], de débattre avec Hegel.

L'objet de notre travail, quant à lui, est de déterminer ce qui fait l'unité de ces trois formes de représentation. Prenant appui sur la tripartition hégélienne de l'Esprit Absolu, telle que notre matière la modifie, nous voulons montrer que les formes, que sont la religion, la philosophie et l'art, ont quelque chose de commun. Bien qu'elles appartiennent à trois registres différenciés de l'expérience, elles reposent sur une commune conception de la manifestation. Cette conception nous semble trouver son expression adéquate dans la notion de *théophanie*, entendue en son sens littéral, indépendamment des surcharges sémantiques qu'elle peut subir ici ou là. Elle se déploie selon un modèle théorique et une construction systématique qu'il convient d'appeler le *théophanisme*.

L'opinion éclairée s'accorde à reconnaître que l'islam fait une place de choix à l'idée de révélation. Elle soutient même que l'islam est tout entier dans l'affirmation selon laquelle Dieu se révèle dans un livre – le Coran – qui recueille l'ensemble des vérités, et que transmet un homme inspiré dont le dire est confirmé par des signes. L'islam n'atteste-t-il pas au plus haut degré la communication par Dieu d'une vérité qui trouve dans la parole, le

[1] Cette expression reprend le titre du livre de Bernard Mabille : *Cheminer avec Hegel*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2007. Nous faisons nôtres la perspective et les analyses développées dans cet ouvrage.

discours et l'écriture son unique mode d'expression ? Il est entendu que l'islam dispose un concept puissant et dynamique de la révélation. Il est beaucoup moins connu que l'islam a su produire une doctrine de la manifestation, non moins puissante, non moins féconde.

La conception de la révélation qui justifie le Coran, et que celui-ci exprime en chacune de ses sourates, nous entretient d'un Dieu qui, se révélant, n'en devient pas pour autant visible. Elle semble incompatible avec l'idée de manifestation, laquelle ne trouverait un écho favorable que dans le christianisme, quand il fait de l'existence de Jésus-Christ la manifestation, sans reste, de Dieu. Nous ne nions pas l'intransigeance coranique à l'endroit de la notion de révélation. Nous ne contestons pas davantage la singularité absolue du christianisme, qui tient, pour l'essentiel, à la singularité de son concept de la manifestation. Mais nous soutenons que l'islam, saisi en son devenir, tel qu'il procède des lectures innombrables de son Livre fondateur, ne s'est pas figé dans une vision de la révélation interdisant toute idée de manifestation. Nous voulons montrer que l'islam a suscité, dans l'épaisseur historique de ses œuvres spirituelles, une métaphysique de la manifestation reposant sur le principe du devenir sensible de Dieu et de la présentation visible de ce qui est par nature invisible. Cette métaphysique de la manifestation nous semble constituer le dire achevé de l'islam spirituel. Elle permet, en effet, de réconcilier l'attestation monothéiste du vrai avec la reconnaissance du sensible, de rendre compatibles l'affirmation de l'Un et l'existence de la multiplicité.

Notre perspective repose sur deux présupposés philosophiques. 1) La métaphysique de la manifestation, qui a vu le jour en islam, se donne à connaître dans la religion, la philosophie et l'art islamiques. 2) Une correspondance existe entre ces trois registres de l'expérience qui sont autant de types de discours. À peine formulées, ces deux affirmations font naître une série de difficultés, qui tiennent à la compatibilité des cadres de pensée hégéliens avec la matière qui nous occupe. Quel est le contenu de ce que nous appelons la religion, la philosophie et l'art, contenu qui acquiert nécessairement en islam un sens particulier, sens formulé dans une langue déterminée ? Quel ordre faut-il instituer entre ces trois domaines qui, bien qu'ils soient des formes de manifestation d'un même Absolu, entretiennent des relations de primauté et de subordination ? Comment penser le type de correspondance qui s'établit entre eux, de manière à comprendre la configuration proprement islamique de l'Absolu ?

Nous partirons de la religion, de la forme spirituelle qui fournit à l'Absolu son pouvoir générique. Par *religion*, nous ne désignons pas simplement cette sphère de la vie sociale des hommes régie par la somme des pratiques et des croyances ayant trait à ce qui est posé comme sacré. Nous entendons par ce mot une réalité spirituelle irréductible aux formes subjectives et objectives de sa manifestation. La religion, nous dit Hegel, est la conscience où l'Esprit se représente à soi-même en son absoluité. Dans sa dimension de *religion révélée*, elle est la forme accomplie dans laquelle l'Esprit Absolu atteint la pleine conscience représentative de soi. La situation créée par l'islam modifie quelque peu la définition hégélienne. Elle atténue fortement ce qui dans la religion relève de la prise de conscience et de la représentation, pour majorer le contenu spirituel qui en elle s'exprime immédiatement. L'islam infléchit nettement la configuration du système de l'Esprit Absolu, dans un sens qui change radicalement l'ordre hégélien. La religion semble y occuper la place dévolue à l'art. C'est qu'en elle a lieu la donation immédiate d'un réel qui est l'étoffe même de l'Esprit. Ainsi définie, la religion désigne un contenu, le contenu même qui se donne dans la révélation. Elle est, en islam, ce que dispose la révélation de Dieu dans une parole reçue et diffusée par le prophète Muhammad. Elle se formule dans un Livre, le Coran, et dans un ensemble de dits qui forment les traditions prophétiques.

La philosophie construite en terre d'islam ne s'est pas fixée pour tâche essentielle de transmettre la philosophie grecque. Comme savoir (*Hikma*), elle s'est définie comme pensée de la révélation prophétique, pensée du contenu qui se donne immédiatement dans la religion. La matière vivante de l'Esprit s'exprime de manière intuitive dans la religion. Il s'agit de se l'approprier pour en prendre conscience. Telle est la tâche de la philosophie, qu'on peut en première approximation définir comme une reprise réflexive du contenu religieux. En islam, la philosophie occupe la place qui revient à la religion dans le système hégélien. Elle est la prise de conscience pensante de ce qui se révèle dans la religion. L'Absolu que la révélation religieuse exprime dans l'élément de l'intuition, la philosophie le dit dans le régime de représentation. Elle l'énonce en se conformant aux deux critères hégéliens qui président au geste philosophique : l'élévation du contenu au *concept* qui est le réel, l'exposition intégrale du contenu dans une pensée faisant *système*.

L'art islamique formera l'essentiel de notre matière. Notre première intention était de lui consacrer la totalité de nos recherches. Mais progressivement, une évidence s'est

imposée à nous : l'art existe en islam du rapport vivant qu'il tisse avec la révélation religieuse et la philosophie. Il est insaisissable, même en ses formes les plus modernes, si l'on méconnaît la configuration dans laquelle il s'inscrit. Il reste inconnaissable si l'on n'identifie pas la sorte d'intimité qu'il entretient avec les autres discours de l'Absolu. Pour Hegel, l'art habite l'immédiateté sensible, qui est son lieu originel et son lieu destinal. Alors même qu'il vit de l'Esprit Absolu dont il a l'intuition, il est incapable de le manifester dans sa consistance propre. La situation islamique modifie considérablement ce schéma. Elle attribue aux formes achevées de l'art islamique la place reconnue à la philosophie dans le système hégélien. Elle leur reconnaît le pouvoir de manifester absolument l'Absolu. La poésie et la peinture accèdent, par le verbe et l'image, à une pureté de l'Absolu que ni l'immédiateté de la religion ni l'extériorité relative de la philosophie ne peuvent atteindre.

La matière que nous envisageons laisse donc apparaître les trois sphères de l'Esprit Absolu, mais redistribuées et articulées par des relations inédites. La religion fournit immédiatement le contenu de la révélation, la philosophie en est la représentation dans le cadre d'une pensée conceptuelle et systématique, l'art en est la manifestation achevée dans des formes qui supplantent l'immédiateté intuitive et la séparation conceptuelle. L'islam institue un nouvel ordre : religion - philosophie - art. Il établit un type singulier de relation entre ces trois branches de l'Absolu. De la religion à la philosophie, et de la philosophie à l'art, nous ne voyons pas à l'œuvre un mouvement d'auto-engendrement du contenu. Dans la situation créée par l'islam, nous ne trouvons pas trace d'un processus dialectique articulant les trois sphères. Rien ne s'y apparente à une relève qui serait suppression et conservation : suppression et conservation de la religion dans la philosophie, suppression et conservation de la philosophie dans l'art.

L'islam s'épanouit dans un climat spirituel singulier, déterminé par le phénomène du Livre saint. Cela impose de nouvelles définitions : la religion désigne le contenu de la révélation déposé dans le Coran et reconduit dans les paroles prophétiques. La philosophie a pour substrat le contenu révélé. Elle se veut l'herméneutique spirituelle de la révélation. Quant à l'art, il se présente comme l'herméneutique visionnaire de ce qui est donné dans la religion et interprété par la philosophie. Ce faisant, il fournit une forme achevée au contenu qui se révèle, tel qu'il se révèle.

Notre malaise à l'endroit de la notion de dialectique, notre réticence à la solliciter là même où il nous arrive de convoquer le mot, ne nous ont pas échappé. Ils sont, en une large mesure, inévitables. C'est que la situation islamique ne reconnaît à la dialectique aucun rôle dans le mouvement qui anime l'Esprit. L'islam substitue à la relation dialectique, qui forme la pulsation intime de l'Absolu hégélien, une relation herméneutique. Il nomme *ta'wîl* l'opération qui constitue la vie de l'Esprit et qui préside aux rapports qui se nouent entre les différentes formes de sa manifestation. Comme la dialectique, le *ta'wîl* désigne un double processus. Mais il ne s'agit pas de suppression ni de conservation. Le *ta'wîl* (nom verbal de la deuxième forme du verbe *awwala*) signifie à la fois faire retour à la source et mettre en état conforme à la vérité. Là où le processus dialectique accomplit une négation du contenu qui, bien que conservé dans une nouvelle forme, n'en est pas moins nié, l'opération du *ta'wîl* réalise une restauration de ce qui est originel et vrai, dans un mouvement qui n'affecte en rien le contenu. Cette restauration de l'originel et du vrai contenus dans la révélation a lieu dans la philosophie et dans l'art.

La configuration hégélienne est modifiée par la situation herméneutique introduite par l'islam. Elle se voit sérieusement bousculée par une autre donnée islamique : la division interne qui affecte la religion. Notre recherche s'est très vite heurtée à une difficulté massive. Parce qu'elle imposait la mise au jour du contenu de l'Absolu tel qu'il se donne dans la révélation – un travail qui ne saurait être compris comme un simple préalable, fût-il nécessaire – elle nous affrontait à une réalité problématique, qui se présente sans doute dans les autres religions révélées, mais n'y apparaît pas avec la même radicalité : la religion islamique se divise, pour susciter à l'intérieur même de la vision unifiée et cohérente qu'elle produit, deux modes de présentation du contenu. Nous tentons, dès le début de notre première partie, de penser cette division dans les termes que nous fournit le penser hégélien. Saisi en son sens philosophique, l'islam nous semble se dire en deux sens : un *monothéisme abstrait*, qui révèlerait un Dieu abstrait et disposerait une religion abstraite, un *monothéisme concret*, qui serait la révélation d'un Dieu apparaissant, d'un Dieu justifiant une religion esthétique.

La religion islamique nous semble disposer deux modèles de la révélation qui procèdent de l'affirmation du Dieu Un. Le premier est celui qu'on retient volontiers. Il soutient la représentation d'un Dieu transcendant et absolument inaccessible, dont l'unité implique

qu'Il ne puisse se compromettre d'aucune manière avec le multiple. Il défend les droits de l'Invisible dans une attention sans égale au souffle prophétique. Il consacre une foi purifiée qui fonde une religion morale austère et une esthétique du désert. Il fomente des visions sociales et politiques fanatiques et peut servir de soutien aux formes islamiques de la terreur.

Le deuxième modèle se construit sur une autre interprétation de l'attestation de l'unicité divine. La transcendance et l'inaccessibilité de l'essence de Dieu sont toujours affirmées. Mais la révélation est définie à nouveaux frais. Ce n'est pas simplement la transmission d'un contenu enseignant aux hommes les vérités supérieures par la bouche d'un prophète envoyé. C'est la manifestation de la Face de Dieu, qui trouve dans les réalités multiples qui composent la création autant de lieux d'apparition. La manifestation préserve les droits de l'Invisible. Mais elle fait droit au visible qui acquiert le sens d'une épiphanie. Tel est le modèle de la théophanie, de l'apparition de Dieu. La révélation y consacre une foi riche des visions du monde, aux antipodes de l'austérité islamique. Elle autorise une esthétique de l'image, qu'il faut concevoir comme l'antidote aux pratiques fanatiques et aux figures de la terreur.

Notre travail ne saurait faire l'économie de penser cette division interne à l'islam comme religion. Comment comprendre que le contenu même de la révélation puisse disposer deux modèles également recevables mais radicalement incompatibles ? Comment désigner le partage qui s'établit entre ces deux modèles concurrents ? Nous retrouvons, sous une autre forme, l'hésitation persistante qui affecte notre travail au sujet de la notion de dialectique. Celle-ci nous semblera définitivement injustifiée, pour deux raisons. 1) Entre le monothéisme abstrait et le monothéisme de la théophanie, il n'y a pas de contradiction. L'un n'est pas la relève de l'autre, dans un troisième terme qui serait un « monothéisme de la réconciliation ». L'islam suscite une opposition entre deux interprétations de la révélation, qui sont aussi deux principes philosophiques et deux schèmes esthétiques. 2) Cette opposition ne se résorbe pas dans les termes d'une contradiction. Elle est en toute rigueur une *division*, rendant impossible toute idée de dépassement et d'unification des termes dans une forme qui serait un troisième modèle.

Cette division ne compromet pas l'unité empirique et la cohérence littérale de la religion islamique. C'est qu'elle se développe au sein d'une vision qui s'ordonne à un

principe unique : l'affirmation du Dieu Un. L'*unité* est bien le maître mot de l'islam. Mais il s'agit d'une unité qui ne se conçoit pas comme une résolution dialectique des différences. Nous découvrirons cette vérité qui pourra sembler étrange : l'unité empirique de l'islam maintient la puissance ontologique du « deux ». Elle rend tous ses droits à la division. Cela signifie que les deux modèles de la révélation « cohabitent » dans l'espace d'une commune représentation. Le modèle de la théophanie s'oppose au monothéisme abstrait et rejette sa représentation unilatérale de la transcendance divine. Il réconcilie la transcendance et l'immanence de Dieu, mais à une condition essentielle : laisser intacte l'essence divine, ne pas porter atteinte à ce qui constitue la grande réserve du monothéisme abstrait. Le théophanisme combat le monothéisme abstrait. Il en est l'antidote vivant. Mais il ne saurait en être la négation.

Notre travail prend sa source au cœur de la division interne qui affecte la religion islamique. Il veut explorer un pan de l'opposition et en éprouver les ressources philosophiques. Il veut suivre la constitution du *monothéisme de la théophanie* en islam, et mettre ainsi au jour tout ce qui peut constituer un antidote à ce qu'on nommera volontiers l'abstraction islamique.

Notre première partie est consacrée à l'étude des représentations religieuses et philosophiques qui fondent et soutiennent le modèle de la théophanie. Elle montre que ce modèle s'exprime dans une théologie de la manifestation. Elle indique comment il trouve sa formulation philosophique dans une métaphysique de l'image.

La méthode suivie dans la première partie est celle que dispose la configuration hégélienne de l'Absolu, remaniée par la matière islamique. Elle nous contraint à partir du contenu de la révélation pour rejoindre la philosophie. Elle nous invite, dans un premier temps, à laisser l'art de côté. Cet ordre est imposé par l'objet même de notre étude, puisque le modèle de la théophanie trouve sa source dans la révélation et dans le message prophétique. Ce modèle prend conscience de lui-même dans le discours philosophique, dans une pensée qui en est l'herméneutique. L'islam théophanique se construit dans la synthèse de la révélation religieuse et de la conceptualité philosophique. Il se déploie à partir de la relation herméneutique et logique qui lie intimement religion et philosophie.

Le Coran est le texte qui recueille le contenu de la révélation islamique. Il s'agit d'en faire un examen philosophique, de manière à éprouver la division interne de l'islam et à

relever les données qui ébauchent une métaphysique de la manifestation. Ces données sont, pour l'essentiel, de deux types : d'une part des considérations explicites sur les réalités sensibles et sur l'ensemble des activités humaines qui se nourrissent du rapport à l'ordre de l'apparence, d'autre part des indications qui dessinent une esthétique. Nous entendons par là le réseau de significations qui, dans le Livre révélé, nous entretiennent de la manière dont Dieu se rend accessible à l'homme dans les formes de sa sensibilité. Le Coran, au nom de la division interne qui l'anime, disposent deux esthétiques concurrentes : une esthétique de la voix et une esthétique de l'image. La métaphysique de la manifestation se construit sur les ressources de l'esthétique de l'image.

Dans la religion, la révélation est *énoncée*, mais elle n'est pas *pensée*. Dans le texte qui fonde l'islam, la métaphysique de la manifestation et l'esthétique de l'image sont données. Mais elles sont inconscientes d'elles-mêmes, non encore comprises. C'est la « révélation de la philosophie » qui fournira la « philosophie de la révélation ». Le développement du discours philosophique pensera ce qui s'énonce dans la religion. Il permettra à ce qui se dessine dans le Livre révélé d'atteindre la conscience et d'être compris. Par conséquent, il nous faut chercher dans le concept et la pensée systématique le discours conscient de la métaphysique et de l'esthétique présentes dans le Coran. Il nous faut identifier l'édifice philosophique qui, en islam, élève le modèle de la théophanie au statut de discours rationnel et explicatif.

Nous pensons le découvrir dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî, singulièrement dans l'un de ses écrits : *Les chatons des sagesses* (*Fusûs al-Hikam*). L'édifice que construit Ibn 'Arabî n'appartient pas à ce que nous appelons communément la *falsafa*, ou « philosophie » hellénistique, selon une périodisation de l'histoire de la philosophie islamique qui doit beaucoup à des catégories et des partages qui ne restituent pas adéquatement la réalité vivante de la philosophie en islam. L'œuvre philosophique d'Ibn 'Arabî relève de l'opération herméneutique, du travail du *ta'wîl* que nous avons identifié comme la tâche essentielle de la philosophie islamique. Dès l'introduction des *Fusûs al-Hikam*, Ibn 'Arabî se présente comme l'interprète de la prophétie. Ce que d'aucuns considèrent comme la coquetterie d'un mégalomane exprime, en vérité, le sens de l'ouvrage : il s'agit, chapitre après chapitre, de disposer des points de vue sur la révélation pour en proposer une herméneutique conceptuelle totalisante.

On formulera des objections à ce choix, qui se porte sur un auteur généralement décrié par nos pairs, souvent considéré comme peu philosophe, voire confondu avec les représentants de l'anti-philosophie de l'islam. Pourquoi ne pas étudier des systèmes plus « recevables », ceux qu'ont patiemment et consciemment construits les « philosophes de métier », les *falâsifa* (Avicenne, Averroès…) ? Pourquoi ne pas s'en tenir aux penseurs unanimement salués comme les tenants de la *philosophie arabe* ? Nous répondrons en invoquant la nécessité, c'est-à-dire la contrainte imposée par notre matière : Ibn 'Arabî développe une pensée qui obéit en tous points au concept de la philosophie herméneutique que nous nous sommes donné. Il fournit à l'islam théophanique son système spéculatif immanent. Ajoutons que les véritables anti-philosophes de l'islam ont intégré l'œuvre d'Ibn 'Arabî au corpus des philosophes musulmans, et n'ont pas mis en doute la portée philosophique de cette œuvre, comme en témoignent les *fatwas* du théologien hanbalite Ibn Taymiyya (XIV^{e} siècle).

Dans la somme impressionnante des écrits d'Ibn 'Arabî, nous avons privilégié les textes qui attestent une volonté conceptuelle et une élaboration systématique. Cela ne nous interdit pas quelques incursions dans des écrits qui passent pour moins philosophiques. Cela ne signifie pas que nous reconduisons la distinction généralement reçue, qui veut que l'œuvre d'Ibn 'Arabî soit incohérente, parce que porteuse de deux intentions inconciliables : un projet philosophique qui se déploie dans une œuvre unique, les *Fusûs al-Hikam*, une mystique qui se construit dans les grands ouvrages – *Al-Futûhât al-Makkiyya* [Les Révélations mecquoises] et *Al-Turjumân al-ashwâq* [L'interprète des désirs] – et qui trouve dans les ordres soufis son lieu d'expression. Cette distinction vise à minorer la portée philosophique de la pensée d'Ibn 'Arabî. Elle n'accorde aucune importance à ce qu'elle considère comme de simples concessions à la philosophie grecque.

Nous récusons cette distinction, ainsi que les oppositions sur lesquelles elle se fonde. Nous soutenons l'unité de l'œuvre d'Ibn 'Arabî, qui nous semble tenir à l'unité du projet qui la sous-tend : construire une herméneutique de la révélation. Cette herméneutique se forme dans l'édification d'un système philosophique. Elle culmine dans la constitution d'une anthropologie mystique. La mystique n'est pas l'autre de la philosophie. Elle en est l'achèvement nécessaire.

La pierre inaugurale de l'édifice d'Ibn 'Arabî est la notion de *tajallî ilâhî*, l'exact équivalent de ce que nous appelons littéralement « théophanie ». Elle forme l'assise d'un système qui est de part en part une théologie de la manifestation. La révélation est la manifestation de la *forme* de Dieu. La création est l'apparition de réceptacles qui recueillent et réfléchissent cette *forme*. La *forme* de Dieu est toute chose ; il n'y a dans l'être que la *forme* de Dieu. La philosophie d'Ibn 'Arabî propose une doctrine de l'unité de l'être. Mais cette doctrine y prend l'aspect singulier d'un théomonisme ou panenthéisme, c'est-à-dire d'une représentation qui veut se préserver du double péril que constituent, pour un penseur de l'islam, le panthéisme et l'incarnationnisme. C'est qu'elle se fonde sur la distinction entre l'essence de Dieu insondable et la *forme* de Dieu qui se manifeste.

La typologie de l'apparition s'appuie sur cette distinction. Elle fait des Noms divins le contenu et l'opérateur de la manifestation. Les Noms sont ce qui, de Dieu, se manifeste et apparaît. Ibn 'Arabî propose l'herméneutique spirituelle d'un thème continu de la révélation, celui des « plus beaux Noms de Dieu ». Il subvertit les positions théologiques traditionnelles, pour faire de la question des Noms divins la pièce maîtresse de sa vision théophanique. Les Noms divins sont à la fois identiques à l'essence divine et distincts, selon un schéma qui n'est pas celui d'une dialectique. Ils permettent de penser l'unité et la cohérence de positions inconciliables : l'inaccessibilité de l'essence divine et la présence de la *forme* de Dieu, l'attestation de l'Un et le droit du multiple, la transcendance et l'immanence. Ils rendent raison d'une révélation qui est une manifestation.

La *forme* de Dieu désigne la totalité des noms et attributs divins. Ibn 'Arabî envisage un lieu d'apparition qui en soit le miroir complet, un réceptacle qui accueille et réfléchit tous ses aspects. Il conçoit un existant dans lequel se parachève la manifestation. C'est dans cette perspective qu'il ébauche la doctrine de l'homme parfait comme la dernière pierre de l'édifice de la théophanie. L'homme parfait récapitule l'ensemble de la création. Il est la théophanie intégrale. La pensée d'Ibn 'Arabî propose la version islamique de la thèse qui veut que l'homme soit « l'image de Dieu ». Elle culmine dans une christologie non incarnationniste, dans une doctrine du Verbe qui fait pièce aux théories du Verbe incarné. Elle conçoit l'homme parfait comme le médiateur de la création, le lieutenant de Dieu, le conservateur de l'Ordre. Elle en fait la *Face* de Dieu. Le théomorphisme s'accomplit dans une anthropomorphose de Dieu qui ne saurait être, pourtant, une incarnation de Dieu.

Le dispositif herméneutique d'Ibn ’Arabî veut restaurer le sens originel de la révélation et en énoncer la vérité. Il détermine une définition de la religion qui est dans le même temps une position sur le sens de l'islam. L'idée de la théophanie est au principe d'une *religion esthétique*. Nous entendons ainsi nommer, le plus exactement qu’il est possible, ce que désigne le système du théophanisme : une théologie de la manifestation qui présente la totalité du réel comme la somme infinie des apparitions de Dieu. Nous appelons *religion esthétique* la vision qui déchiffre en tout existant une manifestation de la présence et du retrait du divin, la conviction qui s'établit dans le paradoxe de la transcendance et de l'immanence de Dieu.

La *religion esthétique* configure pour l'islam un monothéisme concret. Celui-ci n'est pas la suppression du monothéisme abstrait qui persiste à s'abreuver à une source inépuisable : l'attestation de l'essence divine absolument retranchée dans sa transcendance. Il en est le vis-à-vis et le correctif nécessaire, ce qui le sauve des périls qu'il encourt. La théologie de la théophanie répond à un besoin de l'Esprit. Elle est la manifestation de la vie de l'Esprit, ce qui transforme la division qui affecte l'islam en dualité vivante et dynamique. Ce faisant, elle modifie la réalité de l'islam et la somme de nos représentations. L'islam – semble nous dire Ibn ’Arabî en chacune de ses oeuvres – ne s'accomplit pas dans une religion juridique et politique qui ferait de la domination objective sa destination. Il trouve son expression vraie dans une métaphysique qui médite à l'infini les miroitements de la *forme* de Dieu.

Le monothéisme abstrait se parachève dans les formes juridico-politiques de la terreur. Quelles sont, en revanche, les formes qui attestent l'effectivité du monothéisme de la manifestation en islam ? Dans quelles sortes de pratiques humaines la vision théophanique du réel trouve-t-elle sa plus complète réalisation ? Nous faisons l'hypothèse que l'art est l'expression achevée du théophanisme. Nous concevons l'art islamique comme ce qui manifeste dans des figures parfaites l'intuition de la théophanie.

Ainsi formulée, cette hypothèse nous permet de surmonter l'hésitation et le malaise qui, dès le début de notre recherche, en affectaient l'objet même. Quel est exactement notre projet ? Est-il d'étudier l'art islamique de manière à déterminer sa signification métaphysique ? Ou bien s'agit-il de pénétrer la structure interne d'un système philosophique qui propose pour l'islam une religion esthétique ? Longtemps nous avons hésité entre deux objets : l'*esthétique de l'islam* et l'islam comme *religion esthétique*. Longtemps nous avons

cru qu'il s'agissait d'objets de recherche différents, au point de penser qu'il serait incohérent de vouloir les étudier ensemble. Aujourd'hui, notre décision de les articuler et de les considérer comme les deux faces d'un même projet, nous semble pleinement justifiée. Ce qui pouvait nous apparaître comme une contradiction est, en vérité, une amphibologie assumée.

L'islam comme *religion esthétique* se parachève dans l'*esthétique de l'islam*. L'analyse du système de la théophanie exige la traversée de ce qui en est l'accomplissement : les pratiques esthétiques de l'islam. Elle nous oblige à porter une attention philosophique aux arts islamiques, selon deux points de vue différenciés mais liés. Le premier envisage la *religion esthétique* comme une *religion de l'art*. Cela s'entend en un sens qui modifie la représentation hégélienne inévitablement associée à cette expression, dont Hegel use pour caractériser l'art grec dans la *Phénoménologie de l'esprit*. Par *religion de l'art*, nous désignons l'islam des théophanies, en tant qu'il trouve dans les formes de l'art son mode d'expression achevé. Le deuxième point de vue déchiffre l'effectivité de la *religion esthétique* dans les arts majeurs de l'islam. Il permet de repérer la présence immanente du système d'Ibn 'Arabî dans les arts du beau qui ont vu le jour en terre d'islam.

Notre deuxième partie croise ces deux points de vue. Elle les éprouve dans la matière même que sont les oeuvres d'art, celles que produisent l'architecture, la poésie, la peinture islamiques. Dans le continent immense et pluriel des arts de l'islam, nous avons fait des choix. On nous reprochera, sans doute, l'absence d'arts majeurs comme la calligraphie et la musique. On contestera la présence du cinéma, d'un art tributaire de la modernité occidentale. Nous répondrons en confessant volontiers nos choix et aussi notre ignorance de certaines pratiques esthétiques. Nous invoquerons surtout l'orientation propre de notre travail, qui nous pousse à privilégier les arts de la *figuration* et de l'image, les arts qui sont directement en prise avec le visible *figuratif*. La figure est la plus remarquable manifestation de la forme, et la calligraphie n'en est qu'une expression raréfiée, importante certes, mais souvent expressément liée à une transaction avec les interdits juridiques du monothéisme abstrait. Si nous avons retenu le cinéma d'Abbas Kiarostami, c'est parce qu'il nous semble témoigner d'un traitement de l'image et du visible pleinement enraciné dans l'islam des théophanies.

La deuxième partie est animée d'un double objectif : montrer que la théologie de la théophanie – qui ne saurait se comprendre sans l'attestation du Mystère et de l'Infigurable – gouverne les grandes productions esthétiques de l'islam, éprouver combien ces productions représentent sur un mode parfait une religion et une philosophie de l'apparition. Les arts de l'islam reproduisent la division interne de l'islam. Pour preuve l'architecture, dont les édifices dévoilent deux schèmes concurrents : l'aridité et le retrait qui se justifient d'une *esthétique du désert*, la profusion et la présence qui procèdent d'une *esthétique du jardin*. Les oeuvres de l'art islamique vivent du paradoxe d'une révélation qui est tout à la fois attestation de l'Absent et présences de la théophanie. Elles s'établissent au lieu même où se forme ce paradoxe.

Notre perspective se donne un point de départ philosophique, qui est l'interprétation hégélienne de l'art islamique. Elle nous conduit, avec Hegel et, pour une part, contre Hegel, à formuler deux thèses : 1) L'art de l'islam trouve dans la poésie son expression accomplie. Hegel nous met sur la voie d'une intuition dont nous voulons mesurer les effets. 2) La poésie est le dire achevé de l'Absolu qui gouverne l'islam. Davantage, elle occupe en islam la place qui revient à la philosophie dans la configuration hégélienne de l'Absolu. La poésie énonce exactement le réel dans son surgissement et sa consistance, sans voile ni médiation. Elle n'est certes pas la résolution dialectique d'une contradiction. Mais elle n'en est pas moins une forme achevée, qui dévoile absolument le réel. Hegel fait du panthéisme la représentation philosophique immanente aux visions du poète persan. Il nous semble manquer le sens et la spécificité du théophanisme et ne pas méditer jusqu'à son terme la leçon de son intuition inaugurale.

Le travail philosophique se conçoit dans l'articulation d'une matière, d'une méthode et d'un objet. Il ne peut produire de vérité qu'à la condition de porter sur quelque chose. Pourtant, sa limitation constitutive n'est pas sans autoriser une perspective plus large. Elle y invite et en est la condition. Notre étude de l'islam des théophanies ouvre sur des questions qui engagent la philosophie en sa destination universelle : la division interne à l'islam ne désigne-t-elle pas un partage qui affecte le monothéisme en son sens philosophique ? Ne se retrouve-t-elle pas, sous des modes différents, qui ne sont peut-être pas ceux d'une division, dans le judaïsme et dans le christianisme ? N'y a-t-il pas, dans les trois monothéismes bibliques, deux manières de se représenter la révélation, qui configurent, pour chacun

d'eux, un monothéisme abstrait et un théophanisme ? Quelles sont les ressources philosophiques du théophanisme, et quelles sont les expressions philosophiques du monothéisme abstrait ?

Ces questions fixent l'horizon de notre dernière partie. Sans doute, expriment-elles une ambition que nous ne pouvons honorer complètement en l'état actuel de nos recherches. Elles ébauchent un programme d'étude et n'ont qu'une ambition : souligner un présupposé qui, à travers l'islam, anime toutes nos réflexions. Nous faisons l'hypothèse que le monothéisme *existe*, et n'est pas seulement un nom. Notre thèse est résolument réaliste, et non nominaliste. C'est dire qu'il y a *du* monothéisme qui trouve à se manifester dans *les* monothéismes historiques. Nous pensons que le monothéisme *comme tel* suscite un partage entre deux schèmes interprétatifs concurrents, l'un se fondant sur l'idée d'un Dieu abstrait, l'autre scrutant les épiphanies de la Face de Dieu, qu'il est le lieu d'une tension qui peut prendre la forme d'une contradiction ou d'une division.

Inspirée de ce présupposé, notre dernière partie veut poser quelques jalons d'un comparatisme des monothéismes. Elle envisage modestement le judaïsme, tel qu'il manifeste le partage entre une religion légalitaire absorbée dans l'abstraction de la Loi et une religion faisant droit à l'idée de manifestation. Elle fait le plus grand cas de la vision contemporaine du monothéisme juif que déploie l'œuvre d'Emmanuel Levinas. Cette œuvre nous semble significative à plus d'un titre. Elle propose un système philosophique cohérent qui s'abreuve à la source d'une révélation, celle que reçoit le prophète Moïse et qui détermine une religion. Elle se présente comme l'exercice réglé d'une herméneutique qui prétend dire le vrai du judaïsme et de l'*être juif*. Elle propose une définition de la philosophie qui est celle-là même que nous nous donnons dans notre travail. Elle nous renvoie, du point de vue qui est le sien, au cœur de ce qui fait notre sujet : l'articulation de la religion révélée, de la philosophie et de l'art.

Nul doute qu'Emmanuel Levinas ne soit une figure importante de notre modernité philosophique. Pour notre part, son œuvre nous semble témoigner de la continuité et de la vivacité d'un schème philosophique qui trouve dans le monothéisme abstrait sa source. Emmanuel Levinas fut l'un des plus fervents représentants d'une interprétation austère et légaliste de la révélation religieuse. Il fut un ardent défenseur de la thèse qui veut que la révélation de Dieu ne soit en aucun cas une manifestation de Dieu. C'est dans cette

perspective qu'il fait l'exégèse de l'interdit biblique de l'image. C'est à partir de cette décision sur le sens du monothéisme qu'il manifeste la plus grande réticence à l'encontre de l'art.

Il se pourrait bien que nombre de thèses contemporaines qui se réclament de l'autorité philosophique d'Emmanuel Levinas soient animées d'un impensé, celui que forme le monothéisme abstrait. Pour l'auteur de *Totalité et infini*, il ne s'agit pas d'un impensé. C'est une conviction qui configure une voie pour la philosophie : l'abandon de la métaphysique en son geste platonicien, le triomphe de l'éthique qui tient lieu de philosophie première, la suspicion à l'encontre de l'esthétique dès lors qu'elle ne reconduit pas le souci éthique. Cette voie nous semble ruineuse pour la philosophie de la religion. Elle justifie, à nos yeux, que soit mis en valeur son antidote, le monothéisme concret fondé sur l'idée de théophanie. Par l'abstraction même qu'elle défend, elle indique ce que le théophanisme permet de conjurer.

Notre traversée des monothéismes nous conduit au christianisme. Celui-ci n'a-t-il pas un statut à part ? Reproduit-il le partage du monothéisme abstrait et du théophanisme que nous déchiffrons dans l'islam et le judaïsme ? N'est-il pas cette religion révélée devenue une religion manifeste, qui par là même supprime toute trace d'abstraction et s'accomplit dans un monothéisme concret intégral ? Le christianisme réduit incontestablement la part du monothéisme abstrait. Il produit une puissante pensée de la théophanie, comme en témoigne l'œuvre philosophique de Jean Scot, dit l'Érigène. Mais la doctrine de l'Incarnation modifie quelque peu ce schème de pensée. Certes, elle supprime, dans la figure du Verbe Incarné, ce qui peut subsister de l'abstraction des monothéismes sémitiques. Mais ne dispose-t-elle pas une version raréfiée de la théophanie, qui l'épuise et l'annule dans l'Incarnation ? Si le christianisme n'est pas essentiellement menacé par l'abstraction, n'est-il pas soumis à une autre contrainte théorique, celle qui procède d'un Absolu devenu immanent à l'ordre du monde et à la contingence historique, au point de s'y dissoudre ? La théophanie préserve la transcendance de Dieu et autorise une métaphysique qui habite le drame de l'Absolu. L'Incarnation ne risque-t-elle pas de compromettre la transcendance divine, et de substituer à la métaphysique une philosophie de l'histoire sans métahistoire ?

PREMIÈRE PARTIE

Révélation et métaphysique de l'image en islam

Chapitre I

De la source scripturaire au sens philosophique de la révélation

1. La révélation prophétique au fondement de la métaphysique de l'art en islam

Celui qui veut comprendre les discours et les pratiques qui ont vu le jour en terre d'islam doit accepter un présupposé principiel : en cet espace de civilisation et de culture, tout ce qui se dit ou se fait renvoie, de près ou de loin, à la révélation coranique. L'avènement de l'islam créa des conditions originales et une situation nouvelle, dont la raison ultime réside en une détermination, singulière et forte, du concept de la *révélation*[1]. Dès le II^e^ siècle de l'Hégire, le principe universel d'autorité, la révélation muhammadienne, s'impose, tel un transcendantal, à tout discours. Ceci en deux sens : est vrai ce qui appartient au *contenu* du Livre révélé, est vrai ce que dit un homme, le Prophète. Une tradition attribuée au Prophète l'énonce en sa radicalité : « les bons propos, c'est moi qui les ai tenus.[2] »

[1] La révélation n'est pas simplement l'acte par lequel Dieu inspire à Muhammad les vérités suprasensibles (*al-wâhî*). C'est aussi, en un sens universel, le contenu intégral du Livre saint (*al-Kitâb*). Ce contenu est désigné par le terme arabe *al-shar'*.

[2] *« Mâ qîl min qawl hasan fa 'anâ qultuhu.* » Cité et commenté par Ignaz Goldziher, *Muhammedanische Studien*, t. II, Halle, 1890, p. 49.

Cependant, par « révélation » il ne faut pas simplement entendre la réception et l'acceptation d'un contenu dogmatique clos, dont l'objet serait d'organiser une foi et d'induire un ensemble de croyances et de pratiques. Le concept de « révélation » ne s'épuise pas dans l'institution de ce qu'on appelle une religion empirique (en arabe, *al-shar'*), dans cet ensemble de croyances, de rites, et de normes objectives qui règle la vie éthique concrète des musulmans. Il désigne aussi la structure métaphysique du réel, en arabe *al-haqîqa*, la « vérité essentielle ». Ce qui est révélé au Prophète de l'islam, en des versets et des sourates composant un texte considéré comme saint et sacré, est perçu et vécu par les musulmans comme le *Vrai* et l'*Absolu*. C'est la Lettre qui modifie leur existence, en les invitant à une conversion (*tawajjuh*) qui établira un nouvel ordre de perception et de pensée. Le discours philosophique sera déterminé par l'existence du régime de la vérité que l'islam lui propose. Il sera enclin, par cela même, à devenir une méditation de l'événement spirituel de la révélation. Il s'agira de fournir à ces représentations leur concept, et de dire adéquatement ce nouvel ordre de pensée et de perception.

§ 1. Le concept de la « philosophie islamique »

Henry Corbin nous aide à préciser le statut de cette donnée première, tout à la fois spirituelle et factuelle. Pour introduire à la situation de la philosophie en terre d'islam, il a forgé l'expression de « phénomène du Livre saint[1] ». Ainsi nous dit-il selon quel mode d'apparition la spéculation philosophique se déploie en islam. Le Livre saint est plus qu'un simple « livre ». Il est un phénomène et un mode de perception originaire. Son objet est la manifestation du vrai.

Nous disposons d'un argument puissant, fondé sur une réalité transcendantale, irrécusable et structurelle, pour préférer la notion de *philosophie islamique* à celle de *philosophie arabe*. Le Livre saint, entendu au sens phénoménologique d'un champ de conscience, d'une noèse originelle, est le sol des perceptions spontanées, et une donnée

[1] Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, p. 21. Voir aussi, du même auteur, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Téhéran, Académie impériale de philosophie, 1977, pp. 14-24, et *La Philosophie iranienne islamique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Buchet-Chastel, 1981, pp. 220-224.

intuitive. L'importance du Coran, pour les consciences éveillées et formées dans l'islam, n'est rien de moins que la prévalence du Livre dont l'autorité détermine le mode de conscience et d'exercice de la parole, le mode d'être du sujet pensant / parlant (l'arabe *al-nâtiq* a le même sens que le grec *logikos*). Le texte porteur du sens, le Coran, est le miroir où la conscience scrute son origine et son destin (*al-mabdâ' wa l-ma'âd*), le dépôt offert à des méditations infinies où se déchiffre le secret de l'être. Parler du « phénomène du Livre saint » permet de désigner la situation vécue par le sujet musulman : c'est « essentiellement une *situation herméneutique*[1] ». Dans et par le Coran, le croyant accède au « sens vrai » (*al-haqîqa*) et acquiert, du même coup, une « existence vraie » (*al-wujûd al-haqîqî*).

Henry Corbin caractérisait ainsi la révolution métaphysique provoquée par la révélation coranique, la philosophie traduisant dans l'ordre du concept la *Weltanschauung* déterminée par la parole prophétique de Muhammad. Le « phénomène du Livre saint », ajoutait-il, implique une « anthropologie propre » et un « type de culture spirituelle ». Il fait paraître l'espace concret où prennent place tous les discours de l'islam. Davantage, il « postule », « stimule » et « oriente » les formes et contenus que se donnera la pensée en ses multiples manifestations. Henry Corbin mettait au jour la présence d'une contrainte théorique qui, en terre d'islam, limite et restreint toutes les productions de sens, mais qui, aussi bien, les rend possibles et les féconde. Il distinguait la seule obligation intellectuelle à laquelle doit se soumettre celui qui veut comprendre et juger l'univers philosophique islamique : reconnaître et accepter la prégnance de l'islam, telle qu'elle s'offre en son texte fondateur, dans les doctrines et schèmes de pensée islamiques. Une telle reconnaissance – est-il besoin de le dire – est d'un ordre distinct de celui de l'adhésion confessionnelle ou de la fidélité religieuse. Elle est une orientation de l'esprit, une condition de l'intelligibilité de l'objet et de l'objectivité du savoir.

Le philosophe occidental des Temps modernes, formé à distinguer avec soin philosophie et théologie, fidèle au geste cartésien, peut à bon droit juger cette contrainte irrecevable et y entendre l'écho du conflit immémorial qui opposerait la religion et la philosophie. Par un entêtement que justifient, à ses yeux, la longue histoire de la philosophie occidentale et la conquête laborieuse de son autonomie, il peut considérer la situation « herméneutique » de l'islam, indispensable en philosophie islamique, comme une

[1] Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit.*, p. 22.

régression historique[1]. Situer la philosophie dans l'horizon d'un Livre Saint lui paraît être un retour à des conditions de pensée obsolètes, ou une compromission avec ce qui fut et est encore *l'ennemi*. Il lui sera alors loisible de « sauver » quelques figures héroïques de la *philosophie des arabes* – Averroès, Avicenne, al-Fârâbî – qui ont défendu vaillamment, pense-t-il, l'exercice de la pensée rationnelle contre la contrainte imposée par la révélation religieuse. Mais il se rendra alors aveugle à la situation née de l'existence du phénomène spirituel du « Livre », et il ne pourra comprendre comment une contrainte générale et *apparemment* extérieure peut opérer aussi comme une condition *interne* de possibilité pour l'exercice de la philosophie[2]. Il se rendra irrémédiablement étranger à ce qui s'impose comme une condition *a priori*, une structure ou une forme générative : la philosophie et la pensée spéculative n'existent pas en terre d'islam *malgré* l'islam. Elles sont, elles existent et elles s'épanouissent *grâce* à l'islam.

§ 2. Enjeux et méthodes d'une herméneutique de l'art en islam

Dégager la signification métaphysique de l'art islamique, telle qu'elle prend racine dans les textes philosophiques et spirituels, exige que soit admis et reconnu l'ordre islamique du discours. Cela a deux effets.

Le premier concerne la nature et le sens de notre travail, son horizon et ses limites. Notre objectif est d'ébaucher les traits les plus saillants d'une *philosophie* de l'art islamique, de cerner les concepts fondamentaux d'une esthétique philosophique capable de rendre intelligibles des œuvres multiples, diverses, mais qui partagent une commune appartenance à la culture de l'islam. Il ne s'agit donc pas d'adopter l'ambition et les méthodes de disciplines reconnues et confirmées, l'histoire ou la sociologie de l'art. Prendre des distances à l'égard de ces savoirs, ce n'est en rien les déclarer impropres ou

[1] C'est l'une des plus fameuses propositions d'Ernest Renan, que le concept phénoménologique d'Henry Corbin entend remettre radicalement en question : « Rien de plus étranger à tout ce qui peut s'appeler philosophie ou science que le premier siècle de l'islam. Résultat d'une lutte religieuse qui durait depuis plusieurs siècles et tenait la conscience de l'Arabie en suspens entre les diverses formes de monothéisme sémitique, l'islam est à mille lieues de tout ce qui peut s'appeler rationalisme ou science. » (« L'islamisme et la science. Conférence faite à la Sorbonne, le 29 mars 1883 », *Journal des Débats*, 30 mars 1883, *Œuvres complètes* de Ernest Renan, t. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 947).

[2] Cf. Ernest Renan, *Averroès et l'averroïsme. Essai historique*, troisième édition, Paris, 1866, p. 89 *sq*.

inutiles, ni même insuffisants. C'est simplement rapporter l'*exactitude* qu'ils dispensent à l'exigence de *vérité* que seule la discipline philosophique – parce qu'elle s'attache à la chose même et veut atteindre la condition de son existence – peut soutenir. Entreprendre un tel travail, c'est, par conséquent, refuser les termes et les questions qui alimentent tous les débats polémiques portant sur l'art islamique. Notre intention première n'est pas d'apporter des réponses et des solutions aux objections les plus couramment formulées à l'encontre de cet art : son développement fragile, foncièrement contrarié par des discours hostiles qui se sont imposés comme autant de pourvoyeurs de normes, son refus tenace de l'image et de la figuration, son caractère répétitif et ornemental, etc. Ces critiques expriment toutes, nous semble-t-il, le même point de vue, normatif de part en part, qui juge et évalue les œuvres de l'art islamique à l'aune de règles et de préoccupations qui lui sont extérieures.

Cette approche, « par la négative », ne sera pas la nôtre. Quand il s'agit de reconnaître quelle philosophie implicite l'esthétique de l'islam porte en elle, la méthode de l'historiographie empirique risque d'être frappée de stérilité. Les débats qu'elle suscite se fourvoient souvent dans la ratiocination infinie de ce qui n'est pas, faute d'expliquer ce qui est.

Notre point de vue se veut *positif*. Nous souhaitons penser le déploiement de ce qui existe – un art islamique – et saisir ce qui est sa condition de possibilité métaphysique. Nous ne nous cachons pas ce que cette option a de désuet au regard des perspectives philosophiques contemporaines. Elle peut sembler totalement étrangère aux préoccupations de notre temps, toutes héritières, ouvertement ou pudiquement, des concepts occidentaux et modernes de l'art et de l'esthétique. L'impression d'étrangeté, le sentiment de persistance d'une figure dépassée que produit l'art musulman, ne sont pas sans raison d'être : l'art et l'esthétique en islam se sont toujours épanouis dans l'horizon de la révélation, non à l'aune d'une théorie du sujet souverain ou d'une rhétorique du pouvoir.

Ainsi convient-il, dès à présent, de prévenir un malentendu : l'art islamique et l'esthétique de l'islam ne sauraient se prêter aux interprétations athéologiques et aux diverses opérations de ce qu'on nomme « déconstruction ». Se livrer à ces exercices philosophiques, libres de la contrainte théologique que nous évoquions plus haut, peut donner lieu à des productions séduisantes, parfois même éclairantes. Mais la tentation de

faire de belles variations sur l'art *en général* risque de raturer le point de singularité absolue, qui fait que l'*art* islamique est un art *islamique*.

Tout nous invite à un détour qui est, en vérité, un passage obligé : faire retour au Coran, à la source des discours et des pratiques. Tel est le deuxième effet de la contrainte théorique induite par le « phénomène du Livre saint ». Construire les rudiments d'une philosophie de l'art islamique ne peut se faire sans une référence massive et un rapport assumé au texte révélé. Trois perspectives s'offrent alors à nous : la première consiste à relever les éventuels énoncés portant sur l'art et l'image, à déchiffrer la position coranique explicite à l'endroit des activités artistiques. La deuxième se propose d'étudier ce qu'on pourrait appeler l'*esthétique du Coran*, tenant compte de ce fait que le Livre saint des musulmans réalise, en son écriture même, une certaine doctrine du beau et de l'effet esthétique. Le Coran propose un partage métaphysique dont les enjeux sont un certain traitement du sensible et de l'apparence, et une certaine perception des activités qui leurs sont liées. La troisième approche se veut proprement philosophique. Elle a pour but d'analyser le concept coranique de la révélation et de mettre au jour les énoncés qui, soumis à l'interprétation spirituelle et spéculative, soutiennent l'idée d'une manifestation visible et sensible de la divinité, dans les formes et les figures qui composent une esthétique et donnent vie au monde de l'art.

2. Le Coran, les images et les arts

§1. Art et révélation

Il serait vain de rechercher dans le Coran[1] des jugements qui, tels quels, composeraient une doctrine cohérente de l'art. Pas plus qu'il n'y a une « théorie de l'art » dans l'Ancien ou le Nouveau Testament, il n'y a de préoccupations d'ordre esthétique dans le Livre révélé de l'islam. La chose n'a rien de surprenant. Les textes fondateurs des religions formulent le contenu de la foi et indiquent des pratiques cultuelles ; il n'est pas et il ne peut être de leur ressort de se prononcer sur l'art, ou sur une quelconque activité humaine procédant du développement historique de la communauté qu'ils fondent, et médiatisée par les divers domaines de la civilisation. L'art appartient au monde de la culture[2]. Il est une expression symbolique de ce monde. La formule serait un simple truisme, si elle ne nous permettait d'opérer une importante distinction. Il nous faut distinguer la révélation proprement dite de l'herméneutique symbolique qui porte sur cette révélation, et dont l'art, comme moment de la culture, exprimera certains effets déterminés. C'est ainsi qu'il faudra considérer l'art islamique pour ce qu'il est : une manifestation de l'Esprit qui trouve librement sa nourriture dans la vie historique et différenciée d'une révélation.

Le Coran offre d'autant moins une théorie de l'art que ne s'y trouve pas formulée une théologie de l'image, pas davantage une doctrine capable d'offrir un fondement scripturaire aux pratiques esthétiques et de rendre possible la constitution d'une théorie de l'art. La situation est bien différente de celle que nous rencontrons dans le christianisme. La littérature patristique des premiers siècles du christianisme a construit une *théologie* de l'image qui n'a cessé de féconder les *pratiques* de l'image, jusqu'à ce que voie le jour une philosophie caractérisée par l'abandon de l'icône[3]. La théologie chrétienne de l'image se fonde principalement sur deux occurrences scripturaires : la formule biblique « Faisons

[1] Nous citons le Coran (*al-Qur'ân*) d'après l'édition dite du Caire et selon la numérotation des versets qu'elle adopte.

[2] Cf. Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenshaften*. Traduit de l'allemand par Jean Carro avec la collaboration de Joël Gaubert : *Logique des sciences de la culture. Cinq études*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 145 *sq*.

[3] Raphaël est le principal représentant de cette philosophie nouvelle de l'image. Rappelons la controverse suscitée par sa *Madone Sixtine*, au XIX^{e} siècle en Allemagne, qui se nourrit de l'opposition entre deux schèmes esthétiques, celui qui s'est élaboré dans le giron du néoplatonisme chrétien et qui a ouvert l'ère de l'icône, celui que représente Raphaël et qui veut libérer l'image de toute prétention cultuelle. À l'icône, Raphaël veut substituer le culte de l'œuvre d'art, fondé sur une conception de l'image qui se dissout dans l'imaginaire, qui se justifie de la seule inventivité de l'artiste, et qui s'adresse à l'imagination du spectateur. Sur ce point, voir Hans Belting, *Image et culte*, traduction française de Frank Muller, Paris, Éditions du Cerf, 1998, pp. 645-659.

l'homme à notre image et à notre ressemblance[1] », la présentation paulinienne du Christ comme « l'image du Dieu invisible[2] ». De telles formules qui lient si intimement l'image, la création de l'homme et la nature du Verbe incarné sont absentes du Coran ; elles n'y ont pas d'équivalent. Nous trouvons, dans le Coran, une tout autre conception de l'homme et de la prophétie.

Dieu ne fait pas Adam à Son image ni à Sa ressemblance ; il le crée, nous dit le Coran, d'une « argile tirée d'une boue malléable », le « forme » ou le « modèle[3] », et « insuffle en lui de son Esprit », « de son souffle de vie ». Les versets qui portent sur la création d'Adam ont cette propriété commune de mettre l'accent sur l'excellence de l'activité divine, sur l'œuvre d'un Artisan prodigieux[4] capable de transformer la matière la plus vile et la plus impropre au façonnement en une figure harmonieuse. Leur intention est de valoriser l'habileté créatrice de Dieu, qui met en forme toute chose selon sa volonté, qui configure un être sensible à partir d'un modèle intelligible[5] sans éprouver aucune des résistances de la matière. Relever, ainsi, ce qui nous semble être l'inflexion significative de ces versets ne remet pas en question l'affirmation coranique de la dignité de l'homme, dont témoigne l'injonction faite aux anges de se prosterner devant Adam (Coran 20 : 115). Mais nous pensons que cette dignité ne saurait se concevoir sans le pouvoir divin de destituer de leur rang certains êtres d'un rang supérieur – les anges – et de les obliger à faire allégeance à un mortel façonné à partir d'une boue fétide. La dignité de l'homme, qui est bien réelle, ne dépend que de la puissance de Dieu. L'élection d'Adam au rang de « khalife de Dieu sur sa terre » (Coran 2 : 30) ne provient pas de ce qu'il serait « à l'image » du Créateur, mais

[1] Gn 1.26.
[2] Col 1.15.
[3] Coran 15 : 28-29. « Et lorsque ton Seigneur dit aux anges : "Je suis en train de créer un homme d'une argile tirée d'une boue malléable, quand je l'aurai modelé et aurai insufflé en lui de mon Esprit, tombez devant lui prosternés" ». Nous traduisons par *modeler* le verbe *sawwaya* qui signifie égaliser, rendre droit et régulier, rendre bien proportionné ou harmonieux. Ce mot relève de l'activité artisanale, aussi bien de la couture que de la poterie. Il désigne le fait de façonner une forme à partir d'une matière très malléable, de gommer les aspérités ou les parties qui dépassent.
[4] Voir Coran 77 : 23. Dieu dit au sujet de Lui-même : « Quel excellent ouvrier Nous sommes ».
[5] Le mot *sûra*, qui signifie en toute rigueur *forme*, recoupe aussi les sens contenus dans la notion d'image. Dans le Coran, le substantif *sûra* est certes convoqué (voir notamment en 40 : 64 ; 64 : 3 ; 82 : 8). Mais c'est la forme verbale qui est le plus souvent sollicitée, pour signifier la capacité qui revient à Dieu de créer, de façonner toute réalité. Dieu a composé l'homme, « dans les matrices », « dans la forme qu'il a voulue » (Coran 3 : 6). L'expression renvoie au pouvoir divin de façonner un être à partir d'un simple décret, de donner forme à quelque chose qui est simplement voulu et conçu dans l'esprit divin. Sur cette activité divine de façonnement et de don des formes, voir aussi Coran 7 : 11. Voir le nom divin *al-musawwir*, le Donateur des formes ou Formateur, en 59 : 24.

d'une décision et d'un ordre si impérieux qu'ils déroutent[1] et déjouent les hiérarchies du monde de la création.

Les commentateurs du Coran s'accordent à distinguer les significations de deux affirmations contenues dans le récit coranique de la création de l'homme : l'ordre donné aux anges de se soumettre à Adam et l'insufflation de l'Esprit (Coran 15 : 29 ; 32 : 9 ; 38 : 72). Cette distinction nous permet de comprendre la manière dont le Coran établit un lien entre l'invisible divin (*al-ghayb*) et l'être sensible, visible qu'est l'homme. Rappelons que l'insufflation de l'Esprit ne concerne pas seulement Adam. Jésus, fait « à l'image d'Adam[2] », est né de l'insufflation de l'Esprit en Marie (Coran 19 : 17 ; 21 : 91 ; 66 : 12). Dieu souffle de son Esprit en Marie et en son Fils, manière pour le Coran d'indiquer la singularité de la personne de Jésus et de poser en ses termes propres la question de sa nature spécifique. Jésus est « un Esprit procédant de Lui [Dieu] » (*rûhun min-hu*). Il est la Parole (*kalima*) divine projetée en Marie (Coran 4 : 171). Pas plus que Muhammad n'est l'image de Dieu, quoique l'Esprit descende sur son cœur (Coran 26 : 193), Jésus n'est « l'image du Dieu invisible ». Il est ce prophète élu qui porte l'Esprit, le souffle chargé de l'ordre divin. À la théorie du Verbe incarné, le Coran préfère une doctrine de la prophétie qui fait l'économie d'une doctrine théologique de l'image et qui repose tout entière sur l'idée de médiation, de communication du Verbe selon un cycle et une histoire. À la théologie de l'image, le Livre révélé oppose une théologie de l'insufflation du Verbe et une prophétologie capables d'instaurer, en toute cohérence, l'articulation de l'invisible et du visible.

L'image n'est pas l'affaire du Coran. Elle n'est pas non plus l'affaire des différents courants de la théologie islamique. Aucune des occurrences du terme arabe *mathal*, ou des cent quarante-neuf occurrences de termes dérivés de la racine *m-th-l* dans le Coran, ne permet aux théologiens d'attester un interdit coranique de l'image, ou de soutenir l'idée que le Coran réprouve la représentation figurative.

Une certaine tradition juridique de l'islam affirmera l'existence d'interdits qui ne se trouvent pas *littéralement* dans le Livre révélé. En revanche, ce qui se rencontre sans conteste dans le Coran, et qui concerne notre propos, c'est une critique sévère de l'idolâtrie,

[1] La déroute conduit Iblîs à la révolte contre l'ordre divin. Il refuse de se prosterner devant un mortel fait d'argile, lui qui est immortel et composé d'une matière noble, le feu. Voir notamment Coran 15 : 33.
[2] Coran 3 : 59 : « Jésus, auprès d'Allâh, est à l'image d'Adam ».

une méfiance pleine d'austérité à l'endroit des pratiques humaines d'enjolivement et d'embellissement, et un traitement négatif de cet art qui, dans la culture arabe préislamique, occupait une place centrale : la poésie. Le Coran instruit le procès de l'idolâtrie, opposée à la foi monothéiste dont Abraham, tournant sa face vers le Créateur des cieux et de la terre en vrai croyant (*hanîfan*), est l'exemple parfait (Coran 6 : 79). Nous montrerons, dans la troisième partie du présent travail, que cette problématique diffère de celle que le christianisme instruisit, dans le conflit entre iconoclasme et iconostase, et nous nous interrogerons sur les rapports historiques ou transhistoriques des traitements respectifs de la question de l'image dans les religions monothéistes.

§ 2. La condamnation coranique du culte des idoles

En de nombreux versets, le Coran formule une condamnation des images : non des images *comme telles*, plutôt des images qui sont investies d'une fonction rituelle et auxquelles on voue un culte[1]. Il prive de toute autorité et de tout pouvoir les *idoles*. Mais il ne se préoccupe pas des images *en général*. La révélation muhammadienne construit un concept rigoureux de l'idolâtrie. Par ce concept, elle désigne l'ensemble des comportements religieux qui témoignent d'une vénération pour un certain type d'images, celles qui sont conçues et offertes au regard comme la présence objectale d'une divinité.

Deux références historiques donnent un contenu concret à la condamnation coranique de l'idolâtrie : le culte des images que pratiquent les arabes à l'époque de la *Jâhiliyya*, les pratiques de prosternation devant des « statues » qu'Abraham[2] n'a eu de cesse de combattre en son temps dans son propre peuple[3]. Si l'on prête quelque attention au vocabulaire coranique qui sert à prononcer cette condamnation, on s'aperçoit qu'il ne recoupe pas exactement le lexique de l'image. Quatre mots arabes servent à désigner les idoles : les statues érigées ou images gravées dans des socles érigés (*ansâb*, pl. de *nusb*, de la racine

[1] Cf. Robert Roberts, *The Social Laws of the Qoran*, London, [1925], Curzon Press Ltd, 5e ed., 1980, p. 116.
[2] Cf. Coran 21 : 53-67.
[3] L'historiographie musulmane a développé ce thème. Ainsi Abû l-Fath al-Shahrastânî, dans son *Livre des religions et des sectes*, met-il en scène Abraham, détruisant en acte les idoles après avoir réfuté les doctrines des « adeptes des représentations ». Cf. *Livre des religions et des sectes* [*Kitâb al-milal wa l-nihal*], traduction avec introduction et notes par Jean Jolivet et Guy Monnot, t. 2, Louvain, Peeters / Unesco, 1993, pp. 162-164.

qui donne le verbe *nasaba, ériger)*, les images gravées *(awthân*, pl. de *wathan)*, les idoles au sens précis d'images de divinités (*asnâm*, pl. de *sanam)*, et les portraits (*tamâthîl*, pl. de *tamthîl*, nom d'action signifiant : faire un semblable, opérer une *mimesis)*[1]. Les deux premiers figurent dans les versets qui stigmatisent les pratiques religieuses arabes antéislamiques[2]. Ils désignent des objets de vénération qui ne possèdent aucune fonction de représentation, qui ne sont pas à proprement parler des images[3].

Pour saisir l'intention exacte du Coran à l'endroit de l'idolâtrie, il faut envisager les sens respectifs des termes arabes que nous venons de citer.

Le mot *nusb* (au pluriel *ansâb*) ne désigne rien d'autre que « quelque chose de dressé » ou « ce qui s'élève droit devant ». En le traduisant par les mots français *bétyle* (Jacques Berque) ou *stèle*, on restitue bien l'idée d'un objet érigé, auquel un culte est adressé. Les Arabes païens honoraient les *ansâb* qui étaient des pierres dressées sur lesquelles on versait le sang des sacrifices.

Le mot *wuthun* (au pluriel *awthân*) tire son sens de la forme prise par le polythéisme à l'époque de Muhammad. Il s'agit d'une pierre, d'un rocher, d'un bloc erratique, ou de tout autre élément rencontré dans la nature, qui fait l'objet d'un « culte sans temple, sans liturgie, sans hiérarchie proprement dite[4] ». C'est la divinité objectale que vénère le peuple fruste d'Arabie.

Seul le mot *tamâthîl* (au singulier, *tamthîl*) – convoqué dans le verset sur Abraham et que tous les traducteurs considèrent comme l'équivalent du français *statues* – a quelque accointance avec le champ lexical de l'image, en ce qu'il désigne une représentation figurée et suggère l'idée de *ressemblance*. Le mot *tamthîl* apparaît, en outre, dans des formules

---

[1] Ce dernier mot, qui exprime la notion de *tamthîl*, est loin d'avoir pour seul sens « idole ». Nous aurons l'occasion, dans la suite de notre travail, d'explorer d'autres sens, plus adéquats à notre intention philosophique. Le mot *al-tamthîl* (pl. *al-tamâthîl*) désigne littéralement l'*action* de dépeindre, de *produire* une similitude, un semblable.

[2] Voir notamment Coran 5 : 92 : « Les boissons fermentées, le jeu de *maysir*, les pierres dressées (*ansâb*) et les flèches divinatoires sont seulement une souillure procédant de l'œuvre du Démon. Évitez-la ! Peut-être serez-vous bienheureux. » Voir aussi Coran 22 : 31 : « Évitez la souillure des idoles (*awthân*). »

[3] Ici encore, Shahrastânî nous éclaire, lorsqu'il oppose les « idolâtres » *('abadat al-asnâm wa l-awthân*) au second groupe des Gens du Livre, ceux qui ont pour qibla la Mekke (les Musulmans), de même que les « incroyants » (*kâfirûn*) étaient les adversaires du premier groupe (les Juifs et les Chrétiens) qui avaient pour qibla le Temple de Jérusalem. Cf. *Livre des religions et des sectes*, t. 1, traduction avec introduction et notes par Daniel Gimaret et Guy Monnot, Louvain, Peeters / Unesco, 1986, p. 592.

[4] H. Lammens, « L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés », *Journal asiatique*, n° 6 (1915), p. 243.

typiques qui expriment la notion capitale de l'assimilation de Dieu à une représentation ou à un étant doué d'une noblesse apparente.

Quant au mot *asnâm* (au singulier *sanam*), son sens est assez flou. *Al-sanam* peut désigner un parfum[1]. Il apparaît aussi massivement dans les versets consacrés à Abraham[2] et sert à nommer toute divinité réduite à un objet, que cet objet ait la forme d'un être humain ou qu'il soit fait de bois, d'or ou d'argent.

La critique des idoles et des divinités objectales, c'est-à-dire des objets que l'imagination idolâtre et divinise, n'a rien d'une condamnation théologique de l'image. Elle doit plutôt être comprise comme une pièce maîtresse du dispositif du *taqaddus* (sanctification de Dieu, attestation de sa transcendance et de son exception) que déploie le Coran, tout occupé qu'il est à prévenir les hommes contre les mirages d'une présence sensible de la divinité et à affermir en eux une foi monothéiste qui ne supporte aucune transaction avec l'associationnisme (*tashbîh*). L'intention qui affleure dans les mots et les versets que nous venons d'évoquer est claire : il s'agit de faire pièce à l'*associationnisme*, à toute conception du divin qui conduirait à se le représenter sous les traits d'une réalité sensible, sous la forme d'un être matériel. À la conception arabe antéislamique qui voudrait que Dieu ait une consistance objectale et qu'il soit immédiatement présent et offert à l'homme, le Coran substitue une autre décision, fondée sur un Dieu dont l'éloignement est au plus lointain (*tanzîh*), un Dieu dont on fait le pôle de son orientation (sa *qibla*) mais qu'on ne saurait voir ou rencontrer en un lieu où serait plantée une pierre sacrée (*mansib*)[3].

Les spécialistes de l'art musulman ont coutume de parler de l'aniconisme de l'islam primitif. Ainsi désignent-ils un trait culturel caractéristique : l'absence ou l'ignorance des pratiques figuratives chez les Arabes de l'anté-islam et des premiers temps de l'islam. Renouvelant un lieu commun de l'ethnologie traditionnelle, certains font de l'aniconisme un trait commun à l'ensemble des peuples sémitiques[4]. Parler d'aniconisme a le mérite de mettre en lumière ce qui est une simple indifférence de l'islam des origines à l'endroit des

[1] Cf. J. Penrice*, A Dictionary and Glossary of the Korân*, London, [1873], Curzon Press Ltd., reprint., 1979, p. 86.
[2] Voir, par exemple, Coran 26 : 71. Le mot apparaît aussi pour décrire les comportements religieux du peuple que rencontre Moïse et les siens une fois passée la Mer Rouge. Voir Coran 7 : 134.
[3] Cf. Dominique Clevenot, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 80.
[4] Le premier à avoir ainsi opposé l'islam aux cultures caractérisées par un culte totémique est Louis Massignon, discutant Van Gennep et Frazer. Voir L. Massignon, « Le rôle des études totémiques en islamologie », *Revue du Monde musulman*, XLIV-XLV, avril-juin 1921, pp. 1-16.

images. Cela permet de contester l'affirmation courante qui veut que l'islam ait imposé, dès ses débuts, une iconophobie massive. Cela ouvre surtout une perspective historique, qui présente la position islamique à l'endroit des images comme un résultat qui a nécessité de multiples médiations.

L'attitude islamique à l'égard des images est le résultat d'une lente constitution, et non un donné primitif. L'islam n'a pu soutenir une position consciente et militante à propos de la figuration qu'au gré de son évolution politique et de son expansion géographique, dès lors qu'il fut au contact de cultures faisant montre de pratiques iconophiles et qu'il lui fallut se situer par rapport à elles, en se prononçant sur la question de l'image. C'est seulement comme effet d'un mouvement historique, sous la pression de paramètres politiques, dans une situation marquée par le déséquilibre entre les différents discours d'autorité existant au sein de la communauté, et sous l'emprise de préoccupations idéologiques nées des circonstances, que l'aniconisme primitif de l'islam a pu se transformer en iconophobie, voire prendre la forme de l'iconoclasme[1].

§ 3. Le pouvoir de créer, prérogative divine

Cette mise en perspective nous permet d'éviter tout irénisme. Elle nous invite à reconnaître les tensions et les conflits internes à l'islam, les affrontements qui ont cours entre les différents traitements islamiques de l'image. Elle ne prétend nullement supprimer ou diminuer ce qui s'impose à tout lecteur du Coran comme une évidence : la méfiance extrême de la prophétie à l'égard de la figuration et de la prétention humaine à créer des formes, une austérité morale qui jette un regard de soupçon sur toutes les activités artistiques et esthétiques.

Si nous affinons notre analyse, nous constatons que le traitement coranique de l'image est double et que le rejet de l'idolâtrie n'en est qu'un aspect. L'autre, non moins important, repose sur une compréhension de la figuration qui l'interprète comme le signe d'un pouvoir

[1] Nous renvoyons, à titre d'exemple significatif, aux forfaits du Calife Omeyyade Yazîd II qui, en 721, promulgua un édit imposant la destruction de toutes les images présentes en un lieu de culte, en l'occurrence dans les églises appartenant aux provinces qu'il gouvernait. Voir André Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*. Deuxième édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1984, pp. 121-123.

créateur. Ce pouvoir se fonde sur la conception plus générale de la création que propose le Coran. La révélation muhammadienne construit un concept rigoureux de la création, qui est le pouvoir exclusif de Dieu et, par décision divine et élection, un pouvoir dérivé et prophétique[1]. La racine arabe *kh-l-q*[2] produit une première forme verbale, *khalaqa*, que nous traduisons par *créer*. Ce verbe d'action désigne un attribut de Dieu, le pouvoir de faire advenir quelque chose sans référence à un modèle antérieur. Il exprime l'idée de la création *ex nihilo*.

Le pouvoir de créer[3] caractérise Dieu singulièrement et ne peut être une prérogative humaine qu'au terme d'un *kasb*, d'une acquisition seconde[4] voulue par Dieu[5]. En toute rigueur, les Noms divins ne peuvent s'appliquer à l'homme que *bi l-majâz*, c'est-à-dire en un sens figuré. Dieu seul est vraiment créateur et seuls les prophètes, selon le pouvoir que leur confère la volonté divine, peuvent être, à leur tour, des créateurs. L'homme, aussi excellent soit-il, ne peut qu'imiter l'acte de création, sans pouvoir conférer à ses « créations » une effectivité réelle. La création à la mesure de l'homme se ramène à deux sortes d'activités, l'une fomentée par une prétention insoutenable et stérile, l'autre légitime, mais se heurtant à une limite infranchissable. Créer, c'est *ou bien* produire du semblant, des objets illusoires que n'habite aucune réalité, *ou bien* simplement rendre possible, actualiser, ce dont l'existence est conçue et produite par Dieu seul.

---

[1] Le Coran définit l'acte créateur comme un pouvoir d'insuffler la vie. Parmi les prophètes, Jésus est celui qui manifeste au plus haut point ce pouvoir. Voir Coran 3 : 49 et 5 : 110 : Jésus, avec la permission de Dieu, crée d'argile des oiseaux et leur insuffle la vie, de sorte qu'ils soient désormais des oiseaux vivants. Rappelons la source de cette mention coranique de Jésus. Il s'agit d'un texte apocryphe, l'*Histoire de l'enfance de Jésus*, bref recueil d'épisodes où Jésus est présenté comme accomplissant des prodiges et doué de connaissances supérieures. Voir *Écrits apocryphes chrétiens*, I, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 197-198.

[2] Pour toutes les remarques de vocabulaire que nous formulons, nous renvoyons à l'ouvrage qui fait autorité pour l'analyse des mots arabes, le dictionnaire d'Ibn Manzûr (m. 1311), *Lisân al-'Arab* [*La langue des Arabes*]. Cf. Muhammad ibn Mukarram Ibn Manzûr, *Lisân al-'Arab*, 3ème édition, Bayrût, Dâr Ihyâ al-turât al-'arabî, 18 volumes.

[3] Cf. Coran 59 : 24 : « Il est Dieu, le Créateur (*al-khâliq*), le Novateur (*al-bâri'*), le Formateur (*al-musawwir*) […] ». Le verset met au même niveau le pouvoir de créer, le pouvoir de susciter de l'être et de produire du nouveau, le pouvoir de façonner et de donner forme.

[4] Voir les analyses de Ghazâlî dans *Al-maqsad al-asna fi sharh asma' Allah al-husna*. Arabic Text, edited with Introduction by Fadlou A. Shehadi, 2e édition, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1982, p. 52 *sq*. Ce texte subtil montre que nous comprenons les attributs de Dieu à partir de ce que nous sommes nous-mêmes, mais qu'il n'y a aucune similitude (*tashbîh*) entre les attributs de Dieu et les attributs humains qui leur correspondent. Il s'agit d'une interprétation ash'arite des Noms et attributs divins.

[5] Sur le sens de *khalaqa* dans le Coran, voir Daniel Gimaret, *Théories de l'acte humain en théologie musulmane*, « Études Musulmanes », XXIV, Paris, Vrin, 1980, p. 337 *sq*.

En son attestation du *tawhîd* – l'affirmation de l'unité de Dieu telle qu'elle se trouvera au fondement d'une théologie de l'Un – le Coran exclut que les attributs divins puissent être associés, simplement et sans médiation divine, à la nature de l'homme. Cette division entre l'ordre divin et le degré d'existence de l'homme se fait jour dans la conception coranique de la création.

§ 4. La notion d'*al-zîna*.

Cette division s'impose aussi dans l'usage proprement coranique d'un concept fondamental, celui de *zîna*. L'expression *al-zîna* renvoie, en un premier sens, à l'ornement ou à la parure. Dans la langue arabe préislamique, elle sert à désigner la décoration et l'embellissement extérieurs d'un être ou d'un édifice. Elle va acquérir des significations nouvelles dans le Coran : principalement des significations spirituelles (la possession du savoir et des bonnes croyances), mais aussi des significations corporelles (le fait d'être doté de force et d'une haute taille)[1]. Dans tous les cas, nous avons affaire à une activité, ce qu'indique bien la deuxième forme verbale de la racine, *zayyana*, la plus usitée dans le Coran.

Al-zîna bénéficie de plusieurs sens dans le Coran. Elle désigne parfois l'acte par lequel Satan embellit les choses et confère une *apparence* de beauté aux actions de ceux qui s'écartent du chemin de Dieu (Coran 6 : 43 ; 8 : 49 ; 16 : 63 ; 27 : 4). En un autre sens, elle renvoie à la suggestion des faux dieux, des idoles, qui font croire aux polythéistes qu'il est beau de tuer leurs enfants (Coran 6 : 137). Encore en un sens voisin, il s'agira des apparences trompeuses dont les démons, compagnons des damnés par décret divin, revêtent « ce qui était devant eux et ce qui se trouvait derrière eux » (Coran 41 : 25).

Les occurrences coraniques d'*al-zîna* disposent des significations contradictoires et opposées. L'expression permet aussi de désigner l'action par laquelle Dieu confère un ornement *réel* et une parure aux choses pour qu'elles témoignent de la beauté de la création. Ainsi : « Nous avons embelli le ciel le plus proche d'un ornement d'étoiles afin de le

[1] Cf. Mohammed H. Benkheira, *L'amour de la loi. Essai sur la normativité en islam*, Paris, P.U.F., 1997, pp. 131-134 et pp. 228-230.

protéger contre tout démon rebelle. » (Coran 37 : 6-7). Toutes les réalités que nous jugeons nobles, bonnes, belles ou séduisantes, celles que nous voyons parées des plus beaux atours et des qualités les plus estimables, relèvent de ce que le Coran appelle « l'embellissement de Dieu » (*zînat Allâh*)[1].

L'embellissement des êtres et des choses est un attribut divin auquel l'homme ne saurait prétendre, sinon par élection prophétique[2] ou par acquisition seconde. À la mesure de l'homme, la *zîna* est bien médiocre, en comparaison de la *zîna* divine qui est une « insufflation » de la beauté pénétrant la chose si profondément qu'elle peut faire de la parure qui la revêt la consistance même de son être. La *zîna* humaine n'est qu'une pâle imitation de ce processus transformant, dont seul Dieu est capable. Au pire, elle est un simulacre d'embellissement[3] qui ne vise qu'à dissimuler et à tromper. N'est-ce pas sous le joug des suggestions démoniaques[4] que les hommes prétendent disposer à leur guise les parures et les ornements et devenir les maîtres de la *zîna* ?

§ 5. La notion d'*al-zukhruf*

Non sans proximité avec la *zîna*, mais avec des connotations référant plutôt au luxe et à l'art, le Coran sollicite la notion de *zukhruf*. Cette expression renvoie à l'ensemble des activités d'ornementation[5], en particulier aux travaux d'embellissement des intérieurs. Elle finira par désigner la décoration artistique en général. Les définitions communément reçues en font un type particulier de parure (*zîna*), peinte et surajoutée, un ornement destiné à créer

[1] Voir Coran 7 : 32. La « parure d'Allâh » couvre Ses serviteurs. Emplois semblables en Coran 15 : 16 ; 15 : 39 ; 49 : 7 ; 50 : 6.
[2] Dans le Coran, le prophète qui bénéficie tout particulièrement du don de la *zîna* est Salomon, capable de forger les édifices les plus séduisants, de produire les ornements et les décorations les plus admirables.
[3] À la *zîna*, qualité divine, on oppose communément le *tazwîq*, activité humaine qui consiste à décorer et à produire des effets de semblant. On pourrait traduire *tazwîq* par maquillage, au sens de l'application d'un masque camouflant. Nous sommes aux antipodes de la *zîna*, application d'une parure qui révèle et manifeste la beauté divine.
[4] Voir Coran 8 : 48. Le Démon trouve écoute auprès de ceux qui ne se soumettent pas à l'ordre divin. Il « pare les actions » de ces hommes de « fausses apparences ».
[5] Cf. *Lisân al-'Arab*, la racine *z.kh.r.f.* Le mot arabe *zukhruf* serait d'origine grecque. Cf. Coran 6 : 112 ; 10 : 25. Selon J. Penrice, le terme désignerait la décoration par dorure (*A Dictionary and Glossary of the Korân*, *op. cit*., p. 62).

l'illusion et à susciter l'émerveillement. Cependant, tout comme *al-zîna*, *al-zukhruf* fait l'objet d'un traitement ambivalent dans le Coran.

Tantôt il s'agit d'un attribut divin grâce auquel l'ensemble de la création se voit doté de couleurs bigarrées, de lumière et de beauté, d'une attestation sensible de la perfection de Dieu. Tantôt l'expression désigne une pratique humaine toute préoccupée des vanités du monde et soucieuse d'exploiter les suggestions du semblant. C'est dans cette dernière perspective qu'il convient de lire la sourate 43, précisément intitulée *al-zukhruf*[1]. On y trouve formulées des mises en garde contre le luxe superflu et l'attachement aux biens de ce monde, des avertissements à l'encontre de la pompe et des artifices qui subjuguent les hommes et les assujettissent aux séductions de la vie terrestre. La sourate 43 est, pour l'essentiel, une suite de sommations à se déprendre d'*al-zukhruf*.

Pour achever ce tableau général du vocabulaire esthétique du Coran, il convient d'ajouter deux concepts essentiels, celui de *husn* et celui de *jamâl*. Sans doute s'agit-il des termes les plus communs et significatifs, les plus à même de nous mettre sur la voie de l'inflexion propre de l'esthétique qui affleure dans le Coran.

§ 6. Les notions d'*al-jamâl* et d'*al-husn*

D'usage très courant dans la langue arabe, l'expression *al-jamâl* fait l'objet d'un traitement coranique complexe. La racine *j-m-l* a plusieurs sens, si bien que la référence à ce que nous appelons communément « la beauté » y est secondaire ou marginale. La forme *al-jamîl* est la plus fréquente. Elle qualifie la patience et le contrôle de soi (*sabr*). Ainsi dans Coran 12 : 18 ; 12 : 83 ; 70 : 5 : « douce patience » que celle du croyant ! Il s'agit d'une qualité morale. Dans le verset capital 15 : 85 (« Nous n'avons créé les cieux et la terre et ce qui se trouve entre eux deux qu'en vérité. L'Heure viendra assurément ! Pardonne d'un beau pardon ! »), le terme *jamîl* a encore un sens moral, lié à l'annonce et à la crainte de l'Heure du Jugement et au rappel de la justice présidant à la création

[1] Régis Blachère traduit « Les ornements » (*Le Coran*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1966, p. 518), Jacques Berque « Les enjolivures » (*Le Coran*, *Essai de traduction de l'arabe*. Édition revue et corrigée, Paris, Albin Michel, 1995, p. 527). Quant à S. Hamza Boubakeur, il propose une traduction quelque peu contestable : « Le beau décor » (*Le Coran*, traduction et commentaires, 2 vol., Paris, Fayard / Denoël, 1972).

universelle. Dans le cadre des prescriptions coraniques, dans le verset 33 : 49, *jamîl* qualifie le congé que celui qui répudie son épouse, encore vierge, lui accorde, sans lui imposer un délai d'attente (contrairement aux coutumes antéislamique défavorables aux femmes). Ironiquement, le Coran use de cette même expression – « un beau congé » – pour désigner ce que Dieu promet aux épouses du Prophète, si par malheur elles préfèrent le clinquant de cette vie au souci de la vie dernière (Coran 33 : 28).

La seule occurrence coranique de l'expression *al-jamâl*[1] situe le mot au croisement des notions de beauté, d'abondance et de fierté. Elle suggère aussi l'idée d'une beauté pleine de sublimité et de majesté qui est un don divin offert aux hommes, un dépôt qui peut, légitimement, les remplir d'orgueil. La beauté des choses terrestres, qu'elle soit simplement physique ou de nature spirituelle, trouve sa source et sa cause en Dieu. Elle est la preuve sensible de Sa générosité, un signe de l'abondance des biens dont Il est le Pourvoyeur, mais aussi une expression de l'ordre et de l'harmonie qu'Il a voulus. Si la beauté du monde suscite le sentiment du sublime et semble habitée d'une majesté qui irradie de toutes parts, c'est parce qu'elle est l'œuvre d'un pouvoir qui dépasse l'homme et le confronte à ses limites. Parler de *jamâl*, c'est nécessairement évoquer la transcendance, la puissance et la maîtrise divines, autant d'attributs qui, dans ce contexte précis, subjuguent, émerveillent et soumettent les hommes. La figure prophétique de Yûsuf (Joseph), voit sa beauté, affirmée dans le Coran[2], dénotée par un terme de racine *k-b-r*, dont le sens est grandeur, éminence, et non pas, curieusement, par le mot *jamâl*. Cette figure fait office de lieu commun pour les consciences formées dans l'islam. La tradition des commentateurs en a fait l'équivalent de *al-jamâl*. Cela nous permet d'approcher ce qu'il faut entendre exactement par ce mot de *jamâl* : une apparition divine qui se donne sous une forme sensible transfigurée, dont la vision tout à la fois plonge dans le désarroi et confirme la présence divine.

Le mot *husn* est un terme essentiel de la langue coranique. On ne compte pas moins de deux cents occurrences de la racine *h-s-n*. C'est la forme nominale *al-ihsân* et le nom

[1] Cf. Coran 16 : 5-6 : « Les troupeaux ont, par Lui, été créés pour vous, afin que vous y trouviez vêture chaude, utilités, et que vous en mangiez ; pour vous ils sont beauté (*jamâl*) quand vous les ramenez le soir ou quand vous les conduisez le matin. »

[2] Voir la sourate 12, précisément intitulée « Yûsuf », notamment le verset 31 qui relate l'effet produit par Joseph lors d'une collation organisée par l'épouse de Pharaon : « […] Quand les femmes le virent, elles le trouvèrent si beau [*ra'aîna-hu akbarna-hu*] qu'elles se coupèrent les doigts et s'écrièrent : "Révérence à Dieu, celui-là n'est pas un humain ! Ce ne peut être qu'un ange sublime !" [*mâ hadhâ basharân in hadhâ â illâ malakun karîmun*] ». J. Berque traduit exactement : « elles le magnifièrent », selon le sens littéral du verbe de la quatrième forme *akbara*. Cf. *Coran, op. cit*., p. 248.

d'agent *al-muhsin* qui sont le plus souvent employés. Le mot associe de manière absolument inséparable les notions de beauté et de bonté, ce qui agrée aux sens et ce qui convient à l'âme. Relèvent du *husn* tout à la fois ce qui est un bien spirituel, ce qu'il est bon moralement d'accomplir et ce qui est beau à contempler.

Le Coran nous offre ici un mot maître, qui fixe l'horizon scripturaire mais aussi le mode de sensibilité auxquels s'abreuvera l'art islamique. *Al-husn* est un de ces « lieux de langage » en lequel s'énonce une intention toute spéciale, où se résume la saveur propre d'une culture fondée sur un texte sacré et qui se nourrit du lien indéfectible entre le phénomène du livre et le phénomène de la langue. Le mot *husn* est ce lieu où s'opère quelque chose comme une synthèse immédiate, qui rassemble et confond des plans différenciés de réalité et de perception. L'ordre métaphysique, le niveau éthique ou moral, et le domaine esthétique s'y voient convoqués en leur unité foncière.

Les mots *husn* et *ihsân* sont les termes fondamentaux d'une anthropologie spirituelle qui, comprenant et unifiant toutes les postures humaines, théoriques et pratiques, devient une anthropologie intégrale. Tels que le Coran les sollicite, ils configurent ce type d'homme qui agrée en tous points à son Créateur, par son apparence physique, faite de splendeur, de proportion, d'harmonie et de perfection, par son âme et son intelligence qui se conforment à sa nature foncière, par son action soumise à l'ordre qui est aussi le bien[1].

Jacques Berque nous restitue le mieux, en français, le sens de ce groupe de mots dérivés de la même racine *h-s-n*[2]. Il propose de traduire *ihsân* par *bel-agir*, et de caractériser cet homme beau, juste et bon tant loué dans le Coran comme un *bel agissant*. On ne saurait trouver formule plus appropriée pour rendre sensibles, dans l'unité d'un vocable, les intentions de sens contenues dans l'arabe : exigence de vérité, souci de justice, préoccupation éthique et posture esthétique. On ne saurait suggérer davantage l'atmosphère platonisante que véhicule la notion de *husn*. Il ne s'y joue rien de moins que l'unification, selon un principe métaphysique – sous l'autorité d'un Dieu transcendant, dirait le Coran – du vrai, du juste et du beau.

---

[1] Ajoutons que la fille du Prophète, Fâtima, donnera le nom d'al-Muhsin au troisième de ses fils, engendrés par son époux 'Alî ibn Abî Tâlib. Al-Muhsin sera un enfant mort-né, victime, selon les shî'ites, de la violence de 'Umar qui aurait provoqué la fausse couche de Fâtima. Selon les shî'ites toujours, al-Muhsin réclamera vengeance, avec sa mère Fâtima, au Jour du Jugement. Son nom en vient ainsi à prendre une signification morale nouvelle : celle de l'innocence violée.

[2] Cf. *Le Coran*, *Essai de traduction de l'arabe*. Édition revue et corrigée, *op. cit*., p. 36, note.

Cette ambiance platonisante est perceptible en d'autres lieux du texte révélé. Elle nous semble propre à rendre intelligible ce que nous avons appelé l'austérité esthétique du Coran. Le lexique dont nous venons de dresser l'inventaire et que nous avons analysé sommairement fixe le cadre sémantique que vont adopter les arts de l'islam. Il nous indique la situation des conceptions et des pratiques islamiques du beau artistique : celles-ci prennent place dans un ordre qui n'est pas voulu par l'homme, mais par le Réel divin (*al-haqq*) situé hors du monde de la manifestation (*'âlam al-shahâda*). Elles supposent une métaphysique implicite, où s'affirme le primat de l'invisible, le primat du « monde de l'invisible » (*'âlam al-ghayb*). Elles s'articulent de manière étroite à des attitudes éthiques, morales et politiques destinées à former un témoignage visible de l'ordre divin (*al-amr al-ilâhî*).

Nous somme invités, par le texte coranique, à une analogie, celle qui se peut établir entre le Coran et certaines thèses de Platon : une même inspiration nourrit la méfiance coranique à l'endroit des arts et des activités d'embellissement et le traitement platonicien des arts qui s'impose dans la *République* (singulièrement au livre III)[1]. Dans les deux cas, il s'agit de conjurer un même péril : la prétention des hommes à méconnaître l'autorité de l'invisible. Dans le Coran, le souci platonicien du vrai trouve son analogue dans le rappel adressé à des hommes oublieux. Rappel de ce qui donne un sens et un contenu à chacun de leurs gestes, à chacune de leurs perceptions, à chacune de leurs créations : l'affirmation de l'existence de Dieu.

Ce témoignage est l'analogue de la vision du Bien pour qui parle en termes platoniciens. Être selon sa nature foncière, devenir un « bel agissant », créer des formes de beauté sont autant de dimensions d'une même réalité humaine, qui s'unifient en et par Dieu. Nous verrons que cette analogie n'a rien d'arbitraire, puisqu'elle se vérifiera dans l'aisance avec laquelle de grands spirituels et métaphysiciens de l'islam la feront vivre, en lisant le Coran au filtre du platonisme.

[1] Le « problème de l'imitation » que soulève Platon, en *République*, livre III, 393 *sq*, suscitera l'étonnement de son commentateur néoplatonicien Proclus, qui posera le problème en des termes nouveaux, interprétant, entre autres, le concept de *mousikê* de façon positive. Quand on sait l'importance des *Éléments de théologie* de Proclus, recomposés dans le fameux pseudo-Aristote *Liber de Bono*, en islam, et, plus généralement celle de l'esthétique néoplatonicienne, on peut affirmer qu'il y a symétrie entre l'interprétation de la question de l'imitation selon Platon par le néoplatonisme et celle du discours coranique par le néoplatonisme islamique, au sein de l'esthétique de l'islam. Cf. Proclus, *Commentaire sur la République*, traduction et notes par A. J. Festugière, Paris, t. 1, Vrin, 1970, V^{e} dissertation, pp. 60-85.

§ 7. Les poètes et les prophètes

L'atmosphère platonisante se retrouve dans les versets coraniques faisant un sort à la poésie. Cet art majeur de la culture arabe qui fut le foyer de naissance et de formation de l'islam deviendra le fleuron le plus authentiquement représentatif de la spiritualité et de l'ontologie islamiques. Il fait l'objet dans le Coran d'un traitement complexe. Nous ne lisons pas une condamnation pure et simple. Nous entrevoyons plutôt une « tolérance sous condition ». Là encore, nous retrouvons le souci constant de l'islam primitif : d'une part, dépasser, c'est-à-dire supprimer et conserver, les conceptions et les pratiques les plus ancrées dans la culture arabe existante, d'autre part instituer un nouvel ordre qui soumet les discours et les actions à l'autorité prophétique, qui les place dans l'horizon de la révélation.

L'expression arabe *al-shi'r*, que nous traduisons en français par *la poésie*, comporte de nombreuses significations, qui sont autant de preuves de sa valeur et de son importance. Elle suggère l'idée d'ordonnancement parfait et d'agencement symétrique des mots, mais aussi celle d'élévation et de grande tenue artistique. Le *shi'r* s'est d'abord imposé comme un discours rituel pratiqué dans la langue arabe orale. S'adressant à un public composé d'humbles gens, il a désigné, dans un premier temps[1], la parole spontanée, composée d'un petit nombre de vers, énoncée par des hommes ou des femmes, une parole que l'on adresse aux gardiens des troupeaux. Puis, le terme a désigné, plus généralement, le chant qui accompagne les activités et la vie itinérante des bédouins d'Arabie. Le *shi'r* va connaître un développement continu jusqu'à l'avènement de l'islam. Il deviendra un art à part entière, fondé sur une esthétique sophistiquée capable de produire des œuvres magistrales dont la valeur est universellement reconnue[2].

[1] Les premières traces significatives de *shi'r*, de poésie liée au chant, datent, selon les spécialistes, de la deuxième moitié du III^e^ siècle de notre ère. Cf. Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1968, p. 71 *sq* et p. 88 *sq*.

[2] Les premiers témoignages écrits de cette poésie arabe antéislamique datent du milieu du VIII^e^ siècle. C'est donc au sein de la culture islamique qu'ont été découverts et valorisés quelques poèmes mystérieux, dont l'attribution et la datation sont assez incertaines. Ces poèmes sont connus sous le nom de *Mu'allaqât*. Dès 1782 paraît la première traduction due à William Jones, en anglais, de ce qu'on a coutume d'appeler les Odes de l'Anté-Islam. Voir, pour les traductions françaises, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam, les Mu'allaqât*, traduites et présentées par Jacques Berque, Paris, Sindbad, 1979, et *Les Mu'allaqât, les sept*

La culture arabe préislamique se faisait une conception de la poésie qui voyait en elle un art sacré, mais aussi un savoir et un discours de vérité. Loin de se réduire à l'évocation du quotidien et de la vie nomade, le *shi'r* exprime, dans un dire juste et vrai, les différentes émotions d'une inquiétude. Durant les deux siècles qui précèdent l'avènement de l'islam, il atteint une cohérence de vue qui le rend des plus attentif à la déréliction, à l'abandon et à la perte de l'être. Il suscite des œuvres animées d'une tension qui ne saurait, toutefois, être comprise comme le germe annonciateur des réponses coraniques[1].

Le poème antéislamique est la trace d'une expérience qui ne connaît ni résolution ni terme. Tantôt il est méditation d'un temps humain suspendu entre une durée vécue et un temps objectif, tantôt il se fait évocation d'un passé révolu, celui de l'amour et de la gloire. Il s'agit toujours de saisir, au plus près, avec une économie de moyens, la finitude humaine, mais aussi l'aspiration au dépassement. Le poème chante le triomphe de l'être sur le néant, de l'homme sur le désert. Il vit d'un souffle métaphysique.

Ce souffle détermine les qualités et les fonctions dévolues au poète. L'homme qui excelle dans le *shi'r* porte un signe qui l'honore. Il déploie un génie sans pareil : « découper dans la chair vive des mots un matériel qui résiste […] ». Il mérite sans conteste l'admiration de son entourage, ainsi que les plus hautes distinctions sociales[2]. Une telle conception n'est pas sans évoquer la figure du poète en Grèce ancienne. Le poète arabe est comme un aède, un récitant chanteur, qui use des ressources de l'oralité pour construire une esthétique de l'écoute. Il trouve son inspiration en un dieu ou un djinn qui lui dicte son poème. Pour expliquer les états du poète et la force dont il est le réceptacle, les Arabes de la *Jâhiliyya* ont coutume d'invoquer l'action de créatures surnaturelles, de la même manière que les Grecs sollicitaient les Muses pour justifier l'*enthousiasme* qui saisissait le poète.

La révélation muhammadienne se produisit en un contexte où le *shi'r* était à son apogée, affectant toutes les strates de la société arabe et s'imposant comme le mode

---

poèmes préislamiques, préfacés par André Miquel, traduits et commentés par Pierre Larcher, Montpellier, Fata Morgana, 2000.

[1] Voir l'analyse très fine menée par Salam al-Kindy sur la poésie arabe antéislamique, dans *Le Voyageur sans Orient. Poésie et philosophie des Arabes de l'ère préislamique*, Paris, Actes Sud, 1998. Salam al-Kindy veut dégager la décision philosophique qui affleure dans les œuvres des bédouins de la *Jâhiliyya*, en évitant deux périls : la « confiscation » de l'étude de cette poésie par le commentaire traditionnel ou moderne purement littéraire, l'illusion rétrospective qui nous fait juger cette poésie au miroir de ce qui lui manque ou de ce qu'elle annoncerait, l'islam.

[2] Voir l'article, rédigé à plusieurs mains, consacré au « *shi'r* » dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, 2ème édition, Leyde, E. J. Brill, tome IX, 1998, pp. 464-481, notamment p. 464.

d'expression adéquat à l'esprit d'un peuple. Elle s'est d'abord adressée à des individus qui avaient l'habitude d'être subjugués par une parole poétique préoccupée du bien dire. C'est donc dans un rapport équivoque à la poésie, fait de tension et d'opposition, mais aussi de reconnaissance et de continuité, que s'est construite la parole prophétique, dans sa volonté de subjuguer les coeurs, mais par un bien dire qui soit un dire du Vrai. La situation que connut Muhammad, au commencement de sa prédication, était assez périlleuse. Dans sa forme linguistique, en sa source surnaturelle, en sa prétention véridique, son discours s'inscrivait dans l'espace déterminé par le *shi'r*. Il lui fallut s'en distinguer en construisant les critères du Verbe prophétique, en définissant la figure du prophète dans sa relation et dans son opposition avec celle du poète[1].

Le Coran ne se préoccupe pas de *la poésie*. En tant que tel, cet art ne mérite ni la critique ni la condamnation. Ce qui l'inquiète, en revanche, ce sont les poètes, c'est-à-dire la manière dont certains hommes font usage de la parole belle et séduisante. Ce qu'il condamne, c'est le mode d'appropriation subjective que suscite le pouvoir redoutable de manier la langue. La nuance est importante. Elle nous semble produire des effets théoriques analogues à ceux qui se déchiffrent dans la *République* de Platon[2] : la poésie ne se juge qu'à l'usage qui en est fait, selon qu'elle reconnaît ou ne reconnaît pas l'ordre et la hiérarchie des réalités qui, seuls, l'autorisent, selon qu'elle se soumet ou ne se soumet pas à la primauté d'un maître authentique de vérité. Les versets qui nous parlent des poètes doivent être lus, nous semble-t-il, dans l'horizon d'une question cruciale, qui engage le statut et la vocation du texte révélé : qu'est-ce qu'un usage adéquat de la langue ? Qu'est-ce qu'un verbe qui est un signe (*âya*) du réel et du vrai ?

Cette question nous introduit à la sourate 26, intitulée *al-shu'arâ'* (« les poètes »). C'est elle qui confère unité et cohérence aux deux cent vingt-sept versets qui composent la dite sourate, principalement consacrés au récit des missions prophétiques de Moïse, Abraham, Noé, Hûd, Sâlih, Loth et Shu'ayb. Il a été dit que le titre de cette sourate ne s'accroche qu'aux trois avant-derniers versets, lesquels nomment expressément les poètes

[1] I. Goldziher a très justement mis en valeur cette idée. Il a montré à quel point le message coranique s'est construit dans le rapport et l'affrontement au discours poétique. Cf. *Abhandlungen zur arabischen Philologie*, Leiden, t. 1, 1896, p. 4. Voir aussi les remarques de Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue. Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane*, Paris, Vrin, « Études musulmanes », III, [1956], 2ème édition, 1981, p. 318.

[2] Cf. Platon, *République*, livre III, 398e - 403c (sur les rythmes musicaux), et surtout livre X, 598c - 608b.

et les stigmatisent[1]. Ce jugement ne tient pas compte du fil conducteur de la sourate : la répétition, qui n'est pas un simple effet rhétorique, d'une question, ou plutôt d'une inquiétude : comment distinguer les uns des autres les verbes prophétique et poétique ? Les récits des sept missions prophétiques relatées dans la sourate sont scandés par une formule qu'il convient, ainsi que le fait Jacques Berque, de traduire en l'infléchissant sous la forme d'un énoncé affirmatif renforcé : « En quoi réside un signe[2] ». L'enjeu est de faire la part entre une parole qui renforce les séductions du semblant et une parole qui est le signe du vrai. Il s'agit de trouver un critère qui permette à la parole prophétique inspirée par Dieu, celle de Moïse par exemple, de se démarquer de la parole de Pharaon, riche en sophismes et toute préoccupée de tendre des pièges verbaux. La figure du poète n'apparaît pas seulement à la fin de la sourate. Elle est convoquée tout au long des différents récits, pour désigner l'ennemi auquel s'affronte, dans le cycle qui est le sien, le prophète porteur de la révélation. Le Coran construit un type du poète radicalement nouveau, fort éloigné de nos conceptions les plus familières. Le poète est cet homme qui, faisant face au prophète, personnifie un certain usage de la langue, faux et pervers, celui que sollicitent tous les dénégateurs historiques du message divin.

La sourate 26 est construite sur une idée simple : chaque prophète a son poète. À chaque prophète, il revient de se distinguer de son double, à chaque messager incombe la tâche d'incarner un usage du dire articulé à une inspiration divine. Nous ne sommes pas loin, là encore, des préoccupations platoniciennes où il s'agit de différencier le dialecticien de ses frères pervertis, les poètes et les sophistes. De même que Platon s'attache à prémunir le « naturel philosophe » des êtres contrefaits qui veulent s'approprier son autorité, de même le Coran a pour souci de protéger la parole muhammadienne de toute confusion avec le verbe habile et illusoire du poète, de défendre le prophète faiseur de signes divins, contre le poète faiseur de signes de néant[3]. Ainsi met-il en place un dispositif dont la sourate 26 est certes le centre, mais qui sollicite bien d'autres versets.

---

[1] Cf. Coran 26 : 224-225-226 : « Quant aux poètes, ne les suivent que les errants. Ne vois-tu point qu'ils brament en chaque vallée, et qu'ils disent ce qu'ils ne font pas ».

[2] J. Berque, *Le Coran. Essai de traduction*, *op. cit*., p. 390. La formule apparaît pour la première fois au verset 8 : « *Inna fî dhalika la' ayatan wa mâ kâna aktharu-hum mu'minîna* », qu'il faut traduire : « En cela il y a un signe et les plus nombreux d'entre eux ne sont pas des croyants ». Elle se retrouvera aux versets 67, 103, 121, 139, 174, 190 de la dite sourate, en guise de conclusion ou de clôture d'un des sept récits prophétiques.

[3] Nous retrouvons la même préoccupation, toutes choses égales par ailleurs, dans l'univers chrétien, dès lors qu'il s'agira de distinguer l'éloquence théologique de l'habileté poétique. Nous pensons tout particulièrement

Le Coran ébauche un portrait du poète que l'on peut envisager selon différents points de vue[1]. Le premier est une perspective métaphysique, qui définit le poète par son appartenance au monde du mensonge, et par le type de « réalité » dont il se fait le porte-parole. Le poète personnifie le dénégateur, parce qu'il trouve son inspiration en des djinns qui sont les instruments des démons[2]. Les signes verbaux qu'il dispense et embellit sont les produits redoutables d'une contrefaçon, celle dont fut l'objet la descente de la pseudo révélation sous l'instigation de Satan[3]. De même que, pour Platon, la parole du poète est le fait d'un simulacre, la parole poétique est présentée dans le Coran comme une contrefaçon destinée à induire en erreur. Ceux qui en sont les agents sont des menteurs, des agents habiles qui font passer le faux pour le vrai.

De cette approche métaphysique découle ce qui est l'aspect le plus connu de la conception coranique de la poésie : la réprobation morale de la posture subjective qu'elle suscite chez les poètes et chez ceux qui les admirent. Licence, vanité, vie de semblant, séductions imaginaires sont le lot de ces hommes que le Coran n'hésite pas à désigner comme des dévoyés, des fourvoyés, des errants[4]. Mais ce qui nous semble plus décisif encore est l'analyse psychopathologique de la personne du poète. Cette analyse se déchiffre en regard des versets qui ébauchent les éléments fondamentaux d'une psychologie de la prophétie.

Le Coran décrit le poète sous les traits du fou. Le traitement du *shi'r* est l'occasion de construire un concept de la folie qui sera défini par le rapport au langage. La folie se reconnaît dans un certain usage de la langue où s'efface l'autorité de la loi. Elle est une pratique de la parole débridée, incohérente et irrationnelle, un dire rebelle à l'ordre, une profération où dominent les forces chaotiques du multiple. Le poète, en toute rigueur, *ne parle pas*. Il s'adonne à la divagation[5], il brame et fait bramer ses auditeurs. Telle la bête en

---

aux écrits sur les arts poétiques de Savonarole. Cf. Jérôme Savonarole, *La fonction de la poésie*, texte traduit et annoté par Bruno Pinchard, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989. Voir notamment le livre IV (p. 139 *sq*), qui a pour titre : « la fonction, l'utilité et le dommage de la poésie pour les âmes chrétiennes ». Il s'agit pour Savonarole de distinguer les prophètes des poètes.

[1] Voir notamment Coran 21 : 5 ; 36 : 69 ; 37 : 36 ; 52 : 30 ; 69 : 41.

[2] Voir Coran 37 : 36. La formule *shâ'ir majnûn* peut être traduite par « poète possédé des démons ».

[3] Voir Coran 26 : 221.

[4] Voir Coran 26 : 224.

[5] C'est ainsi que Régis Blachère désigne, en guise de traduction, l'activité langagière des poètes. « *Wa al-shu'arâ'u yadhdhabi'u-hum al-ghâwûna* / *a'lam tara anna-hum fî kulli wâdin yahîmûna* » : « De même les poètes sont suivis par les Errants. Ne vois-tu point qu'en chaque vallée ils divaguent » (Coran 26 : 224-225,

chaleur qui erre à la recherche d'une basse satisfaction[1], le poète va éructant une parole éparse et inintelligible. Il est l'homme de la parole hystérique, du dire insoumis à la Lettre qui fait loi.

Le verbe poétique est un verbe hystérique, en ce sens qu'il est une dénégation du réel. En proie aux ruses de l'imaginaire, il s'exprime par une voix que rien n'articule à l'ordre ou à l'être : les poètes « disent ce qu'ils ne font pas[2] ». Tout autre est le verbe prophétique, entièrement fondé sur la reconnaissance du réel divin et la reconduction de son autorité. Libéré des séductions de l'imaginaire, il trouve à se réaliser dans un *logos* attaché à l'ordre et à l'être : les prophètes disent ce qu'ils font, et disent ce qui est. À l'usage hystérique de la langue, ils substituent un usage soumis à la Lettre, donc à la loi. À la parole débridée et bariolée, ils substituent un discours explicite, qui dans le cas de Muhammad prend la forme d'un dire formulé dans une langue indexée sur le réel et le vrai, en un arabe pur et intelligible[3]. Si Muhammad n'est pas un poète, c'est fondamentalement par l'usage qu'il fait de la langue. Il fournit un signe verbal – la révélation coranique – qui avère le vrai en avérant le message des envoyés qui l'ont précédé[4].

Le verbe prophétique accomplit une synthèse dont la poésie est incapable : en lui le bien dire ne fait qu'un avec le dire vrai. Il rature le verbe poétique dont le rayonnement, nous suggère le Coran, doit appartenir désormais au passé. À Muhammad, Dieu enseigne une parole sans équivoque et sans invention : « Nous ne lui avons pas enseigné la poésie, qui ne convenait pas à sa mission. Il n'est que Rappel, Coran explicite[5] ». En ces termes est scellée la distinction entre prophétie et poésie. La révélation est « […] le dire d'un noble envoyé, non d'un poète que vous êtes peu à croire ! Non plus que d'un devin que vous êtes peu à méditer ![6] ». La parole prophétique est la « descente s'opérant de par le Seigneur des univers[7] ». Sur ces versets se construira une théologie du verbe prophétique (*kalima*

---

trad. Blachère, *op. cit*., p. 403). Il s'agit d'un bavardage verbeux dont l'emphase est le signe de l'arrogance de celui qui le tient.

[1] Voir Coran 26 : 225. Jacques Berque restitue la notion de *hiyâm* qui apparaît dans le verset, non par divaguer, mais par le verbe bramer. Cf. *Le Coran, Essai de traduction*, *op. cit*., p. 401. *Al-hiyâm* désigne, en effet, « l'errance de la bête en chaleur », le brame de l'animal en rut.

[2] Coran 26 : 226.

[3] Voir Coran 26 : 194-195. Muhammad est celui dont la parole donne l'alarme dans une « langue arabe expressive ».

[4] Cf. Coran 37 : 36. Muhammad, « porteur du Vrai », « avérait les envoyés ».

[5] Coran 36 : 69.

[6] Coran 69 : 40-41-42.

[7] Coran 69 : 43.

nabawwiyya) capable de formuler clairement ce qui distingue poètes et prophètes. Le prophète énonce une révélation dictée par Dieu. Il n'est que le récitant d'un texte dont l'original est conservé auprès de Dieu (la Mère du Livre, « *umm al-kitâb* »), le réceptacle d'un Verbe dont il n'est pas l'auteur. Là où « l'inspiration poétique laisse une part prépondérante au génie personnel du poète », l'inspiration prophétique n'exige « qu'une pure réceptivité et une pure mémoire[1] ».

L'élaboration théologique, aussi rigoureuse soit-elle, ne parvient pas à effacer la dénégation sur laquelle elle repose. Elle ne peut annuler ce qui résiste à son opération, le fait que la révélation coranique fut d'abord présentée et pensée dans les termes du *shi'r*. Muhammad emprunta à la poésie nombre de mots et d'expressions. Il exposa surtout le processus de la révélation dans les termes usités par les poètes : la descente d'un discours qui trouve son origine en une entité surnaturelle, l'appropriation de ce discours par l'entremise d'un être intermédiaire, d'un messager[2]. Autant d'éléments qui sont bien plus que de simples emprunts et qui ne manqueront de « faire retour » une fois l'islam assuré dans ses fondations dogmatiques.

Ce retour prendra la forme d'une réintégration de la poésie dans l'espace culturel déterminé par la prophétie de Muhammad. Ainsi verra-t-on se développer, du vivant même de Muhammad, une poésie au service de la nouvelle religion[3]. Ainsi naîtra une tradition invitant quiconque peine à comprendre tel ou tel propos coranique à se référer à la tradition poétique des arabes de l'anté-islam[4]. Dès lors s'éclaircit l'enjeu du traitement coranique de la poésie : il ne s'agit pas d'autoriser ou d'interdire l'exercice de la poésie, mais d'énoncer une métaphysique et une éthique du dire vrai qui, tout à la fois, légitiment les poètes, et les maintiennent dans les limites de la révélation.

---

[1] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue. Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane*, *op. cit.*, p. 318.
[2] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue. Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane*, *op. cit.*, p. 318.
[3] Une poésie inspirée par la nouvelle foi va se développer autour du Prophète. Nous renvoyons aux premiers poètes qui ont intégré la communauté des fidèles de Muhammad, Hasan Ibn Thâbit et Ka'b Ibn Malik notamment. Voir sur ce point Francesco Gabrieli, *La poésie religieuse de l'ancien Islam*, Paris, Geuthner, 1974.
[4] Nous pensons au *hadîth* qui renvoie, pour éclairer le vocabulaire coranique, au *Dîwân al-'Arab*, c'est-à-dire aux recueils où se trouvent condensés les différents usages linguistiques des Arabes de la *Jâhiliyya*.

3. Un paradigme coranique pour les arts plastiques : la Reine de Saba dans le palais de Salomon

Si la sourate « les poètes » ébauche les principes du bon usage du signe linguistique, la sourate qui la suit, intitulée « les fourmis », fixe l'horizon « méta-esthétique » du signe visuel. En un passage célèbre[1], souvent commenté et illustré[2], la sourate 27 énonce les concepts et instaure les partages qui déterminent les fondations coraniques des arts visuels. Elle fournit à la création plastique de l'islam une indication puissante qui pourra faire office de modèle, ou plutôt de forme archétypale.

§ 1. Analyse du récit de la rencontre entre Salomon et la Reine de Saba

La sourate *al-naml* se déroule sur un thème coranique classique et selon une forme privée d'originalité. Elle rapporte les événements marquants de l'histoire prophétique, selon le principe coranique qui veut que les figures bibliques, depuis Abraham, portent le message de la véritable foi, celle que professe la religion authentique, l'islam. Le récit commence par l'évocation de Moïse, en deux épisodes majeurs de sa vie de prophète : le buisson ardent et le bâton doué de vie. Il se poursuit avec l'histoire de David et de Salomon. David est peu mentionné. De même que Joseph était la figure centrale de la sourate 12, c'est Salomon qui tient ici le rôle principal, tout au moins dans la première partie de la sourate. Sa connaissance, sa rencontre et sa relation avec la reine de Saba sont les éléments majeurs de l'histoire que nous conte ici le Coran.

[1] Cf. Coran 27 : 44. Il s'agit du récit de la conversion de la reine de Saba à l'issue de la visite de la pièce de verre du palais de Salomon.

[2] Salomon et la reine de Saba sont des figures légendaires qui jouissent, aussi bien en Occident que dans la culture islamique, d'un grand rayonnement symbolique. L'histoire de leur rencontre nourrit nombre d'œuvres d'art visuel, dans la peinture et la sculpture européennes du Moyen-Âge et de la Renaissance, dans la miniature islamique, principalement persane. Cf. André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, volume I, et Rachel Milstein, *La Bible dans l'art islamique*, Paris, P.U.F., 2005, notamment p. 102 *sq*.

L'histoire de Salomon et de la reine de Saba nous plonge dans l'élément de l'histoire sainte, du récit consignant des faits légendaires. Le Coran y use de multiples ressources narratives. Il narre quelque chose comme un conte pour enfants, une histoire sacrée au goût profane, piquante, riche en événements et en interventions magiques ou surnaturelles. Voici un grand roi, un homme très attaché au pouvoir et à tous ses signes terrestres, qui apprend qu'en un pays voisin, un souverain – une reine, qui plus est ! – possède des biens et un trône qui rivalisent en tous points avec les siens. En proie aux plus banales des passions humaines, la jalousie et l'orgueil, ce roi veut s'assurer de son incomparable grandeur, et de ce que sa magnificence est sans égale. Il entreprend de se faire connaître à sa rivale et de la rencontrer. Déployant tous les ressorts de la domination et de la ruse, il entend la tromper et la soumettre, manière de signifier à tous les hommes que son pouvoir est incontestable et qu'il ne cessera de s'accroître.

L'histoire est amusante et pleine de rebondissements. Elle serait une simple péripétie de la vie d'un prince, somme toute assez banale, si Salomon n'était un prophète, investi d'une mission divine qui se dévoile au fil de ses actions, en chacune de ses entreprises. Derrière le pouvoir de Salomon, se profile le pouvoir de Dieu. Derrière la reine rivale, se cachent les prétentions des idolâtres, qui persistent à défendre les forces du polythéisme. Vouloir soumettre la reine, ce n'est pas simplement l'obliger à reconnaître une autorité humaine. C'est la convertir à la religion vraie, la conduire à reconnaître *Allâh*. Salomon est l'instigateur d'une opération qui n'est pas simplement royale, pas plus qu'elle n'est simplement belliqueuse. Il fomente un projet religieux dont l'enjeu est métaphysique. L'œuvre d'art est le pivot de ce projet. Elle est la pièce maîtresse d'un dispositif où il s'agit de dévoiler les ordres du réel et de promouvoir une éducation de la perception et du regard. Le stratagème[1] de Salomon nous met en face de la conception coranique de l'œuvre et de la contemplation esthétiques.

Dès la première évocation du nom de Salomon, la sourate 27 lui reconnaît un attribut majeur : « À David et à Salomon nous avons conféré la Science[2] ». Salomon est le dépositaire de la science divine (*al-'ilm al-ilâhî*), du *'ilm* supérieur, d'abord confié à son

[1] Valérie Gonzalez, dans l'étude fort stimulante qu'elle consacre à ce passage du Coran, parle de « piège ». Nous renvoyons à son livre qui développe une perspective différente de la nôtre : *Le piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*, Paris, Albin Michel, 2002.
[2] Coran 27 : 15.

père, et qui donne accès à l'intelligence de toute chose. Il dispose[1], entre autres pouvoirs extraordinaires, de la faculté de comprendre les différents modes d'expression des créatures vivantes, les langages des animaux. Le *'ilm* de Salomon consiste en une familiarité innée avec les différentes voix de la création. Il se caractérise par la connaissance intuitive des signes où s'exprime la révélation. Salomon est le maître des signes, l'élu auquel Dieu a confié un pouvoir sur l'ensemble de sa création. Les armées de Salomon ne sont-elles pas composées de djinns, d'hommes et d'oiseaux, autant de vivants dont il connaît la langue et qu'il soumet à ses ordres ?

L'histoire commence, à proprement parler, au verset 20. Passant en revue les oiseaux, Salomon s'aperçoit de l'absence de la huppe[2]. À ce volatile au plumage multicolore sont reconnues de nombreuses vertus magiques et des qualités propitiatoires, autant d'éléments qui le distinguent du reste des oiseaux. Rapidement de retour, la huppe se prévaut d'un savoir ignoré de Salomon : le peuple de Saba est dirigé par une reine « de toutes choses comblée » et possédant un « trône magnifique[3] ». Cette reine est à la tête d'une communauté d'idolâtres qui se prosternent devant le soleil. Elle conduit avec faste et grandeur royale un peuple soumis aux suggestions de Satan.

À ce discours de la huppe, Salomon réplique en défendant la conviction monothéiste contre les pratiques idolâtres et en exposant une conception avertie de ce qu'est le trône. Il lie sa connaissance du monothéisme et sa sagesse politique, selon un principe qui sera le *leitmotiv* de l'histoire : quiconque ne se soumet pas à Dieu ne possède qu'un semblant de royaume. Que vaut le trône d'une idolâtre devant le trône souverain de Dieu[4], et devant le trône de son envoyé ? La huppe n'est qu'une menteuse effrontée. Si elle dit vrai – si le royaume de Balqîs[5] est réel et que son trône est magnifique – cela ne sera tolérable qu'à la

[1] Le portrait coranique ici dressé n'est pas sans évoquer les traits distinctifs reconnus à Salomon dans le Livre II des *Chroniques*. En revanche, il n'intègre pas les éléments les plus saillants du traitement assez négatif de Salomon qui se trouve dans le Livre I des *Rois*.
[2] Dans la culture sémitique, la huppe passe pour avoir de nombreux dons, notamment celui de trouver l'eau souterraine.
[3] Coran 27 : 23. Les annales de l'islam font longuement mention du royaume de Saba. Dirigée par une femme, ce royaume est décrit comme l'un des plus somptueux. Le palais royal, composé de 360 fenêtres, permettait à la souveraine, tous les jours de l'année, de se prosterner devant le soleil levant. Richesse, bien-être, faste de la cour, mais aussi sagesse sont les signes distinctifs du pouvoir de Balqîs.
[4] Cf. Coran 27 : 25.
[5] C'est par ce nom que la culture islamique va désigner la reine des Saba. Ce nom n'apparaît pas dans le Coran.

condition que les gens de Saba deviennent des adorateurs d'Allâh, des pratiquants de la religion véridique.

Salomon décide d'envoyer un écrit, un *kitâb* à la reine de Saba. Il ne s'agit pas pour la huppe de transmettre une simple missive. Il lui faut apporter à Balqîs et à ses gens un écrit disant le vrai, une révélation qui les soumette au Maître du trône. Lisant l'écrit de Salomon qui lui demande de renoncer à son culte et d'épouser la religion d'Allâh, la reine ne comprend pas. Elle ne sait que faire. Son conseil de gouvernement, composé de sages et d'hommes éclairés – trois cent douze membres nous disent les légendes arabes – ne lui apporte aucune aide et la renvoie à l'exercice solitaire de sa souveraineté. Balqîs craint les troupes de Salomon et veut absolument éviter le conflit. Surtout, elle ne parvient pas à cerner le désir qui transparaît, en énigme, dans l'écrit qu'elle a reçu. S'agit-il du désir d'un roi qui ambitionne d'accroître son pouvoir en étendant ses conquêtes, ou bien du désir d'un prophète soucieux de convertir tous les hommes à la révélation qu'il a pour mission de dispenser ? Pour en avoir le cœur net, Balqîs décide de soumettre Salomon à une épreuve. Elle lui dépêche un messager avec un présent fabuleux. Si Salomon l'accepte, c'est qu'il n'est qu'un roi attaché aux possessions et aux biens terrestres, s'il le refuse, sa vocation prophétique sera confirmée. Il pourra exiger d'elle et de son peuple la conversion à la religion qu'il dit être la religion vraie.

Balqîs est la première à tendre un piège. Elle use des séductions du semblant pour savoir si Salomon est un homme du semblant ou un homme qui ne trouve satisfaction que dans un certain rapport au réel et au vrai. Salomon refuse avec mépris le présent de Balqîs. Comment un prophète pourrait-il se réjouir de la possession d'un bien qui, si fabuleux soit-il, n'en reste pas moins illusoire[1] ? Aux gens du réel des biens réels, de ceux que Dieu donne à ses élus, aux gens de l'égarement des biens de néant, mensongers et trompeurs ! La colère de Salomon est à son comble. Il menace d'assaillir le royaume de Balqîs et d'humilier ce peuple d'idolâtres qui a cru qu'un présent suffirait à détruire son ardeur prophétique. Mais sa colère se calme. Elle cède le pas à un stratagème finement calculé, composé de deux épreuves, dont le but est de savoir – par un critère décisif – qui, de Balqîs ou de Salomon, de l'entêtement idolâtre ou de la fidélité prophétique, possède le pouvoir réel.

[1] Cf. Coran 27 : 36.

La première épreuve est celle du trône. Salomon, qui a invité la souveraine de Saba à lui rendre visite en son palais, mande un djinn « connaisseur de l'Écriture[1] », un démon rallié à Allâh, et le prie de lui apporter, au préalable, le trône de la reine, celui qu'elle conserve soigneusement en son palais. Une fois en possession du trône, par la permission de Dieu et grâce aux miracles qu'Il est seul à prodiguer, Salomon ordonne à ses troupes de djinns de le transformer au point de le rendre méconnaissable. Ainsi pourra-t-il éprouver la qualité de la vision de Balqîs, mesurer sa faculté perceptive, « voir si elle réussit ou si elle échoue [à le reconnaître][2] ». L'enjeu d'un tel test s'éclaire, si nous suivons la formulation littérale de ce verset. Il s'agit de savoir « si elle est dans la bonne direction ou si elle est du nombre de ceux qui ne sont pas dans la bonne direction[3] ». Une équivalence implicite éclaire le sens des épreuves auxquelles Salomon soumet la reine : la rectitude de la vue est le signe de la rectitude religieuse et, plus fondamentalement, de la rectitude ontologique. Bien voir, c'est avoir affaire au réel et au vrai. Le texte coranique fixe l'arrière-plan qui donne au phénomène physique, organique, de la vision sa signification métaphysique. Il distribue les éléments fondamentaux d'une éducation du regard, qui dit ce que c'est que voir et ce qui est vu dans la vision.

Une fois la reine parvenue au palais, Salomon la conduit près de son trône et l'interroge : « Ton trône est-il bien ainsi ? ». Elle répond sans hésitation « Il semble que c'est lui[4] ». Balqîs reconnaît son trône, bien qu'il ait été modifié par les djinns. Elle passe donc cette première épreuve avec succès ; elle ne s'est pas laissée prendre au piège de Salomon, en reconnaissant le trône réel dans le trône apparent offert à son regard. Serait-elle dupe d'un semblant, alors qu'elle possède « la science[5] », le discernement que permet la raison naturelle ? Seuls les fous, semble-t-elle dire, tomberaient dans un tel piège, eux qui ne disposent pas de la raison et ne peuvent distinguer ce qui est de ce qui n'est pas.

---

[1] Coran 27 : 40. Ce djinn, dit le Commentaire de Tabarî, a la connaissance du nom ineffable de Dieu. Cela lui permet de ne rencontrer aucune résistance dans ses actions, de parvenir instantanément aux buts qu'il vise. Cf. Tabarî, *Jâmi' al-bayân fî tafsîr al-Qur'ân*, Le Caire, 1955, t. XIX, p. 163.

[2] Coran 27 : 41.

[3] Le verset 41 ne pose pas simplement la question de la reconnaissance visuelle. Ce qui est en jeu, c'est la question de la *hidâya*, de la guidance religieuse.

[4] Coran 27 : 42.

[5] En ce verset 42, le texte coranique est très confus. S'agit-il de Salomon, qui introduit ici une parenthèse ? Ou bien faut-il attribuer ce propos à la reine ? Malgré la gêne des commentateurs, tout invite à le mettre dans la bouche de Balqîs. Comment pourrait-il en être autrement, s'il est bien vrai qu'elle traverse avec succès cette première épreuve ?

Une deuxième épreuve est nécessaire. Salomon invite la reine à entrer dans une pièce de son palais[1] faite entièrement de verre. Croyant voir une « nappe d'eau », elle dénude ses jambes. Salomon lui dit alors « C'est un palais dallé de cristal[2] », lui révélant son erreur et le ridicule de son geste. Ce piège a raison de Balqîs qui, en retour, mesure la signification et la portée de sa méprise : un égarement religieux et métaphysique, dont son égarement sensible n'est que le témoignage. La reine ne peut que reconnaître ce qui est la cause réelle de son illusion d'optique : une religion et des croyances qui ne sont qu'illusion. Cette reconnaissance vaut conversion : « Seigneur, je me suis fait tort à moi-même. Avec Salomon, je me soumets à Allâh, Seigneur des Mondes[3] ».

L'histoire trouve son terme dans une sentence édifiante. Elle s'achève par une formule qui donne la clé du stratagème prophétique et éclaire la volonté divine qui triomphe grâce à lui. Ce dénouement, aussi prévisible soit-il, n'efface pas le sentiment d'étrangeté qui a dominé tout au long de la lecture du récit. Il ne gomme pas l'impression, tenace, de n'y rien comprendre[4]. Il ne supprime pas l'hypothèse selon laquelle nous aurions affaire à un fragment de texte dont le statut est complexe, bien différent de celui des nombreuses histoires qui parcourent le Coran. Ni simple parabole, ni légende, ni récit onirique, ni fantaisie, l'épisode de la rencontre de Salomon et de la reine de Saba relève d'un régime discursif particulier, qui ne correspond à aucun des vocables communément utilisés. Il nous semble, pour notre part, que les variations de sens véhiculées par le *muthos* grec pourraient nous permettre, toutes choses égales par ailleurs, d'approcher un tel mode d'énonciation. Là encore, le Coran nous situe dans l'ambiance de la pensée et de la sensibilité platoniciennes.

---

[1] L'ouvrage salamonique est désigné par le mot arabe *sarh*, dont le sens est difficile à cerner. Il s'agit soit d'une surface plane, soit d'une cour dallée, soit d'une tour. Les interprétations divergent mais témoignent toutes du caractère fabuleux de l'édifice.

[2] Salomon introduit la reine dans un *sarh* recouvert d'un matériau que le Coran désigne par le mot *qawârîr*. Ce vocable est diversement interprété. Il s'agit de « carreaux », de « fragments » composés à partir de verre pilé. Ce qu'il faut retenir, c'est l'idée de transparence d'une surface plane.

[3] Coran 27 : 44.

[4] « On n'y comprend rien ». À la manière de Daniel Arasse, on pourrait soutenir que le récit coranique, dans le même mouvement où il déploie une grande puissance imageante et donne beaucoup à voir, réduit notre capacité à comprendre ce dont il s'agit réellement. La puissance évocatrice du passage est proportionnelle au désarroi rationnel dans lequel il plonge le lecteur. Cf. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

§ 2. Le mixte discursif

Comme le mythe platonicien, le récit coranique est un mixte discursif, un mélange des genres qui confond divers ordres, différents types de préoccupations. Si l'élément religieux semble évident, le récit compose une unité de sens où le souci métaphysique, l'interrogation ontologique, l'inquiétude éthique, l'intention esthétique jouent à parts égales. Nous sommes dans l'élément de l'indistinct et de l'impur, du mixte et du confus, autant d'aspects du *muthos* que le *logos* se doit de dépasser, mais qu'il ne peut – selon la leçon platonicienne – conjurer totalement.

Le mixte se présente, comme dans le mythe, en une riche scénographie. Bien plus qu'il ne s'agit de lire et de suivre une histoire, il s'agit de voir et de se représenter ce que l'énoncé didactique ne peut transmettre. Le récit ne se réduit pas à un exercice rhétorique. Il est aménagement de l'espace et des visions, selon une pluralité de perspectives. De même que le mythe n'est pas une fiction philosophique, l'épisode coranique n'est pas une légende merveilleuse et édifiante. Dans les deux cas, il s'agit de procéder à une mise en image, de proposer un *tamthîl*, c'est-à-dire de « composer une réalité de visions », en tous les sens que possèdent ces termes. Le but est de voir ce qui se donne à voir, de voir ce qui n'existe pas, de voir ce qui ne peut être vu.

Le Coran nous présente un épisode dramatique qui a tous les traits d'une petite pièce de théâtre : la scène est jouée par deux personnages principaux qui donnent vie et réalité à ce qui ne saurait se dire autrement. Mais, comme dans les mythes platoniciens, la scène révèle en chacun de ses éléments constitutifs son incomplétude, ses lignes de faille, au point de laisser, même en son dénouement, un arrière-goût d'inachevé. Salomon et la reine de Saba jouent leurs parties respectives à merveille, mais aussi grands soient-ils, ce ne sont que des acteurs. Ils sont les masques d'une histoire divine immémoriale dont ils ne nous donnent qu'un fragment, dont ils ne sont qu'une *ishâra*, une indication ou un signe[1]. La scène nous apprend bien quelque chose et nous dévoile une vérité. Mais la révélation qu'elle autorise, comme celle qui se déchiffre dans le mythe, n'est pas complète. Elle se refuse à tout dire de la vérité qu'elle dit. Le *tamthîl* coranique nous permet d'entrevoir une

[1] Le mot arabe *ishâra* signifie « signe », « indication », mais aussi « symbole », « suggestion », « commandement ». Il est le nom d'action de la forme verbale qui signifie « faire un signe », « inviter », « indiquer avec fermeté » une direction physique ou spirituelle.

vérité supérieure. Mais il ne nous en donne que des bribes, des éclats épars, dans un mouvement qui reconduit à l'infini la puissance du multiple et de la division. Le vrai de l'histoire existe, il est là, présent, dans l'histoire, mais il est suspendu à une histoire vraie qu'aucun mortel ne connaîtra jamais. La scène se soutient d'une autre scène inaccessible.

Le récit de la rencontre de Salomon et de Balqîs est une scène où l'épreuve de force conduit à une épreuve de vérité. Les éléments épiques et dramatiques en font, disions-nous, une histoire pour enfants. Encore faut-il s'entendre sur le sens qu'il convient de donner à cette tonalité infantile. Nous entendons dire ici qu'elle fait référence à une donnée originelle ou archaïque. La scène ne s'adresse pas à des enfants. Il semble plutôt qu'elle réactive des scènes anciennes, enfouies et recouvertes. Comme le mythe, le *tamthîl* coranique dit confusément mais véridiquement ce qu'il en est de l'origine et du destin. Voilà, en effet, une histoire faite d'images et de semblants qui ne manque pourtant pas de produire un effet de vérité sur un sujet, la reine de Saba. La scène est ce que Freud aurait appelé une scène primitive : une image originelle où se déchiffre le réel énigmatique du désir, un fantasme qui structure la vie du sujet. Telle est bien, nous semble-t-il, la fonction de l'épisode coranique : fournir une image qui indique ce qui se joue dans le désir d'image, disposer une image archétypique qui devra hanter toute production d'images.

Comme le mythe platonicien, le *tamthîl* coranique est un texte fuyant, qui échappe à toute maîtrise discursive. Il porte en lui une puissance d'évocation qui en fait un réservoir de sens inépuisable. Telle une caisse de résonance, il suscite des échos dont la mise en forme est impossible, dont les effets sont inaccessibles à l'exposé rationnel, aussi perspicace et rigoureux le voulût-on. Ce constat nous confirme que les mises en image que nous propose le Coran sont énigmatiques, par nature et par destination, telles ces icônes qui attestent de l'invisible dans le plein de visibilité dont leurs surfaces sont saturées. Ce caractère énigmatique restera intact. Il nous indique l'élément avec lequel doit composer quiconque voudrait atteindre la doctrine coranique de l'image qui affleure dans le récit de la visite de Balqîs à Salomon : un discours mythique, fragmentaire et elliptique qui échappe à toute emprise, qui pour nous dire ce qu'est une image reconduit à l'infini le pouvoir des images. Nous sommes aux antipodes de ce qu'on appelle une doctrine, mais plutôt dans une mise en abyme sans terme final. Seule l'image peut dire ce qu'il en est de l'image. Telle est la leçon coranique, éminemment suggestive, étrangement moderne.

Si le récit de l'expérience de Balqîs dans le palais de Salomon relève d'un genre familier, celui que composent les textes religieux édifiants, il use d'un procédé rhétorique très singulier qui permet de faire signe, par la reprise de motifs narratifs connus, vers un non-dit qui constitue le propos réel de l'énoncé[1]. Le *tamthîl* coranique présuppose un partage qui est aussi une dialectique : il formule un sens apparent et suggère un sens caché qui serait le dépôt du sens réel. Cette structure complexe explique, sans doute, le peu de prise objective que ce texte pouvait offrir aux discours théologiques et juridiques. Elle permet, en revanche, de comprendre son pouvoir de résonance, son écho dans la culture islamique, parmi les poètes, les artistes et les tenants de la mystique spéculative, les soufis notamment. Le récit de la visite de la reine de Saba à Salomon est le type du texte coranique propice à l'exégèse spirituelle et philosophique. Il offre de multiples perspectives pour quiconque veut cerner la signification spirituelle et philosophique des arts visuels de l'islam.

§ 3 Un artifice véridique

L'art est cette activité humaine qui consiste à créer des objets *qui ne sont pas*, à configurer dans l'espace et dans le temps des réalités qui n'appartiennent pas naturellement au monde sensible. L'art produit des apparences et suscite des illusions. Mais il s'agit d'apparences réelles et d'illusions véraces. L'art donne une image, une consistance et une teneur à ce qui n'en a pas. À ce titre il relève, en la double acception de la formule, de l'activité prophétique.

Le *sarh* que visite Balqîs est un édifice extraordinaire, un pur artifice qui ne correspond à aucune réalité existante. Il est le fait d'un prophète, c'est-à-dire d'un homme exceptionnel, qui a le pouvoir de conférer une forme perceptible à ce qui est dénué de dimension sensible. En l'édifice qui égare et sauve la reine de Saba, s'actualise une faculté

[1] Valérie Gonzalez renvoie aux travaux d'Alfred-Louis de Premare, qui parle de *tawriya* pour désigner ce type de procédé rhétorique. Il s'agit, dans ce procédé, de « cacher un propos derrière un autre », de suggérer quelque chose en sollicitant des éléments connus. Voir V. Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, p. 48.

exceptionnelle que possèdent les élus de Dieu[1] : l'imagination prophétique. Cette faculté a peu à voir avec ce que nous appelons communément imagination. Elle ne recoupe pas l'usage le plus commun que les hommes font de l'imagination, tel qu'il a pu être analysé dans les théories classiques de la connaissance. Il s'agit plutôt d'une faculté visionnaire qui permet de configurer en une certaine image, en une forme d'apparition, des êtres invisibles. L'imagination prophétique[2] n'abstrait pas les intelligibles des sensibles pour les rendre connaissables. Elle procède selon un mouvement inverse, celui qui consiste à corporaliser des réalités suprasensibles pour les offrir à notre perception.

Ces réalités suprasensibles que l'activité prophétique rend sensibles ne sont pas des fictions ou des abstractions. Ce ne sont pas des chimères ou des hallucinations, encore moins les manifestations d'un désir qui trouverait sa source en un homme, aussi exceptionnel soit-il. Elles appartiennent au monde supérieur, le monde divin, et ne sont accessibles que par élection et intuition. L'imagination prophétique que déploie Salomon n'est donc pas, à proprement parler, une imagination *créatrice*. Elle consiste à « dupliquer », sous un mode sensible, une réalité intelligible, à présenter d'une manière accessible aux hommes les choses divines. Le *sarh* de Salomon est la typification visible d'un lieu invisible. Le pavement cristallin, en tant qu'œuvre de l'imagination prophétique, est un signe (*âya*) du monde divin offert aux regards des hommes. C'est une *âya* figurative.

De même que la poésie trouve son modèle et sa destination dans la parole prophétique, l'art plastique de l'islam a pour horizon de sens et de vérité l'activité prophétique. Cela peut s'entendre de plusieurs manières. Mais cela renvoie toujours à un sens précis. L'art est une activité visionnaire : les objets qu'il met à la disposition des regards sont des formes visibles de réalités plus hautes, mais invisibles. L'œuvre d'art est une révélation des intentions divines. Elle est une manifestation des réalités qui composent le monde divin, une attestation sensible de leur existence, un témoignage, par la preuve des sens, de ce qui dépasse les sens. Ce témoignage initie une conversion, tout à la fois du regard et de l'âme.

[1] Il s'agit du pouvoir de créer, de faire advenir à l'existence des réalités artificielles ou naturelles, mais sans obéir au processus naturel de génération. Ce pouvoir appartient à Salomon qui, en construisant des monuments et des objets fabuleux, donne réalité à ses visions sans connaître ni limite ni contrainte. Il appartient aussi à Jésus qui, nous dit le Coran (par exemple en 3 : 49) configure à sa guise des oiseaux et leur insuffle la vie.

[2] Nous renvoyons aux analyses fondatrices d'Avicenne sur l'imagination prophétique. Voir, pour une présentation élémentaire, notre *Avicenne*, Paris, Ellipses, 2002, pp. 62-65, et surtout les analyses d'Henry Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire. Étude sur le cycle des récits avicenniens*, 2ème édition, Paris, Berg International, 1979, pp. 37-44.

L'œuvre d'art convertit la reine de Saba, non simplement parce qu'elle signifie, pour elle, l'adhésion à une nouvelle religion, mais parce qu'elle lui ouvre un chemin qui est un retour à la Cause suprême de tout ce qui est, au « Seigneur des mondes ».

Le sérieux de l'art s'impose malgré les pièges et le jeu des apparences. Balqîs est soumise à une épreuve qui décide de sa courbe de vie, qui a tout l'air d'une expérience cruciale. L'œuvre d'art n'est pas l'occasion d'une délectation sensible, d'un plaisir subjectif, ou de ce qu'on appellerait une expérience personnelle. Elle n'est pas destinée à susciter des sentiments – fussent-ils les nobles sentiments qui naissent de l'épreuve de la beauté – encore moins à produire des jugements de goût. Si Balqîs fait une expérience esthétique, celle-ci ne saurait s'analyser selon les concepts de l'analytique kantienne du jugement. Au contraire, le récit coranique présente l'expérience esthétique comme une expérience *objective*, c'est-à-dire une confrontation avec une *réalité* et une *vérité* qui sont le Réel et le Vrai.

L'illusion d'optique n'est pas destinée à magnifier le pouvoir d'un illusionniste, fût-il prophète, ou à révéler la faiblesse de vue d'une femme, fût-elle reine. Elle n'a qu'un seul but : permettre la vision du Réel, en intuition saisissante qui rend dérisoires les procédés des illusionnistes, les tours qui usent, de quelque manière, des pouvoirs du trompe-l'œil[1].

La perception sensible ne fait pas l'éloge du monde sensible. Elle est éducatrice en ce qu'elle conduit les récalcitrants – ceux qui s'entêtent à ne pas voir ce qui doit être vu – à reconnaître ce qui se donne à percevoir dans toute perception. L'expérience esthétique est une expérience perceptive qui est une traversée de la perception jusqu'au point où s'y dévoile, en toute évidence, l'être perçu. C'est une traversée du visible qui ne trouve son terme que dans l'apparition, au cœur du visible, de l'invisible. En elle et par elle, il ne s'agit pas moins que de la confrontation, dans la sensibilité, avec la présence de Dieu. Occasion d'une expérience tout à la fois physique et métaphysique, l'œuvre d'art est une des voies de la connaissance de Dieu.

[1] Salomon a-t-il recours à un trompe-l'œil pour éprouver et convertir Balqîs ? Le terme semble bien inadéquat pour désigner la nature et la destination du pavement cristallin. Certes, Salomon possède cette vertu prophétique qui permet de rendre présent ce qui n'est pas présent. Pourtant, il n'est pas, à proprement parler, un illusionniste, puisque son pouvoir consiste à donner forme, non pas à ce qui n'existe pas, mais à ce qui n'a pas de forme sensible. Salomon ne fabrique pas un objet en trompe-l'œil. Il rend visible un invisible. Il ne trompe pas, mais manifeste ce qui est. Le récit coranique indique bien cette inflexion de sens. À aucun moment il n'est dit que Salomon trompe Balqîs. Tout montre, au contraire, comment elle *se* trompe *elle-même* (elle dit en 27 : 44 : « je me suis égarée moi-même ») en ne voyant pas ce qui se donne à voir, l'évidence qu'elle a sous les yeux.

Balqîs fait une expérience esthétique d'un genre particulier, qui ne la conduit pas à se prononcer sur le beau et le laid, sur l'agréable ou le désagréable, mais qui exige d'elle que soient distingués le réel du néant, l'être du non-être. L'expérience esthétique est une expérience ontologique. L'ontologie qui habite secrètement le Livre révélé trouve dans le récit des aventures de Balqîs une manière de s'exposer et de se rendre accessible à l'intelligence humaine. Elle se donne à voir, à l'occasion de la présentation d'une œuvre d'art et de la méditation de sa signification, comme si l'ontologie du Coran trouvait dans la question de l'art son lieu privilégié d'expression.

Dès son entrée dans le palais de Salomon, Balqîs est soumise à des épreuves qui sont autant d'étapes sur un chemin qui doit la conduire au Réel. Les pièges successifs que lui tend le prophète sont comme les degrés d'une ascension, où il lui faut s'arracher au règne des apparences pour atteindre la vision du Réel qui se tient au-dessus des êtres[1]. Dans cette perspective, l'épreuve du trône et l'épreuve de la pièce de verre ne sont pas deux épreuves distinctes[2]. Elles participent du même procès en ce qu'elles invitent, nous semble-t-il, à une même chose : la reconnaissance du Réel, de *ce qui est* vraiment. L'épreuve du trône unit, selon un schème de pensée platonicien, une esthétique, une ontologie, et une doctrine de la souveraineté. Elle soutient que l'exercice supérieur du pouvoir et de ses signes trouve sa raison et sa justification dans une intimité métaphysique avec ce qui surpasse toute réalité.

Cette épreuve est entièrement construite sur l'existence de trois trônes qu'elle distribue selon un ordre hiérarchique, qui va de la souveraineté la plus faible au maximum de souveraineté. Elle dispose, dans le même mouvement, trois niveaux de réalité, du plus inconsistant au plus élevé, du plus faible en réalité au plus chargé en effectivité. Le trône de Balqîs n'est qu'une apparence de trône, évanescente et inconsistante. Le trône de Salomon est le trône prophétique qui fait signe vers le trône divin. Il en est la manifestation ou l'apparition. Enfin le trône de Dieu est le trône réel qui soutient tous les trônes humains et leur procure l'existence. Ces trois trônes servent à typifier une hiérarchie ontologique composée de trois plans : le plan de l'apparence, qui donne une figure illusoire à un

[1] Les épreuves auxquelles est soumise la reine de Saba ne sont pas sans évoquer, toutes choses égales par ailleurs, celles que connaît le prisonnier libéré de ses chaînes dans le récit platonicien de la Caverne.
[2] Nous ne suivons pas sur ce point Valérie Gonzalez qui soutient que la saveur et la destination de ces deux épreuves diffèrent l'une de l'autre. Cf. V. Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, p. 52.

semblant de réalité ; le plan de l'apparition, qui donne une forme visible à l'invisible ; le plan du Réel invisible.

L'épreuve de la pièce de verre met en scène ce dispositif ontologique. Elle est, plus précisément, une méditation sur l'apparition, sur ce qui la distingue de l'apparence, et la constitue comme manifestation du Réel. L'apparition n'est plus ici le trône de Salomon, c'est le pavement cristallin que foulent les pieds de la reine. C'est la surface transparente qui, offerte au regard, compose un miroir réfléchissant pour le Réel divin, un espace vierge de toute ombre et de toute forme qui recueille la lumière[1] et l'éclat du Réel. L'apparition n'est pas l'apparence fugace qui égare en proposant des réalités de néant, des suggestions trompeuses. Elle n'est pas non plus le Réel, même si elle tire sa consistance de ses éclats, de ses rayons fulgurants. L'apparition est l'apparaître, en un lieu de manifestation, du Réel, à jamais retranché. Elle est le verre qui nous permet de voir la mèche incandescente[2].

L'œuvre d'art est une apparition. C'est, mieux dit, une forme d'apparition que dispose un visionnaire pour rendre visible l'invisible. Cette affirmation nous met sur la voie des éléments fondamentaux de l'esthétique qui préside aux arts visuels de l'islam. Elle nous indique assez clairement quels seraient les notions et concepts inadéquats à son approche.

§ 4. L'art islamique, un art prophétique

L'art de l'islam ne peut être un art de l'imitation, dont le contenu et la finalité seraient de reproduire une réalité naturelle. Le pavement de verre ne reproduit pas une nappe d'eau. Cela, c'est ce que pensent les incrédules et les idolâtres, ceux qui sont prisonniers des apparences et des choses physiques, ceux qui sont incapables de concevoir une destination métaphysique de l'œuvre d'art. La leçon de la parabole de la reine de Saba est celle-ci : l'imitation est la finalité de l'art pour les hommes indignes de l'art, auxquels est interdit l'accès au sens de cette activité. Elle fait la matière de l'art pour ceux qui ne connaissent que les semblants de l'art. L'imagination prophétique de Salomon ne propose donc pas des

[1] L'écho du « verset de la lumière » est ici évident. Le pavement de cristal forme une réalité qui est « Lumière sur lumière ». Cf. Coran 24 : 35.
[2] Cf. Coran 24 : 35.

imitations. Elle configure des images qui sont des apparitions, qui n'ont d'équivalent dans aucun être de la nature.

Pas plus qu'il n'est astreint à l'imitation, l'art islamique n'est obligé à la représentation. L'œuvre d'art n'est pas la représentation, par un sujet, d'une présence dont il proposerait la reprise dans l'ordre de la manifestation sensible. Elle n'est pas une existence seconde, produite par une conscience, et qui dépendrait d'une existence première. L'œuvre d'art est plutôt une mise en forme originelle, qui s'accomplit en un acte souverain, par un homme qui est agi par un Autre, ici l'Autre divin.

Oleg Grabar, pour caractériser la spécificité de l'art islamique[1], a forgé l'expression d'*esthétique de l'ornement*. La formule est séduisante, en ce qu'elle nous délivre de toute logique de l'imitation ou de la représentation. Elle souligne que la réduction, voire la disparition de toute dimension référentielle, est une constante des arts de l'islam. Elle permet d'indiquer la tendance fondamentale de ces arts « à renforcer l'intermédiaire visuel aux dépens d'un message déterminé[2] », la possibilité qu'ils laissent ouverte aux spectateurs de choisir le sens qu'il convient de donner à l'œuvre.

Pourtant, si parler *d'esthétique de l'ornement* a le mérite de mettre l'accent sur le régime propre auquel obéit l'art islamique, un régime *expressif*, et non imitatif ou représentatif, la formule a une portée limitée, car elle court le risque de laisser intacte une confusion : confusion entre ce que Oleg Grabar appelle le *mode ornemental* et ce que nous désignons communément comme un mode *décoratif*. Or, rien n'est plus étranger à l'œuvre d'art islamique, tant du point de vue de sa signification que de sa destination, qu'une préoccupation décorative. Certes, Oleg Grabar a raison de rappeler la transfiguration que vise à produire l'œuvre d'art en islam. Mais cette transfiguration ne s'accomplit pas dans un simple « plaisir des sens », dans l'établissement d'une « relation affective[3] ». Elle est d'un autre ordre, elle est une modification qui procède de l'effet produit par une apparition sur un esprit qui en attend obscurément une révélation. Parler d'*esthétique de l'ornement* ne nous semble pas suffire à restituer l'intuition profonde qui anime l'art islamique.

[1] Cf. Oleg Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.
[2] Oleg Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, *op. cit.*, p. 189-190.
[3] Oleg Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, *op. cit.*, p. 190.

Valérie Gonzalez, dans la perspective ouverte par son maître Oleg Grabar[1], forge l'expression d'*esthétique de la métaphore*. La métaphore est le concept qui lui permet d'approfondir et de préciser le sens de l'ornement. Si ce dernier permet de caractériser les facultés esthétiques que déploient les œuvres d'art de l'islam – harmonie, cohérence, rythme, beauté pure – seule la métaphore peut désigner vraiment la dialectique vivante qui les anime, « la double quintessence matérielle et spirituelle[2] ». Qu'est-ce en effet qu'une métaphore, sinon une structure symbolique qui unit deux ordres – un ordre littéral et un ordre ésotérique – qui vit du transfert et de la circulation du sens, qui articule, dès lors qu'elle se fait métaphore visuelle, dans l'immanence même de sa surface, le visible et l'invisible, s'offrant ainsi une puissance d'évocation à l'infini ? L'œuvre d'art islamique exploite les ressources de la métaphore. Cela lui permet d'accéder au statut d'« œuvre autogénérative de sens, sans sujet ni contenu autre qu'un réseau de références potentiel[3] ».

Valérie Gonzalez voit là une conception esthétique « en parfaite consonance avec celle de l'art abstrait contemporain ». Elle relève surtout les possibilités qu'une *esthétique de la métaphore* offrent à l'islam : créer, sans contrainte ni limite, du visible non figuratif, proposer des images qui ne sont pas des représentations, « contourner le problème de la figuration directe […][4] ». Le concept de métaphore lui permet ainsi de caractériser positivement une esthétique qu'elle conçoit, pourtant, comme réactive et négative, fondée sur une opération d'évitement, sur un impératif majeur : « rendre licite » un art de l'image qui réponde au « besoin viscéral de figurabilité[5] », qui satisfasse le désir de visibilité, sans pour autant céder à la tentation de la représentation. Là encore, nous n'atteignons pas, nous semble-t-il, l'affirmation spirituelle et philosophique qui soutient l'art islamique. Nous n'accédons pas à la décision métaphysique qui lui assure sa positivité. Comme nous avons tenté de le démontrer, cette positivité réside dans une logique de la révélation, qui justifie la production esthétique, de plein droit.

[1] Cf. Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, pp. 129-153.
[2] Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, p. 135.
[3] Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, p. 157.
[4] Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit.*, p. 151.
[5] Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomon*, *op. cit*., p. 157.

§ 5. Les leçons des *hadîths*

L'étude de ces quelques thèmes et figures coraniques ne nous permet pas encore de cerner avec précision l'esthétique qui détermine les œuvres d'art de l'islam. Elle est toutefois porteuse d'indications et d'enseignements qu'il convient dès à présent de relever. Le Coran met en place des partages et des problématiques qui ne nous semblent pas la source directe de la prétendue iconophobie de l'islam, ni de son hostilité sans ménagement à l'endroit des arts. C'est ailleurs, dans la pluralité des discours qui a vu le jour à partir du développement et de la propagation de l'islam, qu'il faut chercher un traitement *négatif* explicite des images et des arts. On le trouve dans certains recueils de traditions rapportant les propos, les faits et gestes de Muhammad, ce qu'on appelle le *hadîth*[1].

Si les premiers recueils semblent muets sur la question de l'image, ceux qui vont s'imposer à partir du IX^e^ siècle feront une place assez nette à des propos iconophobes. Al-Bukhârî[2], pour ne citer qu'une figure reconnue des sunnites, rapporte bon nombre de *hadîths* hostiles aux images, notamment ceux transmis par la dernière épouse de Muhammad, Â'isha. Ces traditions[3] témoignent d'une claire hostilité prophétique à l'égard des images[4], tout particulièrement à l'encontre des images qui représentent des êtres doués de vie[5]. Elles condamnent la présence d'images représentatives dans les espaces destinés à

[1] Dès le IX^e^ siècle de notre ère, les *hadîths* s'impose comme un fondement de l'islam, immédiatement après le Coran. Voir l'article « *hadîth* » de J. Robson, *Encyclopédie de l'islam*, 2^ème^ édition, *op. cit.*, tome III, 1990, pp. 24 -30.

[2] Les traditions d'al-Bukhârî (810-870) sont reconnues en milieu sunnite, où elles sont même tenues pour saintes. Nous traduisons certaines d'entre elles, d'après l'édition du texte arabe : *Sahîh min al-imâm al-Bukhârî*, s. l., 1314 h. On consultera la traduction française disponible : El-Bokhârî, *Les traditions islamiques*, traduites de l'arabe par O. Houdas et W. Marçais, 4 tomes, Publications de l'École des langues orientales vivantes, Leroux, 1903. Réédition, Paris, Adrien Maisonneuve, 1977. Le tome 4 est traduit par le seul O. Houdas.

[3] Pour une analyse plus précise, voir Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?* Paris, Téraèdre, 2004, p. 15 *sq*.

[4] Cf. Al-Bukhârî, *op. cit.*, *al-juz' al-sâbi', bâb al-tasâwîr,* [t. 7], p. 214, [cf. El-Bokhâri, trad. Houdas, *op. cit*., Titre 77, chapitre 88, tome 4, p. 131-132]. Notre traduction : « Les anges n'entrent pas dans une maison où il y a un chien, ni dans celle où il y a des formes picturales ». Voir aussi, p. 216 du texte arabe : « les anges n'entrent pas dans une maison où il y a une forme (configurée : *sûra*) ». Le terme technique, *al-tasâwîr*, pluriel de *al-taswîra*, ne signifie pas autre chose qu'une « mise en forme ». Le sens est clair, il s'agit bien d'images. Notons que la partie du *Sahîh*, recueil des *hadîths* de Bukhârî, consacrée à la condamnation des images, ne comprend que *quatre* pages, sur un ensemble de plus de mille cinq cent pages.

[5] Cf. Al-Bukhârî, *op. cit*., p. 215 [cf. El-Bokhâri, trad. Houdas, *op. cit.*, p. 133]. Notre traduction : « Au jour de la Résurrection, ceux qui recevront le plus intense des châtiments seront ceux qui forment des images (*al-musawwirûn*) ». Le mot « peintre » n'a aucun équivalent en arabe classique. Il ne s'agit pas, par conséquent,

la prière[1]. Surtout, elles formulent les propos les plus virulents contre ceux qui forment des figures, auxquels il sera demandé, au jour de la Résurrection, de donner vie à leurs créations, d'insuffler un esprit (*rûh*) aux êtres qu'ils ont représentés[2]. Aux faiseurs d'images sont promises les punitions les plus effrayantes[3].

Le *hadîth* constitue la première expression d'un rejet islamique des images. Il se voit très vite relayé par un discours normatif dont l'importance ne cessera de grandir et de s'imposer au détriment des autres discours islamiques porteurs d'une autorité. Le *fiqh*, c'est-à-dire la science et l'application du droit religieux de l'islam – ce qu'on nomme aussi jurisprudence islamique[4] – reproduira généralement le contenu dogmatique des traditions prophétiques les plus hostiles aux images. Construit sur un présupposé dont l'origine et les fondements mériteraient d'amples analyses – l'analogie entre l'image d'un être et la visibilité de Dieu – le discours des juristes conduit à doter les recommandations de Muhammad d'un caractère prescriptif, et à convoquer le vocabulaire du licite et de l'illicite pour statuer en matière de production et de réception d'images. C'est au sein des courants les plus littéralistes[5] que certains discours juridiques prendront une posture iconophobe assumée et militante. Mais là aussi, l'hostilité affirmée, ayant force de règle, ne s'imposera que dans les recueils de *fiqh* les plus tardifs, les moins attachés à ce que pouvait être l'attitude de l'islam primitif à l'endroit des images.

Ces quelques remarques, aussi incomplètes soient-elles, n'ont qu'un seul but : suggérer le caractère *historique* de l'attitude islamique à l'endroit des images et de l'art, montrer que cette attitude n'est pas une donnée première, mais un *résultat* qui doit s'interpréter en termes de durcissement et de raréfaction, et qu'il convient donc de mettre en perspective. L'iconophobie islamique s'est construite progressivement, au gré de trois événements ou

---

d'une proscription de la peinture, non plus que de l'imitation des êtres créés (comme traduit Houdas), mais, au sens large, de celle de tous ceux qui « donnent forme », qui « configurent ».

[1] Cf. Al-Bukhârî, *op. cit*., p. 217 [cf. El-Bokhâri, trad. Houdas, *op. cit.*, p. 134], à propos d'une draperie à images dont Â'isha avait tapissé un des recoins de sa chambre : « Enlève-moi cela, car ces images ne cesseront de me distraire pendant que je ferai ma prière » (Trad. Houdas).

[2] Cf. Al-Bukhârî, *op. cit*., p. 217 [cf. El-Bokhâri, trad. Houdas, *op. cit.*, p. 135]. Notre traduction : « Celui qui configure une image (*sûra*) dans ce monde sera mis en demeure au jour de la Résurrection de lui insuffler le souffle (l'esprit, *al-rûh*), mais il ne l'insufflera pas ».

[3] Cf. Al-Bukhârî, *op. cit*., p. 215 [cf. El-Bokhâri, trad. Houdas, *op. cit.*, p. 132]. Notre traduction : « Au jour de la Résurrection, les hommes qui éprouveront de la part de Dieu les plus terribles châtiments seront ceux qui configurent des images ».

[4] Voir J. Schacht, l'article « *fiqh* », *Encyclopédie de l'Islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome II, 1977, pp. 906-912.

[5] On distingue quatre Écoles de droit musulman sunnite : hanafite, malikite, shâfi'ite, hanbalite. Les plus rigoristes sont les Écoles malikite et hanbalite.

situations déterminantes. Tout d'abord, la rencontre avec des civilisations iconophiles, le christianisme et le manichéisme, dont il fallait se démarquer en construisant – à des fins religieuses et politiques – une doctrine différente et intransigeante de l'image. Ensuite la chute du califat abbasside sous les coups de l'invasion mongole, au XIII^{e} siècle, qui entraîna le déclin de la vie culturelle et de ses œuvres en nombre de contrées de l'islam. Dans le même mouvement où la civilisation islamique se diversifia en des foyers indépendants, l'écroulement de l'empire suscita une réaction doctrinale et une rigidité dogmatique chez certains théologiens sunnites, de rite hanbalite. Enfin, il faut mentionner le triomphe du *fiqh* et sa prétention à être la source d'autorité la plus importante. La mainmise de la jurisprudence sur l'ensemble des discours finira par imposer, du moins en islam occidental, la réprobation ou la condamnation des images et de certains des beaux arts.

Telles sont, à grands traits, les principales étapes de la construction historique de l'hostilité islamique à l'endroit des images. Dès le XIII^{e} siècle, le durcissement des positions et une raréfaction des termes du débat vont s'imposer. Mais ce durcissement et cette raréfaction, aussi accomplis et funestes soient-ils, ne marquent nullement la fin de la production des images et de la création artistique en terre d'islam. Ils n'entament pas la vie réelle de l'art, qui continue, malgré les critiques et les attaques. C'est que l'art et les images, en islam, s'abreuvent à une autre source que le *hadîth* ou le *fiqh*. Ils construisent leur légitimité islamique en s'adressant à une autre autorité, celle qui s'est fondée sur les exégèses spirituelles du Coran[1].

[1] Comme nous le verrons, c'est dans l'École d'Ibn 'Arabî que cette autorité exégétique s'exercera. Un commentaire coranique, attribué à Ibn 'Arabî, mais rédigé par l'un de ses principaux interprètes, donne une juste idée de cette exégèse. Cf. Pierre Lory, *Les Commentaires ésotériques du Coran d'après 'Abd ar-Razzâq al-Qâshânî*, Paris, Les Deux Océans, 1980.

4. L'esthétique du Coran : esthétique de la révélation ou esthétique de la manifestation ?

§ 1. L'esthétique comme traitement du sens de la révélation

L'islam autorise-t-il le libre développement des arts ? Permet-il ou interdit-il les images figuratives ? Ces questions ont longtemps occupé les chercheurs, au point de décider, à elles seules, de l'objet et de l'intérêt de leurs travaux. Elles passent aujourd'hui encore pour les seules interrogations décisives, au mépris des savants qui leur ont apporté des réponses non moins décisives. Notre propos n'a pas la prétention d'apporter une pierre à cet édifice, somme toute déjà érigé. Il n'a pas l'intention de prendre sa part à une entreprise dont il conteste l'intérêt, autrement dit la fécondité théorique.

L'approche qui consisterait à chercher, dans le Coran et dans les discours qui en procèdent, des défenses ou des condamnations des arts et des images, nous semble stérile pour deux raisons majeures.

La première est le constat de l'échec de cette approche, qui ne peut que conduire à des contradictions insurmontables, à des antinomies où la raison s'enferme, ne pouvant trouver aucun critère discriminant. S'il y a, en effet, de nombreux énoncés islamiques allant dans le sens d'une hostilité à l'encontre des images, on peut tout aussi bien solliciter des versets, des *hadîths*, voire des recommandations qui proposent une défense des images. Le vis-à-vis de ces deux postures, s'il ouvre sur un débat contradictoire, a malheureusement toutes les chances de s'enliser dans la contradiction.

La deuxième raison d'être réticent nous semble plus importante encore. Elle tient au point de vue adopté et au vocabulaire sollicité, tous deux inadéquats à saisir les œuvres d'art en leur vie réelle. Interroger l'art islamique dans les termes de l'*autorisation* et de l'*interdit*, du *licite* et de l'*illicite*, c'est le soumettre à un cadre interprétatif qui lui est étranger. L'enfermer dans des catégories morales, ou, *a fortiori*, juridiques, c'est se condamner à obscurcir sa signification. Les œuvres de l'art islamique ne sont pas des *actions* ou des *pratiques* qui se jugent selon leur caractère admissible ou répréhensible. Elles sont des *productions* sensibles qui donnent à voir une certaine détermination de

l'Absolu. Elles composent une réalité esthétique où s'expriment une ontologie et une décision métaphysique. C'est en fonction de cette ontologie et de cette métaphysique qu'elles doivent être interprétées, et non jugées. Tel a été le point de vue des artistes eux-mêmes, et des métaphysiciens de l'islam.

Saisir l'art islamique *en sa vie concrète* exige que nous adoptions un autre point de vue sur le Coran, qui déjoue le devenir normatif de telle ou telle affirmation, pour cerner l'*esthétique* coranique. Par *esthétique*, nous n'entendons pas une théorie de l'art, mais un ensemble complexe de significations, plus ou moins conscientes, qui composent un schème de la transmission d'un contenu spirituel. L'esthétique désigne, aussi bien, le discours qui entend mettre au jour une certaine herméneutique de la révélation. Elle se fonde sur l'idée que tout message révélé, en tant qu'il est révélation de Dieu par Dieu, du Réel et du Vrai par Lui-même, doit se rendre accessible à l'homme dans les formes de sa *sensibilité*. Parler d'*esthétique du Coran*, ce n'est rien d'autre que vouloir dégager la doctrine de la révélation qui est présente dans le texte fondateur de l'islam, saisir la manière dont Dieu se rend accessible aux hommes, s'adresse à eux et leur rend *sensibles* ses vérités et sa réalité.

§ 2. La notion de *signe*

La notion de *signe* est le foyer générateur de cette esthétique de la révélation. Elle est au centre du dispositif coranique. Par *signe* nous traduisons un mot arabe dont l'importance et la valeur en font une pièce maîtresse de la langue coranique : le mot *âya.* Ce terme[1] a de nombreuses significations. Il peut être utilisé pour désigner les récits qui, dans le Coran, attestent la révélation divine. Il sert également à nommer les miracles ou prodiges qui manifestent Dieu aux hommes. Est *âya* tout signe qui porte témoignage de la réalité divine, de la vérité invisible. Ainsi entendu, le mot fait office de synonyme du Livre saint lui-même. Il permet aussi de désigner le contenu du Coran, ses versets qui sont autant de *âyât*. La notion de *signe* caractérise donc le texte révélé, tout à la fois son statut et sa texture. Le

[1] Voir le bref article de A. Jeffery, « *âya* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome I, 1991, pp. 796-797.

Coran est un signe dont chaque élément constitutif est un signe. C'est un signe fait de signes.

La racine *a-w-ä,* dont procède le terme *âya* n'apparaît pas moins de quatre cents fois dans le Coran. Elle scande le texte et compose, avec le mot *sûra* (français : *sourate*), son architecture. Les exégètes du Coran ont tous médité la signification de ces deux termes. Dans son commentaire, Tabarî développe une analyse très suggestive[1]. Les *âyât* et les *sûrât* y sont présentées comme les fondements ou soubassements d'un monument. Le théologien en propose des définitions qui font du Coran non simplement un *livre*, mais un *édifice sensible*. Il présente le Livre saint en composant une esthétique de l'espace et de la vision. Tabarî ne se contente pas de faire de l'*âya* un signe ou un récit. Il donne au mot un sens plus fort, celui de preuve, d'indice éclatant ou d'évidence. Est *âya* ce qui s'impose à l'homme avec toute la force de l'évidence, ce qui *fait preuve* dans l'élément de la sensibilité. Les signes que révèle le Coran, le signe par excellence qu'est le Coran, ne sont pas de simples récits qui s'adressent à l'intelligence. Ce sont des attestations qui « crèvent les yeux », des visions qui s'éprouvent dans et par le sens. Quant au mot *sûra*, Tabarî rappelle les deux racines à partir desquelles il peut être composé : d'une part *sûr* qui désigne le haut mur, la muraille entourant une ville, d'autre part *su'r* qui signifie la portion restante, ce qui reste d'une chose dont une partie a été retirée. Qu'elle soit « muraille élevée » ou « portion », la *sûra* est la pièce d'un monument offert à la vue.

Ce témoignage montre que le Coran ne propose pas seulement une *esthétique du verbe* qui se déploierait en des récits, des paraboles, dans l'histoire des prophètes, mais aussi une *esthétique de l'image*, un mode d'exposition de la révélation dont la nature est sensible et visuelle. Les signes que propose le Coran ne sont pas simplement des *dits* composant un enseignement édifiant. Ce sont des *formes sensibles* où la révélation se donne à voir. Ce sont des *verbes*, mais aussi des *images*.

[1] Tabarî (839-923) propose le premier commentaire complet du Coran à avoir été conservé. Cf. *Jâmi' al-bayân fi tafsîr al-Qur'ân*, *op. cit*., t. 1, p. 32 *sq*. Sur cette figure centrale de la théologie islamique de la fin du IX^e^ siècle et du début du X^e^ siècle, voir Claude Gilliot, *Exégèse, langue et théologie en Islam : l'exégèse coranique de Tabarî*, Paris, Vrin, 1990.

§ 3. Le *mathal* et le *tamthîl*

Le vocabulaire coranique confirme cette double dimension des signes. Il use, à maintes reprises, de deux termes, qui sont de même racine, et qui prendront une grande importance au sein des discours philosophiques et spirituels de l'islam, les mots *mathal* et *tamthîl*. Le *tamthîl*, c'est l'acte par lequel on forge un *mathal*. La traduction de ce dernier vocable est malaisée. Il a les sens[1] d'*exemple*, de *représentation*, d'*image*. Si, en morphologie, il sert à désigner le *schème*, il acquiert, en rhétorique, des sens variés, celui de *paradigme*, de *parabole* ou de *fable*, celui d'*allégorie* parfois. Régis Blachère, dans sa traduction du Coran, le rend tantôt par *image*, tantôt par *ressemblance*. Mais c'est le mot *parabole* qu'il convoque le plus souvent. Jacques Berque, quant à lui, répugne le plus souvent à utiliser ces traductions qu'il juge, à juste titre, inadéquates pour restituer l'épaisseur de sens du *mathal* coranique. Il use du mot *semblance*, qui est un terme de l'ancien français, conservé en langue anglaise, qu'il introduit dans l'usage contemporain du français.

Dans l'*Essai*[2] qu'il compose pour expliquer et justifier ses choix de traduction, Jacques Berque nous fournit quelques indications éclairantes sur la notion de *mathal*. Il rappelle, d'une part, le contexte textuel où le mot est utilisé de la manière la plus massive et la plus significative. Il s'agit des passages eschatologiques, des nombreuses descriptions des délices du paradis et des épreuves de l'enfer. Le *mathal* n'y soutient pas seulement les pouvoirs de la parole didactique ou édifiante. Il sert à représenter la promesse et la menace que rapporte la parole prophétique, en des « figures destinées à frapper l'imagination[3] ». C'est une mise en images qui s'adresse à la faculté humaine des images. D'autre part, Jacques Berque relève la contradiction vivante, la dualité féconde que le mot *mathal* permet d'instaurer. Certes, rien n'est à la semblance de Dieu[4]. Dieu n'a pas d'image. Sa

[1] Voir G. J. H Van Gelder, article « *tamthîl* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit*., tome X, 2002, p. 193.
[2] Cet *Essai* est intitulé *En relisant le Coran*. Il suit son *Essai de traduction*. Voir *Le Coran, Essai de traduction* par Jacques Berque, édition revue et corrigée, Paris, Albin Michel, 1995, p. 711 *sq*. Une autre version, reproduisant les leçons de J. Berque à l'Institut du Monde Arabe, est parue sous le titre *Relire le Coran*, Paris, Albin Michel, 1993.
[3] Jacques Berque, *En relisant le Coran*, *op. cit.*, p. 712.
[4] Cf. Coran 42 : 11. À propos de Dieu : « Rien n'est à Sa semblance. Il est l'Entendant, le Clairvoyant ».

transcendance est sauvée, ainsi que Sa nature ineffable et inconnaissable. Mais « Dieu ne répugne pas à tirer semblance d'un ciron ni de ce qui le dépasse[1] ». Il se rend visible aux hommes dans la plus petite et insignifiante des créatures. Dans son usage coranique, le mot *mathal* fomente une « dialectique » du *caché* et de l'*apparent*. Il permet de tenir ensemble deux thèses apparemment contradictoires : l'ineffabilité de Dieu et sa visibilité en des lieux de manifestation.

§ 4. Deux esthétiques concurrentes : l'esthétique de la voix et l'esthétique de l'image

Ces analyses nous révèlent la structure duelle du texte coranique. Elles nous montrent que le Livre révélé, en son écriture et en ses procédures rhétoriques, propose deux esthétiques concurrentes. Le Coran est un livre sous tension, qui rédige la révélation selon deux modes, celui qui s'exprime dans ce que nous appellerons une *esthétique de la parole et de la voix*, celui qui fomente une *esthétique de l'image et de l'apparition*. Le premier mode est celui auquel on réduit volontiers la révélation coranique. Il trouve son origine dans une inspiration prophétique qui justifie le Coran (en arabe, *al-qur'ân*, signifie, littéralement, « la lecture ») et constitue, d'une certaine manière, sa spécificité : Dieu ne se révèle que par la *voix* des prophètes, dans une *parole* édifiante qui énonce sa Loi. Les prophètes ne sont pas des êtres divins, pas même des images de Dieu. Ce sont des élus chargés de révéler un message, de soutenir une parole que les hommes répugnent à entendre. Les cycles prophétiques ne nous font pas progresser vers une quelconque visibilité de Dieu. Ce sont les réitérations d'un message unique, les répétitions d'une parole qui a besoin de plusieurs voix pour se formuler.

L'*esthétique de la parole et de la voix* est une esthétique de la prophétie. Elle se fonde sur des récits prophétiques qui illustrent un dogme fondamental : Dieu est le *ghayb*[2], c'est-à-dire l'Inconnaissable et l'Invisible. Le Coran rejoint ainsi ce qu'énonce la Bible en

[1] Coran 2 : 26. Jacques Berque, en référence explicite à Pascal, choisit de traduire l'arabe *ba'ûda* par *ciron*. *Al-ba'ûda* est un insecte d'une taille infime.

[2] Il s'agit là d'une pièce maîtresse du vocabulaire coranique. *Al-ghayb* a aussi les sens de *mystère* et d'*arrière-monde*. Il peut être traduit par l'*Autre* ou l'Étranger. Les commentateurs du Coran parlent volontiers du monde de l'Inconnaissable (*'âlam al-ghayb*), qu'ils opposent au monde de la présence ou du témoignage (*'âlam al-shahâda*).

nombre de ses récits les plus significatifs. Muhammad, à la manière de Moïse, ne cesse de dire aux gens de son peuple : « Je ne connais point l'Inconnaissable. […] Je ne sais que ce qui m'est révélé[1] ». La Lettre dont il est le messager réitère les menaces, déjà rapportées par Moïse, qui s'adressent à ceux qui voudraient « voir Dieu de façon manifeste ». L'impiété qu'exprime leur désir leur vaut un châtiment immédiat : la foudre divine s'abat sur eux et les réduit à néant[2]. Le Coran parachève la révélation d'un Dieu ineffable et invisible, avec une conviction et une puissance dramatique exemplaires. À Moïse, prophète par excellence qui, au Sinaï, demande à Dieu « Seigneur ! Donne-moi possibilité de te regarder ! », Dieu « se manifeste » dans un retrait effrayant, sous la figure de la destruction et de la dévastation, dans une réduction au néant et à l'invisible. Il se fait visible au comble de l'invisible. Voici, en effet, ce que Dieu répond à Moïse : « Tu ne me verras point », « mais regarde vers la Montagne ! Si elle s'immobilise en sa place, tu Me verras ». « Quand son Seigneur se manifesta à la Montagne, Il la mit en miettes et Moïse tomba foudroyé[3] ».

Alors même qu'il prolonge l'esthétique biblique et soutient la puissance de l'Invisible, le Coran révèle un espace visuel qui se distingue de l'espace que construisent les échos de la voix prophétique. Il fomente une autre esthétique, fondée sur le principe de la visibilité de Dieu, sur un mode indirect et paradoxal. Cette *esthétique de l'image et de l'apparition* a pour pivot une intuition de la nature divine différente de celle qui préside à l'esthétique du verbe prophétique : Dieu est l'Apparent[4], c'est une Présence[5] qui se manifeste aux hommes. Cette esthétique se construit au fil d'affirmations et de versets qui, bien que distincts les uns des autres et mus par des intentions différentes, sont liés par une même décision : la révélation n'est pas seulement la dictée de la Parole de Dieu et l'envoi d'un Message édifiant, elle est aussi et surtout manifestation du Réel divin, en un réseau d'apparitions.

Cette *esthétique de l'image et de l'apparition* peut se lire dans les passages coraniques qui décrivent la création du monde en des tableaux ou des symboles visuels, comme si elle était l'avènement de réalités qui sont autant de signes où l'Invisible se rend visible. En sa

[1] Coran 6 : 50.
[2] Cf. Coran 4 : 153.
[3] Coran 7 : 143.
[4] Le mot arabe ici sollicité est *zâhir*. Ce mot signifie « ce qui se donne à voir », « ce qui est manifeste et offert aux regards ». Voir Coran 57 : 3 : « Il est le Premier et le Dernier, l'Apparent et le Caché ».
[5] Dieu se révèle aussi dans l'élément de ce que le Coran appelle la *shahâda*. Ce mot signifie le *témoignage*. Il s'oppose à la notion coranique de *mystère* ou d'*arrière-monde*.

création, Dieu n'a-t-il pas disséminé ses apparitions, en une variété de figures et de couleurs[1] qui composent notre monde, un monde pluriel et bariolé ? Cette esthétique de l'image est présente dans les versets qui louent la beauté de Dieu, qui la découvrent dans l'ordre créaturel. C'est que la beauté de Dieu se manifeste dans la beauté de l'univers et de la nature, dans la beauté des formes harmonieuses. N'est-elle pas surtout à l'œuvre, de manière évidente, dans ces versets étranges qui n'ont cessé d'inquiéter les entreprises exégétiques, les passages anthropomorphiques où Dieu se voit affublé d'un corps, où Il est fait mention de Ses yeux, de Ses mains, du trône sur lequel Il est assis, du tabouret sur lequel Il pose ses pieds[2], etc. ?

À vrai dire, l'*esthétique de l'image et de l'apparition* n'est pas toujours aisée à reconnaître. C'est qu'elle se construit par touches différenciées, selon une pluralité de perspectives, et exige la pratique d'un intense travail herméneutique. Ces multiples perspectives se résument dans les deux que voici, les plus promptes à se dessiner dans le Coran. La première est composée par les versets qui exaltent la présence théophanique. Dieu est là, en chaque créature[3], en chaque parcelle de réalité. Sa *sakîna*[4] se manifeste en toute chose. « À Dieu l'orient et l'occident. De quelque côté que vous vous tourniez, là est la Face de Dieu[5] ». Elle emprunte les passages qui affirment l'intimité avec Dieu en chaque expérience sensible[6]. La deuxième perspective, quant à elle, est constituée par la somme importante des versets qui soutiennent le désir de la vision de Dieu, qui promettent la contemplation de la Face de Dieu. Le croyant n'est-il pas cet homme dont l'existence tout entière est animée par une aspiration unique, l'accès à la Face de Dieu[7] ? Que désirent

[1] Cf. Coran 16 : 13 : « En ce qu'Il a disséminé sur la terre, de différentes couleurs, en cela, réside un signe pour ceux qui peuvent méditer ».
[2] Voir Coran 11 : 37 ; 23 : 88 ; 7 : 54 ; 2 : 255, à titre d'exemples. Pour une étude précise du devenir de ces passages anthropomorphiques, voir Daniel Gimaret, *Dieu à l'image de l'homme. Les anthropomorphismes de la sunna et leur interprétation par les théologiens*, Paris, Éditions du Cerf, « Patrimoines *Islam* », 1997.
[3] Voir par exemple Coran 17 : 44 : « Les sept cieux Le glorifient ainsi que la terre et ceux qui s'y trouvent ».
[4] Il s'agit de la Présence divine, de la manifestation sensible de Dieu. Voir l'article d'Ignace Goldziher, « La notion de la Sakîna chez les Mahométans », *Revue de l'Histoire des Religions*, 10, 1884, repris dans : *Sur l'Islam. Origines de la théologie musulmane*. Introduction de Rémi Brague, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, pp. 75-88. Voir aussi Henry Corbin, qui rapproche cette notion de la notion hébraïque de la *shekhina*, dans *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1971, vol. 2, p. 37, t. 3, p. 18 *sq*.
[5] Coran 2 : 115.
[6] Voir notamment Coran 50 : 16 : « Nous sommes plus près de lui que sa veine jugulaire ».
[7] Voir notamment Coran 2 : 272 : « Ce que vous dépensez du meilleur est pour vous-mêmes, et vous ne dépensez que par désir de la Face de Dieu […] ».

vraiment ceux qui prient leur Seigneur, sinon voir Sa Face[1] ? Le Coran fait droit au désir dont l'unique objet est la vision de Dieu. En témoigne l'attitude d'Abraham, croyant exemplaire, quand il refuse de servir une divinité évanescente : « Je ne saurais aimer les [astres] disparaissants[2] », dit-il. Le Coran est prolixe en promesses de contemplation de la Face de Dieu. Mais il soutient toujours que cette vision ne saurait être directe ou frontale. L'apparition du Visage divin n'est jamais offerte. Elle a toujours lieu derrière un voile[3], dans une ombre[4] qui réfléchit et diminue sa Lumière éclatante. L'*esthétique de l'image et de l'apparition* est une esthétique du *voile* et de l'*ombre*.

§ 5. Conclusion

Le Coran, disions-nous, est un Livre sous tension, qui déploie deux esthétiques concurrentes. L'enjeu réel de cette tension s'impose maintenant à nous. Il s'agit du conflit latent, entre deux concepts concurrents de la révélation : celui qui affirme un Dieu inconnaissable et ineffable, qui se fonde sur la voix des prophètes et qui soutient l'idée que la révélation est la transmission d'un message fait de prescriptions et de commandements, celui qui se construit sur le principe que Dieu est manifeste, tout en étant voilé. La résolution de cette tension détermine le destin philosophique de l'islam. Elle configure, pour l'islam, deux types de religion : ou bien une *religion juridique* qui s'élabore sur le principe d'un Dieu inaccessible qui ne se révèle aux hommes que par la dictée d'une Loi ; ou bien une *religion esthétique* qui se forme dans la méditation des apparitions du Dieu manifeste, et qui construit une conception théophanique de la révélation. *Juridisme* et *théophanisme* sont les deux termes de l'alternative à laquelle l'islam est soumis. C'est à

[1] Cf. Coran 6 : 52 : « Ne chasse pas ceux qui invoquent leur Seigneur, soir et matin, désirant [*voir*] Sa face ! […] ».
[2] Coran 6 : 76.
[3] Cf. Coran 42 : 51 : « Aucun humain n'a capacité que Dieu lui parle, si ce n'est par révélation, ou de derrière un voile ». Il n'est pas besoin d'insister sur la dimension métaphysique du voile, comme pièce du dispositif de révélation de Dieu par Dieu. Il semble, en tout cas, évident que la réduction de la *question du voile* à ses aspects anthropologiques et sociaux, voire politiques et idéologiques, est un déni de la problématique coranique. Sur ce point, voir notre article « Voile et dévoilement : la question de la représentation en islam », dans *La psychanalyse dans le monde arabe et islamique*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2005, pp. 97-112.
[4] Voir par exemple Coran 16 : 81 : « De ce qu'Il a créé, Dieu vous a procuré une ombre ».

l'étude de la constitution du théophanisme qu'il nous faut maintenant nous attacher. C'est à explorer la fondation philosophique de l'islam comme *religion esthétique* qu'est destinée la suite de ce travail.

Chapitre II

Genèse de la théologie de la théophanie en islam

1. Le péril du monothéisme abstrait

§ 1. Le centre de la profession de foi monothéiste en islam

Pour introduire au théophanisme[1] et comprendre la genèse de ce schème philosophique, nous partirons du contenu central de la révélation, que le Coran désigne par les termes suivants : « la religion vraie », « la religion du Vrai » (*dîn al-haqq*)[2], la « religion fermement établie », la religion « authentique » (*dîn qawîm*) qu'Abraham a professée (*millat Ibrâhîm*)[3]. C'est cette religion que Muhammad entend restituer, par-delà ses falsifications, et dont le Coran se veut l'énonciation entièrement achevée.

[1] Nous usons de ce néologisme, forgé par Henry Corbin, pour désigner le modèle complet du monothéisme concret, au fondement d'une religion esthétique en islam. Le sens et l'usage de cette expression sont l'objet même du présent chapitre et ils recevront une élucidation dans ce qui suit.
[2] Coran 9 : 29 ; 9 : 33 ; 48 : 28 ; 61 : 9.
[3] Coran 6 : 161. L'expression « *millat Ibrâhîm* » désigne le noyau central de la religion vraie, non dénaturée, la « religion d'Abraham ». Cf. Coran 2 : 130-135 ; 3 : 95 ; 4 : 125 ; 12 : 38 ; 16 : 123 ; 22 : 78.

La principale caractéristique du Dieu de l'islam est d'être soustrait à l'ensemble des réalités composant les mondes dont Il est le créateur, et d'être, à l'égard de ces mondes, en position d'altérité radicale. Dieu est incommensurable à toute chose. Dieu est simple, ineffable, sauf à se désigner, en son essence, par le pronom personnel de la troisième personne, dont le sens, selon les grammairiens, est la pure altérité : Il est « Lui » « *huwa* ». Ainsi lisons-nous, dans la deuxième sourate, *La vache* (*al-Baqara*) : « Votre Dieu est un Dieu un, nulle divinité sinon Lui, le Clément, le Miséricordieux.[1] ». Il est Celui qui n'a pas d'associé et nul n'est semblable à Lui[2]. Il est au-delà de toute chose et absolument unique. Transcendance et unicité de Dieu forment le noyau dogmatique de l'islam, ce qui assure sa cohérence et son ordre. Le musulman, nous dit le Coran, est celui qui accepte l'impérieux devoir de dire ces simples mots : « Il est Dieu, Il est Un[3] ».

L'attestation islamique du monothéisme affirme l'identité de « Dieu » et de « Un »[4]. Cette identité *absolue* caractérise la profession de foi qui fait du croyant monothéiste un musulman. Elle va constituer le pivot autour duquel s'organiseront les multiples discours destinés à voir le jour en terre d'islam, qu'ils soient moraux, juridiques, politiques, philosophiques, ou spirituels. *Al-tawhîd*, littéralement « le fait de conférer l'unité », est le terme par lequel on désigne généralement l'affirmation islamique de l'identité de « Dieu » et de l'« Un ».

L'affirmation de l'unicité divine est le dogme premier de l'islam, mais elle est aussi la condition de possibilité d'un certain mode de perception de la réalité, d'une conception du monde. Pièce maîtresse des enseignements du Livre, le *tawhîd* impose, plus que tout autre énoncé, la situation herméneutique que le musulman ne peut qu'occuper, et qui, à son tour,

---

[1] *Ilâhu-kum ilâhun wâhidun lâ ilâha illâ huwa al-rahmân al-rahîm*. (Coran 2 : 163). L'énoncé « nulle divinité sinon Lui » a quarante occurrences dans le Coran.

[2] « Il n'a pas d'associé » (*lâ sharîka lâ-hu*) : Coran 6 : 163. Cf. Coran 17 : 3 ; 18 : 26 ; 25 : 2. « Nul n'est semblable à Lui » (*laysa ka-mithli-hi shay'in*) : Coran 42 : 11 ; 112 : 4.

[3] Coran 112 : 1 : *Qul : huwa Allâhu ahadun*. Nous traduisons : « Dis : Lui Dieu un. » Le terme qui désigne ici l'*un* signifie que cet un possède l'unité absolue, libre de toute attache, et non l'unité qui commence la série des nombres, et qui s'inscrit dans le multiple qu'il engendre.

[4] De là les polémiques anti-chrétiennes, fondées sur une interprétation coranique du dogme trinitaire. Il est significatif que dans le verset 112 : 1, qui énonce l'identité de Dieu et de l'Un, il soit aussitôt dit : « *Il n'engendre pas, Il n'est pas engendré* », en une allusion directe à la doctrine chrétienne du lien entre le Père et le Fils, passant, à tort ou à raison, pour une conviction qui prive Dieu de son unicité parfaite. Cf. Al-Ghazâlî, *Réfutation excellente de la divinité de Jésus-Christ d'après les Évangiles*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Chidiac, S. J., préface de Louis Massignon, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1939, texte arabe, p. 26 *sq*. Voir aussi L. Massignon, « Le Christ dans les Évangiles selon al-Ghazâlî », *Revue des Études Islamiques*, année 1932, cahier IV, Paris, 1933, pp. 491-536.

fonde ses modes de perception et de compréhension. Il soumet aussi la pensée islamique à un problème majeur que nous exposerons maintenant. Nous verrons qu'il n'est pas étranger au conflit, antérieurement mis à jour, entre les deux types contradictoires de conception de la révélation divine.

§ 2. Le monothéisme *abstrait*

Il existe, au sein de l'islam, différentes manières de comprendre l'affirmation du Dieu Un, différentes façons d'interpréter le *tawhîd*. Henry Corbin voyait en cette division structurelle le *paradoxe du monothéisme*[1].

Le *tawhîd* gouverne la conception que les musulmans se font des rapports entre la divinité et la réalité, entre Dieu et l'ensemble des êtres qui ne sont pas Lui. L'interprétation littérale, dogmatique et unilatérale du premier terme de la profession de foi islamique – « pas de divinité sinon Dieu » (*lâ ilâha illâ Allâh*) – engendre une vision du monde dont la thèse fondatrice peut être formulée ainsi : « Il n'y a rien qui soit, si ce n'est Dieu », il n'y a rien dans l'être, sinon Dieu (*laysa fî l-wujûd illâ Allâh*). Une telle compréhension de l'unité divine a des effets considérables. Elle impose un écart maximal entre l'Absolu (*al-wujûd al-mutlaq*) d'une part, seul à être le Réel (*al-haqq*) et la création (*al-khalq*) d'autre part, entre Dieu et les hommes, entre l'Être caché (*al-ghayb*) et l'ensemble des existants qui composent le monde apparent, le monde de la création et du témoignage sensible (*'âlam al-khalq*, *'âlam al-shahâda*). Cette interprétation de la profession de foi est fondée sur la représentation d'un Dieu absolument inaccessible, dont l'unité implique nécessairement qu'Il ne puisse se compromettre d'aucune manière avec le multiple. En termes hégéliens, le Dieu que Muhammad révèle aux hommes serait un Dieu *abstrait*, et la religion qu'il instaure un monothéisme *abstrait*.

[1] Cf. Henry Corbin, *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, Éditions de l'Herne, 1981, p. 32. H. Corbin y définit le monothéisme abstrait par la décision d'abstraire la création de la divinité, de les séparer en faisant de l'essence de Dieu un *Étant* divin (*Ens supremum*), et de la création un *Étant* créaturel. Chez H. Corbin, la critique de la représentation de Dieu comme *Ens supremum* est tributaire de ses propres recherches philosophiques, inspirées de Luther, de Kierkegaard, et de Martin Heidegger. L'analyse que nous proposons ici est quelque peu différente, quoiqu'elle s'inspire de celle de H. Corbin. Ce n'est pas en faisant de l'Un divin un « étant suprême » que le monothéisme abstrait se fonde, mais en lui retirant toute qualification et surtout toute relation avec le monde de l'apparition. C'est seulement en un second temps que cette fixité de l'essence divine peut se traduire dans le vocabulaire onto-théologique, où Dieu devient « étant suprême ».

Dire que l'islam *doit* être un monothéisme *abstrait*, c'est soutenir un concept restreint de la révélation. Ce concept habite incontestablement le Coran et constitue, pour nombre de ses lecteurs, sa marque de fabrique : Dieu ne se révèle que par la voix des prophètes, dans une parole édifiante qui énonce sa Loi. L'existence, la prédominance de la prophétie *législatrice* sont, en effet, le grand argument du monothéisme *abstrait*. Le prophète, qui révèle la parole de Dieu, ne rend pas pour autant accessible la proximité immédiate de l'essence divine, mais consacre et confirme Son occultation. Ainsi la mission prophétique soutient-elle l'intuition fondamentale : Dieu est *al-ghayb*, c'est-à-dire l'Inconnaissable et l'Invisible. C'est par cette affirmation continue que le Coran parachèverait la représentation de Dieu déjà présente en nombre de versets de l'un des Livres saints vénérés par l'islam : la Torah.

Le monothéisme islamique serait ardent à défendre les droits de l'Invisible, sans égal dans l'écoute du souffle prophétique. Il témoignerait, au plus haut point, du mouvement qui habite le monothéisme : consacrer la séparation radicale avec toutes les formes du paganisme, protéger la divinité de toute association, susciter une foi purifiée, compatible avec les exigences apparentes de la raison.

Nombre de nos plus grands islamologues furent, par le passé, séduits par cet islam *abstrait*. Louis Massignon, pour ne citer qu'un exemple illustre, ne manqua pas de saluer l'intransigeance que l'islam portait comme un flambeau. Il accordait une importance majeure à ce qu'il nommait « la confession négative de la transcendance divine » de celui qu'il considéra, pendant plus de cinquante années d'un compagnonnage spirituel, comme le témoin essentiel de l'islam, Husayn ibn Mansûr al-Hallâj : attestation purement négative, qui va jusqu'à soutenir que Dieu est, par delà toute chose, « Lui ». La croyance monothéiste abstraite permet, selon Massignon, son propre renversement dans une affirmation, le témoignage humain de l'unité divine, témoignage qui ne peut être qu'annihilation de soi, « calcination de l'humanité[1] ». On remarquera que le monothéisme abstrait qui soutient une représentation de l'*Ens supremum* peut, aussi bien, renverser cette représentation en une

[1] Louis Massignon, *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj martyr mystique de l'Islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922. Étude d'histoire religieuse* (Nouvelle édition), Paris, Gallimard, 1975, t. III, La doctrine de Hallâj, pp. 137-144. L'attestation de l'Unique ne peut être que « testimoniale », objet d'un témoignage qui est sacrifice intégral de la créature, nous préservant d'un « monisme existentiel » qui ferait participer Dieu au même régime de l'être que l'étant créé : « Le but est de se consumer, sans modes, devant la gloire de l'inaccessible Unité divine », écrit-il. Voir aussi, de L. Massignon, « L'aridité spirituelle selon les auteurs musulmans », *Études carmélitaines*, octobre 1937, p. 177.

théologie négative radicale qui n'est, alors, que l'autre terme d'un couple de contraires (Étant suprême / Essence radicalement innommée), autrement dit le déploiement dialectique d'une seule et même figure.

Louis Massignon voyait dans cette radicalité négatrice la preuve de la plus respectable des croyances de l'islam, et le pôle d'orientation le plus fiable pour ces musulmans, nombreux, qui devaient mener sur le terrain de l'histoire des luttes légitimes pour leur reconnaissance. Muhammad était, selon Louis Massignon, le fondateur d'un monothéisme radical, dont l'expression la plus sincère est la sourate « La purification » (*al-ikhlâs*) où l'Absolu est synonyme de transcendance. L. Massignon parle de la « pudeur jalouse pour la Transcendance divine (héritée d'Israël)[1] » de l'islam. Le monothéisme abrahamique ne se révèle pas dans une hénologie de type néoplatonicien, hellénique, mais prouve sa vérité et s'accomplit dans l'avènement d'une religion morale et sociale, et dans le développement d'une mystique de la damnation volontaire et de la négation de soi[2], dans le déploiement d'une esthétique du dépouillement et de l'abstraction[3].

Nous n'avons ni la prétention ni l'intention de contester ces interprétations. Elles touchent à des aspects réels, à une figure authentique de l'islam et elles disent le vrai, du point de vue qui est le leur, au moment historique où elles voient le jour. Nous voulons simplement suivre la logique propre de ce monothéisme *abstrait* et en mesurer les effets. L'affirmation intransigeante de l'unicité et de la transcendance de Dieu s'accompagne, bien souvent, en de nombreux versets du Coran et dans les conceptions les plus communes, d'une représentation où le divin s'impose sous les traits d'un Être effrayant, autoritaire et jaloux. Dieu ne s'adresserait aux hommes, par l'entremise de ses prophètes, que pour leur communiquer sa Loi, laquelle signe Sa souveraineté dominatrice et se cristallise dans des commandements et des obligations.

Le monothéisme *abstrait* fonde une religion morale austère. Il instruit une esthétique de la réduction et de la raréfaction de l'image, un art réticent dont le destin est de signifier le retrait et l'absence de Dieu. Les plus beaux édifices de l'art musulman d'Occident, ceux

[1] L. Massignon, « Le "cœur" (*al-qalb*) dans la prière et la méditation musulmanes », *Études carmélitaines*, 1950, p. 89.
[2] Voir Louis Massignon, *La passion de Hallâj martyr mystique de l'Islam*, *op. cit*., t. III, pp. 300-339 : traduction et commentaire des *Tawasîn* de Hallâj.
[3] Voir notamment Louis Massignon, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria*, 1921. Article repris dans L. Massignon, *Les allusions instigatrices*, présentation par Salah Stétié, Montpellier, Fata Morgana, 2000.

de l'architecture almohade notamment, ne sont-ils pas des témoignages visibles du triomphe de l'abstraction, des preuves matérielles d'un dogme purifié, ramené à l'affirmation de l'implacable Unité ? Par le vide dont ils se veulent l'écho et leurs rares ornements géométriques, ces monuments sont les témoignages rendus à un *Dieu sublime* qui s'absente du monde et ne s'y révèle que dans des traces à la fois rigides, fugitives et précaires. Seul Dieu est vraiment créateur et bâtisseur, semblent-ils nous dire dans l'obscurité de leur enceinte. Le monothéisme *abstrait* culmine dans une *esthétique du désert*.

La rigueur morale et esthétique est un trait de l'islam que nul ne discute. Le contester serait faire reproche aux musulmans d'être des *musulmans*, dénigrer un mode d'expression qui procède d'un certain rapport au divin. Ce qui est plus discutable, en revanche, c'est la transformation d'une religion dont l'intention est essentiellement morale en une religion légaliste et juridique. Ce qui peut être soumis à la critique, c'est la réduction de l'expérience religieuse au seul respect des prescriptions et des interdictions, la confusion *sans médiation* de l'éthique et de l'agir social, de la morale et du droit public. Au gré de son développement historique et de situations objectives complexes, le monothéisme *abstrait* fomentera cet islam dans le giron duquel s'épanouiront les visions sociales et politiques fanatiques. Surtout, il servira de soutien idéologique et d'arme militante aux formes musulmanes de la terreur.

§ 3. Monothéisme abstrait et terreur

Le fanatisme religieux, s'il trouve dans les circonstances historiques les causes efficientes de son opération, a pour base d'appui un certain état des consciences. La croyance fanatique[1] se caractérise par l'adhésion aveugle et immédiate à une divinité conçue comme cet Absolu qui ne supporte aucune compromission avec le monde fini[2]. Elle

[1] Nous suivons ici les analyses hégéliennes du fanatisme, telles qu'elles sont développées dans le chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* que l'on traduit sous le titre « la liberté absolue et la Terreur ». Voir G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, pp. 390-398.

[2] Pour un autre point de vue hégélien sur le fanatisme, voir G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*. Traduction inédite, présentation, notes et bibliographie par J.-L. Vieillard-Baron, GF Flammarion, 1999, § 270, remarque, p. 315-316. Dans ce texte très dense, Hegel montre comment le fanatisme est une

soutient qu'on ne saurait rien dire de Dieu, si ce n'est *qu'Il est*, et qu'Il est le seul à être *vraiment*. Le fanatique procède à une simplification, à une épuration de la pensée[1], d'où surgit, pour la conscience, une contradiction sans résolution. Si Dieu est le seul être à *être*, s'Il est absolument séparé et absolument unique, alors le croyant, pris dans la logique de cette pensée abstraite, est soumis à un choix qui décide de son existence : *ou bien* il croit en Dieu, et il doit nier qu'*existent* les réalités finies, lesquelles ne sont pas vraiment, *ou bien* il reconnaît aux choses consistance et réalité, et alors c'est sa croyance qui est fragilisée, voire niée. Dans tous les cas, il doit nier quelque chose, détruire quelque chose. La « *furie* du disparaître[2] » anime la conscience fanatique[3].

Les manifestations du fanatisme islamique sont multiples. Nous retiendrons celles qui nous semblent les plus significatives. Le mouvement qui rend suspectes toutes les figures de la médiation a un effet politique : le refus de produire une pensée politique autonome qui serait fondée sur le concept de *représentation*. Le monothéisme abstrait infléchit l'histoire politique de l'islam en une direction étrangère à celle que l'Occident a choisie depuis le XVII^{e} siècle, et qui l'a conduit à développer une philosophie politique de la représentation. De ce refus islamique de penser les figures du moyen terme, procède l'incapacité des pays d'islam à construire un lien social rationnel et à établir des États de droit constitutionnel.

Le deuxième effet du refus dogmatique de la médiation, de toute forme de représentation, est esthétique. Il ne nous semble pas moins grave, parce qu'il peut conduire à une iconophobie militante, et prendre la forme d'une hostilité active à l'endroit de toutes ces formes majeures de l'esprit que sont les œuvres d'art. Les forfaits des *Tâlibân* d'Afghanistan, détruisant les deux statues du Bouddha dans la vallée de Bâmiyân, sont significatifs. Ils prennent place dans une vaste entreprise d'épuration des croyances et des comportements qui se veut un retour au monothéisme abstrait. L'iconoclasme, l'interdiction de la musique[4], des pratiques traditionnelles du corps, du culte des saints, apparaissaient à

---

certitude immédiate qui correspond à une absence de travail. En lui s'exprime la violence de la foi nue.

[1] Cf. G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, *op. cit.*, § 5, remarque, p. 91. Le fanatique éprouve une liberté formelle, qui est la « liberté du vide ». Cette liberté reste purement théorique. Elle sombre dans les différentes formes de la négation et de la destruction.

[2] « *Die Furie des Verschwindens* ». Voir *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J.P. Lefebvre, *op. cit.*, p. 394.

[3] Pour un traitement philosophique de la question du fanatisme, dans l'horizon ouvert par Hegel, voir les belles analyses de Jean-Louis Vieillard-Baron, *La religion et la cité*, Paris, P.U.F., « Intervention philosophique », 2001. Sur Hegel, voir notamment pp. 49-52.

[4] La condamnation du concert spirituel des soufis et de la danse est l'objet du *Kitâb al-Samâ' wa l-Raqs* du grand polémiste et théologien hanbalite Ibn Taymiyya (661h. / 1263-728h. / 1328) qui est, aujourd'hui, l'un

nos « étudiants » (*tâlebân*) la condition du respect scrupuleux du message révélé par Muhammad.

L'islam, entendu comme un monothéisme *abstrait*, n'est pas la seule figure de l'esprit à produire du fanatisme. Dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Hegel construit un parallèle éloquent : Robespierre et le musulman[1] déterminent de la même manière l'Absolu auquel ils adhèrent, et s'y rapportent de la même manière. Les deux conçoivent l'Absolu de manière unilatérale et indifférenciée. Le premier le nomme *Liberté* et le considère comme ce réel qui ne supporte aucune transaction. Le second le nomme *Dieu* et le pose comme transcendance absolue imposant soumission et obéissance. Les deux se soumettent à une alternative qui gouverne toutes leurs actions : « *la liberté ou la terreur* » pour l'un, « *la religion ou la terreur* » pour l'autre. Robespierre[2] et le musulman sont incessamment le jouet de la « furie du disparaître ». Ils tiennent tout ce qui n'est pas leur Absolu pour suspect de trahison ou d'hérésie. L'œil de la Loi, instituée ou révélée, exige la surveillance, et même la persécution.

Du débat européen qui eut lieu au XIX^e^ siècle sur la signification philosophique et spirituelle de la Révolution française, procèdera une manière de penser qui aura la vie longue. Hegel ne saurait en être tenu pour responsable, lui qui développe une interprétation fine et éclairée de la métaphysique de l'islam, celle qui féconde les chef-d'œuvres de la poésie islamique. Si l'islam remplit pour lui la fonction de principe exégétique de la forme jacobine du fanatisme, il faut comprendre le sens exact de ce procédé herméneutique et le suivre jusqu'au seuil où il devient inopérant.

Hegel nomme *terreur* la figure jacobine *et* islamique de l'esprit. Il utilise ce terme fameux pour désigner un certain rapport du sujet humain à l'objet de son adhésion. *Terreur* est le nom d'un concept qui, situé aux confluents de la religion et de la politique, permet de comprendre une manière de penser et une manière d'agir. C'est aussi le nom propre d'une rencontre qui scelle la proximité – ou les retrouvailles – de l'Occident et de l'Orient islamique. A-t-on assez vu que cette *Terreur* est le plus puissant démenti qui se puisse

---

des maîtres reconnus par les Wahhabites et leurs émules. Voir Jean R. Michot, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, « Études musulmanes », XXXIII, Paris, Vrin, 1991.

[1] G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduction Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1963, p. 276.

[2] Comme le dit avec force Jean-Louis Vieillard-Baron, « la conscience révolutionnaire est une conscience religieuse ». Voir son élucidation de la Figure de Robespierre dans « Phénoménologie de la conscience religieuse au tournant du dix-huitième siècle », *Dix-Huitième Siècle*, 1982, pp. 167-190.

formuler à l'encontre des thèses aujourd'hui répandues sur le destin propre et radicalement opposé de l'Occident et de l'islam ? N'est-il pas l'antidote de ces discours hypnotiques qui soutiennent le *choc des civilisations* et nous promettent la guerre ? La *Terreur* nous rappelle que l'Occident a enfanté *ses* musulmans, et que l'islam, « révolution de l'Orient » disait Hegel, forme comme la vie antérieure de nos révolutionnaires français.

La *terreur* est la trace d'une affinité transhistorique qui lie l'Occident et l'islam. Sous sa forme jacobine, elle s'insère dans l'Odyssée de la conscience occidentale, n'en étant ni le premier terme ni le dernier. Elle en est un *moment* appelé à être dépassé, d'abord dans la figure napoléonienne de l'Esprit, puis dans les formes de l'État constitutionnel où les sphères respectives de la moralité privée, de la moralité publique, de la société civile et de l'administration s'articulent de façon organique, tout en préservant leurs différences, et où l'Esprit objectif exprime l'Esprit absolu, lequel accepte et rassemble les formes récapitulatives de ses propres médiations internes (Art, Religion, Philosophie), formes qui sont aujourd'hui les nôtres[1]. Robespierre est le nom d'une blessure nécessaire, destinée à devenir une cicatrice dont les marques finiront par disparaître. Qu'en est-il de la forme islamique de la *terreur* ? Est-elle, à l'instar de la figure jacobine, une *forme* que revêt l'esprit dans son devenir ? Ou bien est-elle une *terreur de contenu* qui ne connaît ni relève ni dépassement, formant la consistance propre de l'Absolu que génère le monothéisme islamique ? Aux affirmations bien connues qui font de l'islam *la* religion de la *terreur*, nous voudrions opposer une thèse, que l'étude des textes philosophiques et l'attention aux œuvres de la culture d'islam nous permet de construire : l'islam a produit, selon un mode de pensée non dialectique, mais dans l'espace d'une tension vivante et féconde, un monothéisme *concret*, une interprétation de l'unicité divine qui rompt avec le schéma de l'implacable transcendance, une figure de l'esprit aux antipodes de la *terreur*.

[1] Sur la question délicate de la relation entre l'État idéal et les institutions empiriques, et donc sur la possibilité même d'un Absolu médiatisé dans sa propre institution, voir Jean-Louis Vieillard-Baron, « La "Wirklichkeit" ou réalité effective dans les "Principes de la philosophie du droit" de Hegel », *Revue philosophique de Louvain*, t. 103, n° 3, août 2005. Sur le barrage qu'oppose la philosophie de l'Esprit au fanatisme religieux, en posant la diversité des religions, voir l'ouvrage de J.-L. Vieillard-Baron, *Hegel. Système et structures théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Philosophie & théologie », 2006, pp. 236-244.

2. Le projet d'Ibn 'Arabî : penser la révélation

§ 1. Vers une philosophie de la révélation en islam

La théologie de la transcendance absolue et de l'unité radicalement séparée de Dieu fonde, nous l'avons vu, un monothéisme *abstrait*. La théologie de la théophanie sera au principe d'une autre interprétation de la révélation, qui fera de l'islam un monothéisme *concret*. Cette théologie de la théophanie n'est pas le fait de la théologie proprement dite, de la discipline particulière qu'on désigne en terre d'islam par l'expression *'ilm al-kalâm*. Elle se forme et se construit dans l'élément de la philosophie.

Nous relevions, dans le chapitre précédent, la situation propre de la philosophie en terre d'islam. Nous soutenions que cette philosophie est *islamique*, et non *arabe*. Cela signifie qu'en cet espace de civilisation et de culture, la réflexion philosophique n'est jamais une élaboration abstraite détachée de ce qui fait la substance de la vie du musulman. Elle procède toujours du rapport vivant au Livre saint, de la lecture minutieuse du texte révélé. Elle prend souvent la forme d'un *ta'wîl*, d'une herméneutique, ou exégèse spirituelle du Coran, qui confronte les versets les uns aux autres, les inscrit dans le mouvement du texte et dégage ainsi leur sens réel, leur sens vrai, c'est-à-dire leur sens caché. La philosophie islamique, lorsqu'elle s'apparente à cet exercice exégétique, est une philosophie de la révélation.

Considérons-la à ses débuts, en son acte de naissance. Elle se nomme *falsafa* et a pour principaux représentants al-Kindî, al-Fârâbî, Ibn Sînâ[1]. La philosophie des Grecs ne fut pas reçue passivement par les *falâsifa*, les philosophes hellénisants de l'islam. Ces derniers ne furent pas de simples maillons dans une chaîne de transmission des textes[2]. S'ils ont élu, aimé les Grecs, s'ils sont allés les chercher pour en faire les herméneutes avisés de la

[1] Abû Yûsuf Ya'qûb b. Ishâq al-Kindî (m. 252 h. / 866). Abû Nasr al-Fârâbî (m. 950). Abû 'Alî al-Husayn Ibn Sînâ (m. 1037).

[2] Cf. Richard Walzer, *Greek into Arabic*, Oriental Studies I, Oxford, Bruno Cassirer, 1962. Voir aussi Pierre Thillet, « Sagesse grecque et philosophie musulmane », *Les Mardis de Dar el-Salam*, Paris, Vrin, 1955, pp. 55-93, et Dimitri Gutas, *Pensée grecque, culture arabe*, Paris, Aubier, 2005 [traduction française de *Greek Thought, Arabic Culture*, London, Routledge, 1998.]

révélation coranique, c'est que les Grecs leur permettaient d'apporter des solutions à des problèmes *islamiques*. Avicenne lit Aristote et le « Plotin arabe » avec pour horizon un problème philosophique et théologique[1]. C'est à ce titre qu'il est un philosophe *musulman*, et non un simple doxographe. La structure néoplatonicienne du réel n'est pas pour lui une simple construction de l'esprit. C'est une réponse à ce qui lui semble être un danger : l'abstraction qui guette la pensée islamique.

La *falsafa*, en imprégnant la pensée islamique de conceptions néoplatoniciennes, permet d'échapper à l'abstraction et de faire place à des hiérarchies d'existants, pleinement doués d'une réalité effective, entre Dieu et le monde humain. Elle nous met sur la voie d'un islam réconcilié avec les figures de la médiation, sans pour autant construire, à proprement parler, une théologie de la théophanie. Ni Fârâbî ni Avicenne ne se donnent pour ambition philosophique de fonder à nouveau frais la théologie islamique. C'est Ibn 'Arabî qui, au tournant des XII^{e} et XIII^{e} siècles de notre ère, assumera la charge de cette fondation. C'est à Ibn 'Arabî que l'on doit la construction consciente et systématique du théophanisme.

§ 2. Ibn 'Arabî, sa vie et son œuvre

Avec Abû Bakr Muhammad ibn 'Alî ibn Muhammad al-Hâtimî al-Ta'î Ibn 'Arabî, surnommé « Celui qui redonne vie à la religion » (*Muh'yî al-dîn*), nous quittons momentanément le lieu de naissance de la philosophie islamique, le monde oriental, pour rencontrer une figure éminente de la pensée occidentale, andalouse et maghrébine. Né en 560 h. / 1165 au sud de Murcie[2], Ibn 'Arabî se présente comme un « pur arabe », dont

[1] Cf. Louis Gardet, « Les notes d'Avicenne sur la "Théologie d'Aristote" », *Revue thomiste*, 1951 – II, pp. 346-406.

[2] Il y a peu d'ouvrages d'ensemble consacrés à Ibn 'Arabî en langues européennes. Il est utile de lire les pages consacrées au Maître andalou par Reynold A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge, 1921, l'ouvrage de Miguel Cruz Hernandez, *Ibn 'Arabî de Murcia*, Madrid, 1968, et celui de W. C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge. Ibn Arabî's Metaphysics of Imagination*, Albany, 1989. Pour toutes les informations qui suivent, nous nous appuyons sur la biographie d'Ibn 'Arabî rédigée par Claude Addas : *Ibn 'Arabî ou La quête du Soufre Rouge*, Paris, Gallimard, 1989. Le travail de C. Addas nous fournit une ample somme d'éléments biographiques et d'anecdotes, qui dessine les traits d'une existence concrète prise dans son temps. Il rend accessible, en langue française, le parcours spirituel d'une des plus grandes figures de la spiritualité islamique et dresse un tableau très suggestif de la situation intellectuelle de l'Andalousie et du Maghreb aux XII^{e} et XIII^{e} siècles. Pourtant, nous le jugeons très contestable sur un point. Claude Addas adopte une perspective résolument *anti-philosophique*. Le soufisme d'Ibn 'Arabî est pour elle une expérience

l'origine familiale remonterait aux souches les plus anciennes de l'islam originel. Il appartient à cette haute société andalouse qui, dans le petit royaume de Murcie, ultime bastion indépendant, tente d'organiser la résistance anti-almohade, mais finit par faire allégeance aux conquérants berbères et par se soumettre à un nouveau centre du pouvoir, Séville[1].

En 1173, Ibn 'Arabî et sa famille quittent Murcie et s'installent à Séville. C'est dans la capitale almohade que l'enfant, puis l'adolescent, acquiert une formation traditionnelle et intellectuelle[2]. À Séville, une expérience fulgurante décide de la courbe de son existence. Ni la notion de conversion ni celle d'illumination ne sauraient dire, selon les propres termes d'Ibn 'Arabî, le sens précis de cette expérience. Alors qu'il n'a pas encore atteint l'âge de dix-huit ans, le jeune homme renonce à ses biens et à la carrière à laquelle sa naissance le destine. Il adopte, sans compromis, le mode de vie ascétique du soufi. Mais, à ce dépouillement, il ajoute une haute exigence intellectuelle qui le conduit à approfondir sa connaissance du Coran et du *hadîth*, à maîtriser toutes les sciences traditionnelles[3] qui font la culture de l'islam. Ainsi fréquente-t-il, entre autres, des *fuqahâ'* affiliés à l'école dominante au Maghreb et en Andalousie, le malikisme. Ainsi est-il séduit, en matière de jurisprudence, par les thèses zâhirites, telles qu'elles sont développées par le grand juriste et mystique Ibn Hazm de Cordoue[4].

À la fin du XII[e] siècle, Séville n'est pas seulement une capitale politique. Elle devient aussi le foyer d'un regain d'intérêt pour les études philosophiques, d'un renouveau des

---

mystique étrangère aux élaborations conceptuelles et aux « sophistications intellectuelles ». Elle ne fait pas droit à ce qui nous semble être la spécificité et la grandeur de l'œuvre d'Ibn 'Arabî, sa dimension hautement spéculative et philosophique.

[1] Le père d'Ibn 'Arabî est un haut dignitaire du royaume de Murcie jusqu'à la chute du sultan du Levante, Ibn Mardanîsh. Après la victoire des Almohades, il continuera à servir le pouvoir établi, fût-il celui des adversaires. Il se verra confiée une charge importante par le sultan almohade Abû Ya'qûb Yûsuf. Voir C. Addas, *op. cit.*, p. 35 et p. 44-45.

[2] Rappelons l'anecdote : Averroès, impressionné par la réputation de celui qui n'est alors qu'un enfant, demande à son ami, le propre père d'Ibn 'Arabî, de lui ménager une rencontre avec le jeune adolescent. La rencontre a lieu, semble-t-il, vers 1180. Âgé à peine de 15 ans, Ibn 'Arabî tient tête au grand commentateur et au qâdî renommé. L'échange se résume à un malentendu, qui met aux prises deux attitudes inconciliables. Voir C. Addas, *op. cit.*, p. 37, p. 54, p. 57.

[3] Cf. C. Addas, *Ibid.*, p. 65 *sq*.

[4] Abû Muhammad 'Alî Ahmad ibn Sa'îd ibn Hazm (384 h. / 994 - 456h. / 1064), célèbre auteur, entre autres ouvrages, du *Kitâb al-fisal* [*fî l-milal wa l-ahwâ' wa l-nihal*] [*Livre des distinctions entre les religions, les hérésies et les sectes*], de *Tawq al-hamâma* [*Le Collier de la colombe*], et d'un traité de droit musulman [*Kitâb al-muhallâ*].

disciplines religieuses, plus précisément des sciences coraniques[1]. Ibn 'Arabî bénéficie d'une bonne formation théologique[2], bien qu'il témoigne de quelques réticences à l'égard de la forme prise par la théologie dogmatique, le *kalâm*. En Andalousie, la théologie ash'arite est alors la plus répandue. Elle a pris le pas sur le mu'tazilisme. Même s'il évoque avec révérence les grands noms de l'ash'arisme, Ibn 'Arabî ne manque pas de formuler à leur encontre des critiques. Il refuse de choisir une doctrine théologique au détriment de l'autre et rejette les termes mêmes de la division qui mine, pense-t-il, le *kalâm*. Ibn 'Arabî ne veut pas être un théologien au sens convenu du terme. Il opte pour la « carrière spirituelle », la pratique du soufisme.

Le soufisme occidental, à l'époque d'Ibn 'Arabî, comprend deux courants principaux, celui que compose l'« école d'Almeria[3] », et une tendance « plus spécifiquement maghrébine[4] ». Le premier se caractérise par une solidité doctrinale, issue de l'intégration consciente et réglée de schèmes de pensée néoplatoniciens. Le second est centré sur l'enseignement oral et pratique de saints illustres, qui n'ont pas produit, à proprement parler, de *théorie* du *tasawwuf*. Ibn 'Arabî refuse de privilégier un courant au détriment de l'autre. Il opère une synthèse du soufisme occidental, se réclamant de maîtres spirituels nombreux, qu'il visite des deux côtés de la mer. De nombreux périples en Andalousie, puis au Maghreb, témoignent de cette volonté de conciliation et de synthèse.

De 1192 jusqu'à 1201 environ, date présumée de son départ définitif pour l'Orient, Ibn 'Arabî ne cesse de traverser le détroit de Gibraltar. De Séville à Tunis, en passant par Tlemcen, il fréquente les plus grands *awliyâ'*. À Fès, où il se rend au moins trois fois, il se familiarise avec les grandes figures du soufisme marocain.

Le départ pour l'Orient marque un étape décisive dans la courbe de vie d'Ibn 'Arabî. Comment l'expliquer ? On peut avancer trois hypothèses.

La première tient à la situation géopolitique de l'Andalousie à l'aube du XIII^{e} siècle. Dès 1190, le roi de Castille Alphonse VIII[5] reprend la lutte contre les almohades. Ses assauts répétés finissent par atteindre Séville, que les armées chrétiennes mettent à feu et à

[1] Cf. C. Addas, *Ibid.*, p. 122.
[2] Sur cette formation théologique, voir C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 130 *sq*.
[3] Sur ce courant du soufisme occidental, voir C. Addas, *Ibid.*, pp. 73-81.
[4] Cf. C. Addas, *Ibid.*, pp. 81-83. Sur ce point, nous renvoyons au travail d'Émile Dermenghem, *Le culte des saints dans l'Islam Maghrébin*, Paris, Gallimard, [1954], 2^{e} édition, 1982.
[5] Cf. C. Addas, *Ibid.*, pp. 163-164.

sang en 1194. Certes, dès l'année suivante, à Alarcos, les troupes almohades écraseront les castillans, en une victoire qui marque les consciences arabes. Mais la situation est fragile, la tranquillité précaire. Les andalous se savent menacés, en paix pour quelques années seulement. Ibn 'Arabî sait l'avenir de l'Andalousie très incertain. Il lui faut trouver ailleurs, en un Orient moins instable, les conditions favorables pour vivre son destin.

Claude Addas formule une autre hypothèse. Durant les années 1190, les longs séjours au Maghreb ont affermi, chez Ibn 'Arabî, une conviction qui n'a cessé de grandir depuis sa conversion : il est « l'héritier et le dépositaire[1] » du *tasawwuf*, auquel il convient de donner de nouvelles perspectives. Ibn 'Arabî interprète ses multiples pérégrinations, ses expériences visionnaires, ainsi que les rencontres décisives qu'il a pu faire, comme les signes convergents d'une vocation, voire d'une mission : diffuser, à l'échelle de la totalité du monde musulman, son enseignement, aller jusqu'en Orient pour transmettre une doctrine soufie rénovée.

Le soufisme qu'Ibn 'Arabî veut propager n'est pas une simple voie spirituelle. Il se distingue par sa dimension hautement spéculative, et se veut une réappropriation exigeante et complexe des données de la foi, centrée sur l'exercice du *ta'wîl*. Il s'agit de reconduire les données littérales qui composent la religion commune aux vérités dont elles sont les symboles, de construire une théorie et une pratique avec pour fin ultime l'accès au sens caché de la révélation. Cette forme particulière du soufisme trouve-t-elle en Andalousie et au Maghreb les structures culturelles, théologiques et philosophiques surtout, à même de la soutenir ? Le travail d'exégèse symbolique, fort différent de la pratique traditionnelle du commentaire coranique, du *tafsîr*, bénéficie-t-il, en islam occidental, de l'accueil bienveillant et des échos nécessaires à son épanouissement ?

Voici enfin l'hypothèse formulée par Henry Corbin[2] : le départ pour l'Orient n'est pas décidé dans l'enthousiasme. Il n'est pas motivé par la seule ambition personnelle de celui qui veut étendre aux limites du monde islamisé son enseignement. C'est « contraint et forcé », pressé par des conditions objectives hostiles, qu'Ibn 'Arabî quitte son pays natal. Le climat intellectuel y est, en effet, détestable. Il signe le triomphe du juridisme, représenté par le malikisme, et l'engouement pour une spiritualité naïve, sans enjeux théoriques réels.

[1] C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 204.
[2] Cf. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, 2e édition, Paris, Flammarion, 1976, pp. 45-46 notamment.

Tout porte les autorités religieuses à considérer avec la plus vive défiance quiconque défend la pratique du *ta'wîl*. « Ibn 'Arabî pressent que le séjour en Andalousie va lui devenir impossible[1] ». Il s'en va, avec la conviction d'avoir pris la décision qu'imposaient les circonstances.

La vie itinérante reprend de plus belle, mais en des contrées nouvelles. Ibn 'Arabî fréquente les grands pôles du Proche-Orient : le Caire, où il séjourne quelques mois, puis Hébron, Jérusalem, Médine, La Mecque, etc. De 1204 à 1221, il « ne cesse de traverser et retraverser[2] » la Syrie, la Palestine, l'Anatolie, l'Égypte, l'Irak, le Hijâz. C'est seulement à l'issue de cette période qu'il choisit la Syrie comme terre d'asile. En 1223, il se fixe définitivement à Damas, pour y passer les dix-sept dernières années de sa vie. C'est là qu'il meurt en 1240.

En Orient, Ibn 'Arabî jouit d'une situation très favorable, qui lui permet de ne craindre ni la persécution, ni même l'hostilité des autorités en place. La dynastie ayyûbide, fondée par Salah al-dîn – notre Saladin – y est au pouvoir. Elle est animée, du point de vue religieux, d'une double ambition : défendre avec véhémence un sunnisme rigoureux qui fasse front aux aspirations shî'ites, établir une étroite collaboration avec les milieux soufis, dans le but de promouvoir une spiritualité exempte de toute dimension théologico-politique. Sans doute les princes ayyûbides entretiennent-ils ses multiples contacts avec les maîtres du soufisme pour mieux les contrôler, pour surveiller les doctrines qu'ils enseignent. C'est que la soumission des spirituels aux impératifs du pouvoir n'est pas toujours acquise, comme en témoigne l'exécution de Sohravardî en 1191, sur ordre de Saladin. Il n'empêche que cette bienveillance des princes, plus ou moins conditionnée, profite à Ibn 'Arabî. Ce dernier a de nombreux contacts[3], très positifs, avec certains souverains ayyûbides. Il bénéficie de leur protection, de leur appui, mais aussi de leur soutien financier et matériel. Autant de conditions qui lui permettent de vivre en paix, à l'abri du besoin, avec pour seule préoccupation son enseignement et son œuvre. Ibn 'Arabî a tout loisir de mettre sous forme écrite sa pensée. Il peut agrandir le cercle de ses disciples et se constituer un groupe d'auditeurs réguliers. Parmi eux, retenons le nom d'un disciple

[1] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 45.
[2] C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 262.
[3] Cf. C. Addas, *Ibid.*, pp. 224-225 notamment.

illustre, qui deviendra le beau-fils d'Ibn 'Arabî et jouera un rôle fondamental dans la transmission de la doctrine du maître, au monde shî'ite notamment : Sadr al-Dîn Qûnawî[1].

À Damas, Ibn 'Arabî rédige une œuvre impressionnante dont le caractère foisonnant et protéiforme, éclaté et apparemment incohérent déconcerte le lecteur et compromet toute appréhension globale ou systématique. Elle semble à ce point déroger aux règles élémentaires qui président ordinairement à un projet intellectuel concerté que la question de sa dimension et de son intérêt philosophiques ne manque de se poser. La somme des écrits qui composent cette œuvre déroutante a-t-elle quelque chose à voir avec ce que nous appelons *philosophie* ?

§ 3. Ibn 'Arabî est-il un philosophe ?

Ibn 'Arabî est-il un philosophe, au sens que cette désignation peut revêtir en terre d'islam à l'époque qui nous occupe ? Sur cette question, les analyses de Claude Addas nous semblent à plusieurs égards contestables. D'abord, celles qui portent sur la formation philosophique[2] d'Ibn 'Arabî : Claude Addas soutient que notre penseur n'a pas eu, à proprement parler, de formation philosophique, « qu'il n'avait de la philosophie qu'une connaissance très superficielle et ne se souciait nullement de l'étendre[3] ». Elle va même jusqu'à parler de « méconnaissance de la philosophie arabe », à laquelle, dit-elle, « s'ajoute une ignorance flagrante de la philosophie grecque[4] ». Claude Addas justifie ses affirmations, pour le moins unilatérales, par les déclarations d'Ibn 'Arabî lui-même qui, en effet, ne se reconnaît pas vraiment de maître en philosophie.

---

[1] En 1204, alors qu'il séjourne dans les lieux saints, Ibn 'Arabî fait la connaissance du père de Sadr al-Dîn, Majd al-Dîn Qûnawî. À la mort de ce dernier, il épouse sa veuve et prend en charge l'éducation du jeune orphelin. Sadr al-Dîn deviendra son plus fidèle disciple. Il saura, la maturité venue, développer l'une des interprétations les plus décisives de la pensée d'Ibn 'Arabî. Sadr al-Dîn deviendra l'ami du grand poète persan Rûmî. Il entretiendra une correspondance avec le philosophe Nasîr al-Dîn Tûsî. Autant d'éléments qui font de Sadr al-Dîn Qûnawî (m. 672 h. / 1273) une figure majeure de la spiritualité islamique. Cf. W. C. Chittick, « Mysticism versus Philosophy in Earlier Islamic History : The al-Tûsî, al-Qûnawî Correspondence », *Religious Studies*, 17, 1981, pp. 87-104. Voir aussi *Annäherungen. Der mystich-philosophische Briefwechsel zwischen Sadr ud-Dîn-i Qônawî und Nasîr ud-Dîn-i Tûsî*, ed. von Gudrun Schubert, Beirut, 1995, et Stéphane Ruspoli, *La Clé du Monde suprasensible (Traité de Métaphysique)* de Sadroddin Qonyawi. Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de l'École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences religieuses), 1976.

[2] Cf. C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 134 *sq*.

[3] C. Addas, *Ibid.*, p. 136-137.

[4] C. Addas, *Ibid.*, p. 138.

Claude Addas nous semble négliger l'importance d'un procédé assez commun chez les penseurs de l'islam[1], et d'une coquetterie courante chez ceux qui, comme Ibn 'Arabî, ne dissimulent pas leur prétention, et revendiquent le privilège d'une révélation spéciale. L'esprit critique nous invite à ne pas prendre au pied de la lettre ces déclarations et affèteries. Ibn 'Arabî avait, sans aucun doute, un certain savoir philosophique. Il connaissait, à un niveau de rigueur non négligeable, les doctrines du pseudo-Aristote, du *Plotin* arabe. Il avait plus que de vagues notions du néoplatonisme, l'attention qu'il portait aux œuvres d'Ibn Masarra[2] et aux *Épîtres* des *Ikhwân al-Safâ'*[3] en est une preuve, parmi d'autres.

Claude Addas relève une exception : le traitement très singulier de Platon dans la pensée et l'œuvre d'Ibn 'Arabî. Elle souligne, à juste titre, que seul celui que notre auteur appelle, de manière élogieuse, le « divin Platon[4] » (*Aflatûn al-ilâhî*) peut être investi du titre de « véritable philosophe[5] » et remplir la fonction de modèle en philosophie. Ces propos montrent que le nom de Platon, chez Ibn 'Arabî, est bien plus qu'une simple référence[6]. Cependant, nous nous séparons de Claude Addas sur la question de l'interprétation qu'il convient d'en donner.

Platon serait, pour Ibn 'Arabî, ce sage authentique qui aurait renoncé au savoir, aux prétentions de l'intellect (*al-'aql*), pour emprunter la voie de l'expérience spirituelle qui, seule, permet, par l'initiation secrète et l'intuition dévoilante, d'atteindre les plus hautes vérités. Bien plus qu'il ne serait un *hakîm*, un savant soucieux de former des concepts et de construire un savoir rationnel, Platon serait un *'ârif*, un gnostique fervent épris de connaissance ésotérique. Claude Addas radicalise le propos d'Ibn 'Arabî, creuse la distance

---

[1] Avicenne, pour prendre une figure illustre, cite-t-il vraiment les philosophes grecs – Aristote au premier chef – dont son œuvre est totalement imprégnée ? Les références explicites sont rares. Il n'en demeure pas moins que leur présence est réelle.

[2] Muhammad Ibn Masarra, né à Cordoue en 269 h. / 883, mort en 319 h. / 931. Auteur du *Kitâb al-hurûf*, du *Kitâb al-tabsira* et de *Tawhîd al-muniqîn*. Cf. Miguel Asín Palacios, *Tres Estudios sobre pensamiento y mistica hispano-musulmanes*, 2e édition, Madrid, 1992.

[3] Les *Épîtres* des Frères de la Pureté (*Rasâ'il Ikhwân al-Safâ'*) sont une Encyclopédie constituée de cinquante et un traités, auxquels s'ajoute *al-risâla al-jâmi'a*, *le Traité synthétique*. Selon les ismaéliens, cette Encyclopédie aurait pour auteur l'un de leurs « imâms cachés », Ahmad ibn 'Abdallâh. En fait, il semble qu'il faille en attribuer la paternité à un groupe de penseurs gravitant autour du pouvoir fatimide. L'ouvrage est, sans doute, shî'ite ismaélien. Voir Yves Marquet, *La Philosophie des Ikhwân al-Safâ'*, 2e édition, Paris-Milan, Archè, 1999.

[4] C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 135.

[5] C. Addas, *Ibid.*, p. 134.

[6] Nous aurons l'occasion de faire le constat, dans les pages suivantes, de l'influence de la philosophie platonicienne sur la pensée d'Ibn 'Arabî.

qu'elle croit y déceler entre savoir théorique et voie mystique, pour construire une figure de Platon qu'elle attribue à Ibn 'Arabî : le philosophe grec serait l'anti-philosophe par excellence, qui a orienté le Maître sur la Voie. L'analyse est pour le moins unilatérale, partielle, tributaire d'un parti pris qui veut exclure la philosophie de la spiritualité islamique.

Il faut prendre, nous semble-t-il, les affirmations d'Ibn 'Arabî à la lettre. Si, pour notre auteur, Platon est le seul véritable philosophe, cela doit s'entendre de la manière suivante : Platon n'est pas un philosophe honteux, mais un philosophe accompli. C'est le philosophe par excellence, qui n'a nullement renoncé à sa discipline. Platon, aux yeux d'Ibn 'Arabî, n'est pas un anti-philosophe. Il est *le* philosophe.

Le nom de Platon cristallise une question fondamentale : non celle du rejet de la philosophie, mais de sa définition. Ibn 'Arabî prend part à un débat continu dans l'histoire de la philosophie islamique, un débat interne auquel il participe au titre de philosophe. Le contexte historique et des figures réelles de philosophes déterminent, pour l'essentiel, l'orientation de ce débat.

À l'époque d'Ibn 'Arabî, Ibn Rushd (520 h. / 1126 - 595 h. / 1198) – notre Averroès – est le philosophe le plus important d'Andalousie. Rappelons, en quelques mots, les aspects essentiels de la définition averroïste de la philosophie. S'il est entendu que le Commentateur cordouan défend, avec véhémence, la place du philosophe dans la cité musulmane[1], encore faut-il s'entendre sur le rôle qu'il lui confère. La philosophie est la science des existants (*al-mawjûdât = ta onta*), le savoir rationnel qui doit établir la cause de tout ce qui est, jusqu'à saisir la Cause suprême, l'Artisan divin. C'est l'idéal aristotélicien, assimilé au discours de la raison, qui définit la recherche philosophique. Averroès construit un concept restreint de la philosophie, qui repose sur le principe d'une rationalité stricte. Ce principe fonde le savoir aristotélicien, et la pratique du commentaire. Il exclut, comme non philosophique, toute dimension spirituelle.

Ibn 'Arabî ne saurait accepter ce « verrouillage » rationaliste. C'est le sens même de sa rencontre avec le philosophe cordouan, et du malentendu qui la conclut. Il ne partage pas

[1] Voir tout particulièrement son *Fasl al-Maqâl fî mâ bayn al-sharî'a wa l-hikma min al-ittisâl* [*Discours décisif sur le lien entre révélation et philosophie*]. Nous renvoyons à l'une des éditions du texte arabe et traductions de cet écrit : Averroès, *Discours décisif*, traduit par Marc Geoffroy. Introduction par Alain de Libera, Paris, GF Flammarion, 1996.

davantage les convictions de ceux qu'il appelle les « philosophes incrédules[1] », et qui sont légion dans son Andalousie natale. Rationalisme étriqué et libertinage agnostique sont les deux faces d'une même orientation philosophique dont il s'agit de se délivrer, et à laquelle il faut substituer une autre décision. Ibn 'Arabî n'est pas loin d'envisager sa tâche comme celle d'une refondation philosophique, dont le nom de Platon serait l'opérateur. À l'aristotélisme d'Averroès, à la rationalité close des incrédules, il veut opposer le souffle platonicien qui donne les moyens conceptuels de concilier philosophie et spiritualité. Contre la voie averroïste, somme toute bien marginale en terre d'islam, Ibn 'Arabî réactive la grande tradition platonisante de la philosophie islamique.

Ces remarques peuvent paraître déplacées, fort éloignées du projet qui est ici le nôtre. Elles nous semblent pourtant nécessaires pour saisir la personnalité d'Ibn 'Arabî et faire droit à son œuvre. Clause Addas, dans sa biographie, dessine les traits sympathiques d'un mystique itinérant soucieux de fonder une confrérie spirituelle. Nous voulons dresser un autre portrait d'Ibn 'Arabî, qui le situe dans l'espace de la philosophie islamique et lui reconnaît une compétence particulière : inventer des concepts et les articuler en un ensemble qui compose une totalité.

Il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire complet de l'œuvre d'Ibn 'Arabî. Nous renvoyons au travail monumental de Osman Yahia[2], qui s'efforce d'ordonner ce qui, de toute part, résiste à l'ordre. Il ne s'agit pas davantage de fournir une étude exhaustive de la pensée d'Ibn 'Arabî, que Michel Chodkiewicz qualifie d' « océan sans rivage[3] ». Nous voulons simplement mettre au jour le schème philosophique qu'elle invente – le théophanisme – et étudier la structure que ce schème suscite. Pour cela, nous retiendrons principalement deux œuvres majeures de la maturité : *Al-Futûhât al-makkiyya*[4] – *Les*

[1] C. Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 135.
[2] Cf. Osman Yahia, *Histoire et classification de l'œuvre d'Ibn 'Arabî*, Damas, Institut français de Damas, 1964. Osman Yahia fait le relevé de 856 écrits que l'on peut attribuer avec certitude à Ibn 'Arabî.
[3] Ibn 'Arabî soutient qu'il a puisé toute son œuvre dans le Coran, qu'il qualifie d'« océan sans rivage ». Michel Chodkiewicz reprend cette belle formule pour caractériser l'immensité d'une pensée qu'aucune synthèse ne peut espérer contenir. Voir son livre *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le Livre et la Loi*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
[4] Ibn 'Arabî, *Al-Futûhât al-makkiyya fî ma'rifat al-asrâr al-mâlikiyya wa l-mulkiyya*. Cette somme fut rédigée par Ibn 'Arabî en deux temps, de 598 h. / 1201 à 629 h. / 1231, puis de 632 h. / 1234 à 636 h. / 1238. Nous nous référons à l'édition parue au Caire, en quatre tomes, en 1329 h. [citée : édition du Caire], et à l'édition critique : *Al-Futûhât al-makkiyya* [Les Conquêtes spirituelles de la Mecque]. Texte établi par 'Uthmân Yahyâ, 14 tomes parus, Le Caire, 1972-1991 [citée : édition 'U. Yahyâ].

Révélations Mecquoises – et *al-Fusûs al-hikam wa husûs al-kalim*[1] – *Les Chatons des Sagesses*. Nous concentrerons notre travail sur ce dernier ouvrage qui, par son caractère systématique et spéculatif, constitue une œuvre authentiquement philosophique.

3. Les *Fusûs* et la fondation du théophanisme

§ 1. L'intention de l'ouvrage

Dans son *Histoire et classification de l'œuvre d'Ibn 'Arabî*, Osman Yahia souligne en des termes éloquents l'importance doctrinale de notre auteur. Il soutient qu'en la personne d'Ibn 'Arabî quelque chose d'essentiel se joue : la « véritable vocation de l'islam[2] ». Sa formule signifie que le système de pensée construit par Ibn 'Arabî est fidèle aux intuitions fondatrices qui se déchiffrent dans le Coran. Elle suggère que ce système serait le dire vrai, accompli et achevé de ce qu'on pourrait appeler « l'islam spirituel »[3].

Dans cette perspective, nous voudrions montrer comment Ibn 'Arabî élève au niveau propre à la vérité philosophique deux indications majeures que porte le Livre révélé : le souffle constant de la parole prophétique et l'affirmation paradoxale de la manifestation de Dieu. Ibn 'Arabî noue intimement ces deux indications, en fait le foyer générateur d'une pensée dont elles seront les deux faces inséparables. Dans la constitution d'une philosophie tout à la fois prophétique et théophanique, Ibn 'Arabî saisit, en effet, la « véritable vocation de l'islam », énonce d'une manière explicite l'esprit de l'islam[4].

---

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs al-hikam*, édition par A. E. Affifi, Le Caire, 1365 h. Nous citons cette édition : en abrégé, *Fusûs*, suivi de l'indication de la page.

[2] Osman Yahia, *Histoire et classification de l'œuvre d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., t. 1, pp. 18-19.

[3] Ibn 'Arabî répète inlassablement que la doctrine qu'il expose dans les *Fusûs* n'est que la « version conceptuelle » de ce qui est formulé de manière symbolique dans le Coran.

[4] Ibn 'Arabî ne faisait pas mystère de ses ambitions intellectuelles. Il mesurait bien les effets de sa pensée et les critiques qu'elle ne manquerait de lui attirer. Rappelons que si les *Fusûs* ont suscité pas moins de 120 commentaires en terre d'islam, leur auteur, depuis sa mort, a fait l'objet de nombreuses condamnations

Le Coran a pour fil continu les différentes prophéties qui trouvent dans la parole de Muhammad leur réalisation et leur achèvement. Les *Fusûs al-hikam* se présentent comme une reprise, ou plutôt une relève de cette structure générale. Ce livre se veut l'exposition systématique de la vérité divine rapportée par plusieurs prophètes, une sorte d'encyclopédie de philosophie prophétique en abrégé, qui offre aux lecteurs la quintessence de la révélation de Dieu, telle qu'elle se manifeste en vingt-sept figures prophétiques. Chacun des prophètes auquel un chapitre est consacré[1] est le témoin, mais aussi la *manifestation* du Verbe divin (*kalimat Allâh*) dans une parole humaine singulière. Les prophètes ne sont pas simplement des intermédiaires entre Dieu et les hommes, des élus dont la mission unique serait de transmettre une parole édifiante, voire une législation. Chaque prophète est en réalité le réceptacle de tel ou tel aspect de la nature divine, le dépôt d'une vérité éternelle et entière qui en lui se réfléchit.

Fusûs al-hikam est communément traduit en français sous le titre *Le Livre des chatons des sagesses*[2]. Une telle transposition littérale à partir de l'arabe exige quelques éclaircissements, et d'abord de vocabulaire. *Al-fass*, le singulier de *fusûs*, signifie « le chaton ». Il s'agit de la tête d'une bague où s'enchâsse une pierre précieuse, de ce lieu précis du bijou qui permet de sertir un brillant. Ici, les chatons ne sertissent pas des pierres, mais des *hikam*. Ce mot est le pluriel de *hikma*, qu'on traduit couramment par « sagesse ». Le mot « sagesse » désigne, pour nos oreilles formées à l'école de la philosophie grecque, un type de savoir humain, la forme achevée de la connaissance et de la pratique dont les hommes sont capables. Tel n'est pas le sens véhiculé par le mot *hikma*. Dans les *Fusûs*, Ibn 'Arabî n'entend pas présenter différentes expressions d'une vertu humaine, aussi excellente soit-elle. Il veut saisir le déploiement, en de multiples lieux de manifestation (*mazâhir*) – dans ce qu'il appelle des « chatons » – d'une sagesse transcendante qui trouve son origine

---

légales. Près de 140 *fatwas*, toujours en vigueur, ont été prononcées contre Ibn 'Arabî. Son éditeur, Osman Yahia, membre du C.N.R.S., fut persécuté au Caire, et Ibn 'Arabî fustigé dans la presse égyptienne en 1977.

[1] Le premier prophète est Adam, le dernier Muhammad. Notons qu'Ibn 'Arabî prend bien des libertés par rapport à l'histoire prophétique et au texte coranique. Il ne suit pas l'ordre chronologique de l'apparition des prophètes (le chapitre consacré à Jésus précède, par exemple, celui qui est dédié à Salomon). Il introduit des figures qui ne sont pas, *stricto sensu*, celles de prophètes reconnus dans le Coran (voir notamment Seth et Khâlid b. Sinân). Sur ces points, nous renvoyons à Michel Chodkiewick, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, Paris, Gallimard, 1986, p. 66 *sq*.

[2] C'est le titre retenu par Charles-André Gilis, dans la seule traduction intégrale des *Fusûs* dont nous disposons en langue française. Voir Ibn Arabî, *Le Livre des chatons des sagesses*, traduction, notes et commentaire de Charles-André Gilis, deux tomes, Beyrouth, éditions Al-Bouraq, 1997 et 1998.

en Dieu, et qui s'accomplit intégralement en Dieu. La *hikma* n'est pas la sagesse humaine, mais le contenu même de la Science divine.

La *hikma* dont Ibn 'Arabî interprète les manifestation successives – les *hikam* – et qu'il nous propose de reconnaître dans ces réceptacles qui en manifestent la substance précieuse – les chatons – n'est pas sans évoquer ce que nous appelons *théodicée*. Ce terme, créé par Leibniz en 1710, nous semble indiquer l'intention philosophique qui anime la composition des *Fusûs*. Construit à partir de deux mots grecs, *theos* et *dikè*, le mot « théodicée » désigne moins la justice de Dieu que la justification de l'existence de Dieu. C'est en ce sens que Leibniz le convoque, sans vraiment le définir, dans ses *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Il s'agit de rendre raison de la nature et des attributs de Dieu et de confirmer l'ordre providentiel qu'Il imprime à la création, cela contre les objections qui font rappel des maux physiques et moraux contredisant toute justice humaine ou divine. Le projet philosophique d'une théodicée se veut une attestation argumentée de l'existence de Dieu, de l'accord entre son entendement et sa volonté, et une réfutation de toutes les objections conduisant à l'athéisme, venues du constat empirique de la méchanceté du monde.

Les *Fusûs al-hikam* ne sont pas les *Essais de théodicée*. Une comparaison qui prétendrait relever, entre ces deux écrits, des proximités d'intention et de structure, serait déplacée. Il n'en reste pas moins que le projet d'Ibn 'Arabî est de construire, sur un mode original et singulier, une justification de l'existence de Dieu, en s'attachant à la méditation de ces figures et de ces paroles (*kalimât*) en lesquelles la présence de la Science divine se donne à contempler et à connaître. Il s'agit de justifier l'ordre intégral des mondes sensible et intelligible. Quelque chose qui s'apparente à un essai de théodicée croise un discours qui a la saveur et la structure d'une *monadologie*. Seule une monadologie peut nous orienter dans le labyrinthe de l'ordre divin, en réconciliant singularité, multiplicité et unité. Les prophètes sont, dans la perspective d' Ibn 'Arabî, les unités parfaites en lesquelles se concentre et s'exprime l'Unité divine. Lisant les *Fusûs*, le philosophe formé aux doctrines occidentales ne peut manquer de se sentir en terre leibnizienne.

Dans le court texte introductif qui ouvre les *Fusûs*, Ibn 'Arabî présente sommairement son ambition. En un style allusif et déconcertant, il indique les raisons qui ont déterminé la rédaction et la publication de l'ouvrage. Le *Livre des chatons des sagesses* lui a été dévoilé

en rêve par l'Envoyé de Dieu, Muhammad, tel le signe et l'instrument concret d'une mission : rendre public un enseignement dont les hommes pourraient tirer grand avantage. Ibn 'Arabî se veut l'intermédiaire autorisé, l'intercesseur privilégié[1] qui transmet des vérités cachées au commun des hommes. Il est ce truchement qui permet d'accéder aux secrets de la divinité, de comprendre sa nature et ses apparitions. La science divine se révèle dans de multiples « sagesses », lesquelles se manifestent à leur tour dans les « cœurs des verbes[2] » (*qulûb al-kalimât*), dans une parole et dans la substance propre d'une présence prophétique. L'enseignement que veut dispenser Ibn 'Arabî est celui de la *théophanie*. Il a pour contenu l'automanifestation de Dieu en des réceptacles ordonnés, en des lieux de manifestations différenciés et hiérarchisés.

Ces réceptacles, ou lieux de manifestation, qui concentrent la théophanie sont les prophètes. Ibn 'Arabî justifie leur existence et leur nombre. La pluralité des prophéties est rendue nécessaire par les multiples communautés humaines. Chaque prophète est à la tête d'une secte religieuse (*milla*) qu'il instruit et conduit. Cette spécification de la fonction prophétique n'entame en rien la profonde unité que composent les prophètes. Chacun est un verbe en lequel le Verbe divin trouve un miroir et une image. Chacun des prophètes est le support d'une théophanie, la manifestation parfaite de *la forme* d'Allâh. Il est aussi un modèle pour tout homme, c'est-à-dire un type spirituel réalisable. Le propos d'Ibn 'Arabî est de présenter les étapes progressives de cette théophanie, de suivre la manifestation du Verbe universel (*kalima kulliyya*) dans les différentes figures prophétiques, de la plus ancienne, celle d'Adam, qui fonde la communauté des prophètes, à celle qui est le Sceau de la prophétie, Muhammad.

Les *Fusûs* commencent par un chapitre qui, bien qu'il soit consacré à la seule présentation réduite et limitée[3] du « chaton d'une sagesse divine » contenu « dans le verbe d'Adam », a la structure d'un miroir réfléchissant l'ensemble du livre. Le schème monadique est à l'œuvre, selon le principe qui veut que la partie enveloppe et exprime le

[1] Ibn 'Arabî présente son travail et son projet comme un exercice de sainteté. Il se dit « *walî* », interprète d'une parole dont il est l'héritier. Sur cette question, et la fonction particulière qu'Ibn 'Arabî s'attribue dès le prologue des *Fusûs*, voir M. Chodkiewicz, *Le sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 67 *sq*.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 47.
[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 56. Ibn 'Arabî dit ne rapporter dans son livre qu'une part modeste, ramenée à l'essentiel et limitée par la volonté divine, de la sagesse dévolue à l'imâm Adam.

tout. Dans la quintessence de la science divine révélée dans le verbe adamique[1], Ibn ’Arabî ne fixe pas, de manière abstraite, l’intention de l’ouvrage, ni le plan qu’il va suivre[2]. Il introduit les notions et concepts autour desquels va se construire sa théologie philosophique. La suite du texte recueille les fruits de ce qui s’énonce dès ce début. Elle est l’auto-déploiement en de multiples sagesses, en divers verbes prophétiques, de ce qui est exposé dans le chapitre premier. Le mode d’exposition choisi par Ibn ’Arabî n’est pas sans évoquer l’écriture musicale : il fixe certains thèmes, certains concepts, dont il nous propose par la suite des variations.

§ 2. Une théologie de la manifestation

L’édifice philosophique que dessinent les *Fusûs* s’élève sur une intuition théologique initiale, fort éloignée des représentations communes de la nature de Dieu. Si le Réel divin (*al-Haqq*) se caractérise par sa volonté productrice (*mashî’a*), encore faut-il déterminer le sens exact de cette activité divine d’où procède la réalité des mondes. Ibn ’Arabî conçoit la création comme un désir de manifestation, une volonté de « Se voir », de « voir Son essence » dans Celui qui est doué de l’existence (*al-wujûd*[3]). Le Dieu d’Ibn ’Arabî n’est pas une réalité close et figée dans son abstraction. C’est un *Sujet* dont la réalité propre est un processus « qui a toujours été et qui ne cessera jamais[4] ». C’est un Dieu vivant, animé et traversé par une aspiration essentielle qui creuse son être : se rendre manifeste.

Fondée sur l’idée de manifestation, la théologie d’Ibn ’Arabî fait une place de choix au thème de la vision et à ses corrélats, l’apparition et l’image. L’intériorité divine, ou le plan de l’essence insondable, se manifeste selon un schéma qui fait place à des niveaux d’apparition, à des degrés de réflexion et d’image. Ibn ’Arabî suggère, par une allusion rapide, toute l’importance d’un niveau d’apparition essentiel dans l’économie générale de la

[1] À chaque prophète est confié un savoir particulier sur la nature divine. Adam possède la science des Noms. La sagesse qu’il dispense concerne ce qu’il y a de plus proche de l’essence divine.
[2] Cf. Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 57. Ibn ’Arabî présente les verbes prophétiques qu’il a retenus, pour atteindre, en chacun, l’essentiel de la science divine.
[3] Cf. Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 48.
[4] Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 49.

création, celui que composent les innombrables « Noms les plus beaux[1] » de Dieu. Les *Fusûs* intègrent d'emblée ce qui est un fil continu du Livre révélé, non moins important que le fil que tisse l'histoire des prophètes. Le récit coranique des « plus beaux Noms[2] » a pour sens exégétique la logique de la manifestation. C'est ainsi un thème classique du *shar'* et de la théologie islamique qui se voit investi d'une signification philosophique décisive.

Le *Verbe adamique* se veut un exposé du sens vrai et de la nécessité de la création primordiale. La réalité créée fait office de « miroir », de lieu d'apparition. Le commandement divin (*al-amr*) y « révèle par Lui et pour Lui son propre secret (*sirr*)[3] ». Dans la création, l'intime de la divinité, sa réalité cachée trouve un plan de réflexion. Dieu peut alors Se contempler, car seule l'existence d'une réalité autre, mais qui tient lieu de miroir, peut offrir un support au regard de la divinité.

Ibn 'Arabî répond ici à une objection implicite. Il s'adresse à ces théologiens nombreux qui conçoivent la création comme l'effet d'une volonté divine impénétrable et arbitraire[4]. Il leur oppose une thèse fondée sur la méditation approfondie de la nature intime de Dieu, telle qu'elle se donne à connaître dans le Livre révélé et dans les dits prophétiques : la création est nécessaire, parce que sans elle l'essence divine ne pourrait « ni se manifester, ni apparaître à elle-même[5] ».

La création d'Adam par Dieu, ainsi qu'elle est décrite dans le Coran[6], fournit l'exemple le plus significatif de la volonté productrice qui anime le Réel divin. Elle est l'archétype de la création de toute chose. Son récit fixe le sens de l'activité divine, les modalités de son effectuation, ainsi que le lien particulier qu'elle introduit entre le Créateur et la réalité créée. Ibn 'Arabî nous offre une illustration magistrale de la pratique du *ta'wîl*. Il déploie une herméneutique philosophique serrée pour atteindre le sens vrai des versets coraniques qui décrivent l'insufflation de l'esprit divin en la personne d'Adam.

---

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 48. Le texte arabe dit « *al-asmâ al-husnâ* ». Nous renvoyons à l'analyse déjà effectuée de la notion de *husn*, dans notre premier chapitre.
[2] Voir W.-C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*, *op. cit*., p. 31 *sq*.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 48.
[4] Nous pensons aux théologiens de l'école ash'arite qui, voulant préserver la toute puissance et la liberté absolue de Dieu, ont renvoyé dos à dos le « déterminisme » de la causalité universelle des théologiens mu'tazilites et l'émanatisme des philosophes qui conduit, selon eux, à confondre le Créateur avec les créatures.
[5] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.
[6] Voir notamment Coran 15 : 26-29. Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.

Tout d'abord, Ibn 'Arabî conçoit l'activité divine qui préside à la création primordiale à partir du modèle coranique de l'insufflation, en restituant à l'expression arabe *al-nafkh*[1] sa signification littérale. Là où de nombreux commentateurs ne voient qu'une métaphore propre à décrire la manière dont Dieu a donné vie à Adam, Ibn 'Arabî n'hésite pas à faire preuve de cet attachement absolu à la Lettre sans lequel aucune interprétation accomplie, reconduisant au sens vrai, ne serait possible. L'insufflation est un acte concret et non pas une abstraction théologique. Elle désigne, au sens propre, la propagation en un autre du souffle, ici du souffle de Dieu. C'est la communication tangible d'une réalité constitutive de l'Être divin à un être extérieur, le partage d'une vie essentielle à Dieu avec un être qui n'est pas Dieu. Dans l'insufflation, Dieu fait don de Lui à ce qui n'est pas Lui[2]. Quant à l'être qui bénéficie de l'insufflation, il reçoit réellement, et non métaphoriquement, une part du Réel divin.

Ibn 'Arabî met au jour les significations théologiques et philosophiques des versets anthropomorphiques du Coran. Il confirme la Lettre, en soulignant ses dimensions visuelles, grâce à un type d'exégèse qui respecte sa cohérence et son intelligibilité. Si la création d'Adam est insufflation, elle est d'abord façonnement, « ébauche harmonieuse[3] » accomplie par Dieu de ses *deux Mains*.

Dire que Dieu est l'Artisan suprême n'est ni une métaphore ni une allégorie. C'est conférer un sens concret à l'activité créatrice, qui consiste à configurer une boue ou une argile dénuée de toute figure. C'est « par les *deux Mains* tendues par Lui » que Dieu parfait la forme d'Adam. De ses *deux Mains* Dieu procède à « la création de l'Homme parfait qui rassemble en lui-même toutes les réalités du monde et leurs expressions particulières[4] ». La théologie d'Ibn 'Arabî est faite de concepts et de schèmes éloignés de l'idée commune de création *ex nihilo*. Elle ne cède à aucun moment aux facilités du discours de l'entendement théologique, qui s'épargne de comprendre, en acceptant qu'en dernière instance l'activité

[1] Le verbe *nafakha* est très courant en arabe. Il désigne le fait de souffler pour gonfler un objet qui n'acquiert de volume que par ce geste. C'est le verbe utilisé pour décrire, par exemple, l'activité de celui qui souffle dans une baudruche pour lui permettre de devenir un ballon. On voit clairement le lien intrinsèque entre ce verbe et le fait de susciter l'existence.

[2] Cf. Coran 15 : 29. *Wa nafakhatu fihi min rûhî* : « J'aurai insufflé en lui de Mon Esprit ». Le mot *rûh* possède ici un sens très fort. Ce n'est pas simplement le Souffle de vie. C'est l'Esprit au sens de ce qui émane de l'Ipséité divine, parce qu'il est présent en l'essence même de Dieu.

[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49. Voir aussi Coran 15 : 29.

[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 54. Voir aussi Coran 38 : 75. Dieu s'adresse à Iblîs qui refuse de faire allégeance à Adam : « qu'est-ce qui t'empêche de te prosterner devant ce que J'ai créé de Mes mains ? »

divine nous soit inaccessible et incompréhensible. Au contraire, l'exégèse théologique trouve son accomplissement dans une esthétique intégrale de la création.

§ 3. Le concept de forme

Deux modèles généraux, qu'Ibn 'Arabî tient pour conciliables et complémentaires, permettent de caractériser l'activité manuelle de Dieu. L'un est d'inspiration néoplatonicienne, l'autre relève de la philosophie d'Aristote. Le faire divin est un *polissage*[1], c'est-à-dire la transformation d'un espace rugueux et opaque en une surface lisse et transparente, apte à réfléchir la lumière, apte à accueillir une substance autre. Les savoir-faire humains que sont la catoptrique et la verrerie sont l'exact équivalent de cet art divin. Dans tous les cas, il s'agit de réduire au maximum la résistance, les imperfections d'une surface jusqu'à ce qu'elle devienne un miroir où se réfléchit une réalité extérieure, un réceptacle prêt à accueillir quelque chose d'autre, sans le corrompre.

L'autre schème convoqué par les *Fusûs* est celui de l'*information*. De Ses deux Mains, Dieu confère une forme à une matière. Pour nous faire comprendre les opérations divines, Ibn 'Arabî emprunte les notions aristotéliciennes de forme et de matière, introduites dans la pensée islamique dès les premières ébauches de la *falsafa*. Bien qu'il n'utilise pas, dans le chapitre du *Verbe d'Adam,* le mot arabe *hayûlä*, forgé à partir du mot grec *hylê*, Ibn 'Arabî développe une conception très proche de celle du Stagirite.

La matière n'est ni un donné perceptif ni une réalité objective, mais un support ou un suppôt qui se définit par sa passivité et sa réceptivité[2]. Elle se caractérise par cette pure potentialité ou indétermination qui lui interdit d'avoir des limites ou des fins propres. La matière est l'être en puissance qui n'existe que comme tendance, aspiration à la forme. Seule la forme (arabe : *sûra*, correspondant à plusieurs termes grecs : *ousia*, *eidos*, *morphê)* organise la matière pour en faire une essence déterminée et une réalité connaissable. La

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49 : « L'impératif divin exigeait le polissage du miroir du monde, et Adam était l'essence de la pureté transparente de ce miroir, ainsi que l'esprit de cette forme ».

[2] Cf. Aristote, *Métaphysique*, Livre Z, 10, 1036a. Rappelons qu'Avicenne distinguait le sujet (*al-mawdû'*) du réceptacle (*al-mahall*) : « on entend par sujet ce qui en vient à subsister, par soi-même et par sa spécificité », tandis que « le réceptacle est toute chose en laquelle se dispose [autre] chose, de sorte que grâce à cette chose-là, elle advienne en un certain état » (*Al-Shifâ'*, *al-Ilâhiyyât*, livre II, chap. 1, Le Caire, 1380 h. / 1960, p. 59).

forme est le principe d'être qui permet à la matière de devenir quelque chose. Elle « informe » la matière en lui apportant ce qui lui manque, et la sort ainsi de l'état de privation et de désordre qui la constitue en propre.

L'aristotélisme d'Ibn 'Arabî ne se réduit sans doute pas à quelques clins d'œil lexicaux ou à des coquetteries de façade. Pourtant, il ne va pas sans des déplacements significatifs qui font, au final, une doctrine originale. De la matière aristotélicienne, Ibn 'Arabî retient principalement la puissance réceptive. Il ne la nomme pas, d'ailleurs, *hayûlä* mais la désigne par les mots[1] *mahall* ou *qâbil*. En tant que « localisation » (*mahall*), la matière est lieu de dépôt, espace qui constitue un support. En tant que réceptacle (*qâbil*) elle est ce qui accueille sans aucune résistance, ce qui offre un asile positif ou une demeure favorable. La passivité aristotélicienne, chargée de connotations négatives, devient ici disponibilité et accueil. La réceptivité faite de privation se transforme en une propension à devenir un espace de manifestation. C'est que la matière est aussi dite phénomène (*mazhar*). Elle est fondamentalement un lieu d'apparition.

La forme est ce qui permet à la matière de devenir un lieu de manifestation et d'apparition. Ibn 'Arabî convoque le mot arabe *sûra* qui, tout en correspondant aux notions aristotéliciennes d'*ousia*, d'*eidos* ou de *morphê*, est loin de leur être strictement équivalent. Certes, *al-sûra* désigne bien ce que nos traductions françaises des textes grecs ont rendu par le mot *forme*. Il s'agit de l'essence, de ce qui constitue la quiddité d'un existant. *Al-sûra* informe la matière, l'actualise, et lui assure une essence déterminée. C'est un principe intelligible qui confère consistance et réalité. Pourtant, le mot arabe charrie bien d'autres significations, qui tiennent pour l'essentiel à des aspects sensibles et visibles[2]. Sans doute les termes grecs d'*eidos* et de *morphê* ne sont-ils pas dénués aussi de dimension sensible. Chacun reconnaîtra qu'ils véhiculent une forte charge visuelle. Il n'empêche qu'Aristote, dès lors qu'il fait un usage technique de ces vocables, ignore et rejette leur dimension sensible et leur charge visuelle. Il n'a de cesse de mettre en garde contre toute confusion de l'*ousia* ou de l'*eidos* avec une réalité physique : la forme n'est pas l'apparence externe des

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49 par exemple.
[2] Ainsi lit-on, dans le *Livre des définitions* (*Kitâb al-Ta'rîfât*) de 'Alî b. Muhammad al-Jurjânî : « la forme corporelle (*al-sûrat al-jismiyya*) est une substance continue et simple dont le réceptacle (*mahall*) existe en dehors de celle-ci et qui reçoit les trois dimensions perçues immédiatement par la vue. » (Cf. *Kitâb al-Ta'rîfât*, traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, préface de Pierre Lory, Téhéran, 1994, p. 247).

choses, leur *skhêma*. C'est un principe qui détermine la matière et en fait une essence définie.

Or, le mot arabe *sûra* autorise cette confusion. On peut même dire qu'il y invite, si l'on veut être fidèle à l'épaisseur de sens qui est la sienne. Le philosophe ne saurait ici faire exception en mutilant le mot de sa signification pleine et entière. *Al-sûra* ne désigne pas, en toute rigueur, une réalité intelligible. C'est un mot de la langue arabe la plus commune, qui signifie l'apparence, la face visible d'une réalité offerte aux regards. Il s'agit de la configuration extérieure, de tout ce qui a trait à la morphologie. Sans doute la notion de forme est-elle parfaitement adéquate pour traduire l'arabe *sûra*. Mais encore faut-il ajouter, à la signification abstraite que nos oreilles philosophiques prêtent au mot, le sens esthétique qu'il ne manque de posséder. On ne peut, en effet, parler de *sûra* sans entrevoir une manifestation qui réjouit les yeux, sans avoir à l'esprit l'idée de beauté, d'apparition harmonieuse et de perception agréable.

Ibn 'Arabî fait un usage philosophique du mot *sûra* qui le situe à la jonction de l'*eidos* et du *skhêma* des Péripatéticiens. Plus précisément, il rend caduque la distinction aristotélicienne entre le *skhêma*, la configuration extérieure d'un être, et l'*eidos*, ce qui constitue son essence, pour opérer une synthèse originale des deux notions. Cette opération est nécessaire, parce qu'il s'agit de penser quelque chose qui a le statut d'un mixte : une essence qui laisse apparaître, dans son être même, la structure formelle d'un corps. Le mot *sûra* s'impose comme un concept essentiel des *Fusûs*. Ibn 'Arabî invente ce concept parce que lui seul désigne et rend intelligible une réalité singulière : une *essence* qui est aussi et surtout une *figure*.

Ibn 'Arabî détermine un cadre de pensée fort éloigné de celui qu'a fixé Aristote. L'inspiration qui l'anime et que véhicule le concept de *sûra* est platonicienne. Notre auteur insiste sur la dimension spatiale et sensible de la forme. Platon privilégiait aussi, dans une perspective bien étrangère à celle que retiendra Aristote, l'acception géométrique du *skhêma*. De même que les formes (*suwar*, pluriel de *sûra*) sont, pour Ibn 'Arabî, des existants offerts aux regards, qui manifestent des réalités invisibles, de même les *skhêmata* sont des « formes visibles[1] » qui *figurent* des êtres non visibles, les Formes intelligibles,

[1] Platon, *La République*, Livre VI, 510d. Traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 356.

nous dit Platon. Dans les deux cas, il s'agit de penser une réalité sensible qui manifeste une réalité intelligible laquelle est, à son niveau propre, la manifestation d'un être plus élevé. Les notions de *sûra* chez Ibn 'Arabî, et de *skhêma* chez Platon, supposent un ordre spéculatif qui laisse place à des plans d'apparition. Toutes deux configurent un objet théorique très particulier, la *forme de manifestation*.

Le couple forme / matière ne participe pas, dans les *Fusûs*, à la constitution consciente et explicite d'une ontologie, encore moins d'une épistémologie. Il sert un dessein théologique et ne doit pas faire écran à d'autres couples plus éloquents, à d'autres dualités plus parlantes dans un système qui a pour foyer générateur l'intuition de la théophanie. C'est la théologie qui gouverne ici l'ontologie. Ibn 'Arabî ne fait pas preuve, répétons-le, d'une grande rigueur aristotélicienne dans l'usage qu'il fait des notions de forme et de matière. Il les insère dans un cadre de pensée où elles s'articulent à d'autres concepts, à d'autres partages. Le passage des *Fusûs* que nous traduisons dans ce qui suit nous en donne une illustration :

« Dieu a d'abord existencié le monde dans sa totalité comme une chose informe, sans qu'aucun esprit ne s'y trouve, semblable à un miroir non poli. Or, il est dans la nature du commandement divin de ne jamais disposer aucun "lieu" si ce n'est pour qu'il accueille un esprit divin. Cela est aussi évoqué par l'insufflation, et ce n'est rien d'autre que l'actualisation de l'aptitude propre à telle forme préalablement disposée, afin qu'elle reçoive l'effusion de la théophanie permanente qui a toujours été et qui ne cessera jamais. Il n'y a donc dans la réalité qu'un réceptacle, et ce réceptacle procède de l'Effusion la plus sainte. L'impératif divin tout entier procède de Lui, de son commencement à son terme, "Et à Lui retourne l'impératif tout entier[1]", tout comme il vient de Lui au commencement[2]. »

Ces lignes nous conduisent au concept d'*effusion émanatrice* que nous allons maintenant analyser.

[1] Coran 11 : 123.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.

§4. L'effusion émanatrice

Deux notions majeures interviennent dans ce texte : l'effusion et la théophanie. Ibn 'Arabî parle d'*effusion* pour expliquer la création du monde. Il interprète le thème coranique de l'insufflation comme un « débordement » de la substance divine qui se répand, se déverse sur une matière apte à la recevoir. L'activité divine qui préside à l'advenue des existants finis est un *fayd*.

Ce mot, d'usage courant en arabe, s'applique communément dans toute situation où un liquide abondant, dont la source ne se tarit pas, ne peut trouver de récipient suffisant à le contenir. Ainsi parle-t-on de *fayd* dans le cas d'un fleuve en crue, quand il sort des limites de son lit et déborde de toute part. Le mot véhicule l'idée de surabondance, d'émanation continue et illimitée d'une substance précieuse qui procède d'une source inaccessible. Il signifie que quelque chose qui coule en quantité impressionnante se déverse en un espace qui lui est extérieur. Ce déversement est nécessaire, impérieux. Il exige la présence d'un lieu qui puisse faire office de récipient. Mais ce récipient, aussi adéquat soit-il, est condamné à ne pas suffire à sa fonction, puisqu'il lui faut accueillir ce qui outrepasse toute structure d'accueil.

La notion de *fayd* désigne le pouvoir infini d'expansion que possède Dieu, lequel pouvoir est la conséquence nécessaire de la surabondance de Son essence. Si l'essence absolument une[1] (*al-ahadiyya*) n'était pas absolument transcendante, elle ne serait pas absolument surabondante. La surabondance entraîne le *fayd*, ou effusion, créant l'étendue de l'« être en expansion[2] ». Le concept d'effusion désigne donc aussi l'effet de cette expansion, qui est tout ce qui peut être connu de la divinité. Dieu est effusion, flux

[1] Ibn 'Arabî utilise le mot *al-ahadiyya* pour désigner l'essence divine dans son mystère absolu, comme « mystère du mystère » situé au-delà de l'existence déterminée et de l'être défini de l'étant. Il distingue *al-ahadiyya* de la *wâhidiyya*, laquelle désigne l'unité plurale, c'est-à-dire l'essence divine en tant que principe de la multiplicité, source du déploiement des possibilités contenues dans la *ahadiyya*. Pour un exposé clair et concis de ces concepts, voir le *Kitâb inshâ' al-dawâ'ir al-ihâtiyya 'alâ mudâhat al-insân lî-l-khâliq wa-l-khalâ'iq* [Le Livre de la production des cercles comprenant la correspondance de l'homme au Créateur et aux autres créatures]. Cet ouvrage est plus connu sous le titre abrégé de *Kitâb insha' al-dawâ'ir*. Nous disposons d'une édition bilingue de cet écrit : Ibn 'Arabî, *La production des cercles*, publié, traduit et présenté par Paul Fenton et Maurice Gloton, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996.

[2] L'Être en expansion (*al-wujûd al-munbasit*) établit la détermination de toutes les déterminations, au plan second du Réel divin. En lui, l'unité plurale s'épanche en pluralité unifiée (*wahdâniyya*). Tandis que la pure essence divine est absolument indéterminée, l'expansion de l'être est la médiation de l'être absolu avec l'être déterminé (*al-wujûd al-muqayyad*). C'est le beau-fils d'Ibn 'Arabî qui a systématisé cette logique de la manifestation divine. Cf. Sadr al-Dîn al-Qûnawî, *Risâlat al-hâdiyya*, in *Annäherungen*, *op. cit*., p. 152 *sq*.

constitué par une surabondance d'existence qui se répand et octroie l'existence à tout ce qu'elle atteint. En vertu de ce concept, nous voyons Ibn 'Arabî rompre, une fois encore, avec la théologie dogmatique qui définit la divinité par l'immutabilité absolue, et conçoit l'acte créateur comme un processus extérieur à l'essence divine, qui ne l'engage pas en tant que telle. Dans la pensée d'Ibn 'Arabî, Dieu est mouvement, la Substance est Sujet. Quant à la création du monde, elle doit se comprendre comme l'épanchement, tout à la fois nécessaire et voulu par la volonté divine, l'épanchement de la substance intime de Dieu.

Dans la suite des *Fusûs*, Ibn 'Arabî associera très étroitement la notion d'effusion à celle de *nafas rahmânî* ou de *nafas al-rahmân*[1]. On verra même ces termes techniques, sans doute plus à même d'exprimer la vitalité de Dieu et de signifier la nature exacte du processus, se substituer à l'usage du mot *fayd*. À l'image de l'eau qui déborde et se répand, s'adjoint un autre registre d'images, que nous avons déjà rencontré, celui de l'exhalaison du souffle, assimilé au thème coranique de l'insufflation. Cette adjonction doit être interprétée comme une variation des plus significatives. Elle témoigne d'un anthropomorphisme assumé, qui n'est en vérité que le versant philosophique d'une intuition théologique plus profonde : l'anthropomorphose de Dieu. La création ou effusion de l'être est, selon Ibn 'Arabî, un « soupir de compatissance », le « soupir du Compatissant ».

Nous reprenons les traductions des expressions arabes (*nafas al-rahmân*, *nafas rahmânî*) proposées par Henry Corbin, parce qu'elles nous semblent exprimer au mieux l'intention d'Ibn 'Arabî. Traduire *al-rahmân* par le *Compatissant* se justifie à plus d'un titre. C'est que la traduction française convenue qui remplace tous les vocables arabes composés à partir de la racine *r-h-m*, d'où procède le mot *rahma*, par les dérivés du mot *miséricorde* ne convient pas vraiment ici. La *rahma* dont nous entretient Ibn 'Arabî n'est pas seulement cet attribut de Dieu, qui compense son inflexibilité et son autorité par une propension infinie à l'indulgence et au pardon. Ce n'est pas cet attribut moral que le discours théologique traditionnel nous présente comme le corrélat de la puissance souveraine de Dieu. La *rahma* n'est pas seulement la miséricorde réparatrice. Elle est davantage, pour Ibn 'Arabî, élan créateur et acte d'amour pour la création.

[1] On la voit apparaître très clairement dans le Verbe de Jésus, dans le chapitre 15 qui a pour titre « le chaton d'une sagesse prophétique dans un verbe de 'Isâ ». Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 143 : « Dieu s'est décrit lui-même par *al-nafas al-rahmânî* ». Elle se retrouve à la fin de l'ouvrage, dans le chapitre consacré à la sagesse prophétique de Muhammad.

Il convient donc de dépsychologiser la notion coranique de *rahma* et de la situer dans un cadre de pensée qui n'est pas celui de la morale, mais qui relève plutôt de la métaphysique[1]. Si le mot véhicule bien l'idée de *miséricorde*, c'est au sens où Celui qui accorde la *rahma*, *al-rahmân*, est accueilli dans celui qui la reçoit, participe avec lui à une œuvre commune, se conjoint à lui dans un élan de sympathie et de reconnaissance. Dire de Dieu qu'il est *al-rahmân*, c'est le poser comme une puissance qui est, tout à la fois, active et passive, c'est affirmer qu'Il est le sujet d'un don qu'Il conçoit certes en Maître, mais qui l'engage dans une relation avec le réceptacle du don où Il devient alors Celui qui reçoit et pâtit.

Sans doute est-ce le mot « amour » qui traduit le mieux l'usage que fait Ibn 'Arabî de la notion coranique de *rahma*. Mais, ici aussi, quelques précautions s'imposent : l'amour n'est ici ni un affect ni une vertu morale. *Al-nafas al-rahmânî* est le soupir d'amour d'où procèdent les réalités créées[2]. C'est l'acte créateur, c'est-à-dire le souffle dont la matière subtile est faite de ces paroles divines qui ne sont rien d'autre que les réalités (*haqâ'iq*) des existants de notre monde. *Al-rahma* est l'amour éternel du Créateur pour la créature[3] qui se manifeste en un acte inaugural incessamment reconduit. C'est l'autre nom du *fayd*, du flux créateur.

Le souffle*, al-nafas*, nous ramène à la notion de *respiration* et désigne, de façon elliptique, l'*expiration* du souffle, en y comprenant *ce qui s'exhale* dans la respiration ou dans le souffle. Ce sens ne peut être restitué par la notion de *soupir*. Celle-ci suggère un type très particulier de souffle ou de respiration[4]. Le soupir est une expiration du souffle qui manifeste une émotion. Dans le soupir, quelque chose d'intérieur et de caché s'exhale, qui devait rester caché, mais qui brise les barrières que la réserve opposait à sa

[1] Sur tous ces points qui concernent la notion coranique de *rahma*, voir H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 95. Sur le nom *al-Rahmân*, cf. *Futûhât*, chapitre 5, édition 'U. Yahyâ, *op. cit.*, t. 2, p. 157 *sq*.

[2] Nous renvoyons, pour un exposé plus exhaustif de la notion de *mahabba*, au traité sur l'amour inclus dans les *Futûhât*. Cf. *Futûhât*, chapitre 178, édition du Caire, *op. cit.*, t. 2, pp. 320-362.

[3] La notion de *rahma* modifie considérablement la nature de la relation qui lie le Créateur et la créature. Elle permet notamment de penser la créature, au premier chef l'homme, d'une manière positive, qui fait l'économie d'une doctrine de la chute. L'homme n'est pas cet être déchu qu'un désir aveuglant a exclu du monde divin. Il est plutôt le fruit d'un désir, celui qui affecte une divinité aspirant à se contempler dans un être qui manifeste Sa forme.

[4] Sur le concept de « souffle », voir *Futûhât*, chapitre 3, édition 'U. Yahyâ, *op. cit*., t. 2, p. 113 *sq*. Dans ce passage, on retiendra le commentaire qu'Ibn 'Arabî propose du dit prophétique : « le souffle du Compatissant me vient du Yémen ». Ces souffles sont les soupirs (les vents) de la proximité divine. Cf. *Futûhât*, chapitre 15, édition 'U. Yahyâ, *op. cit.*, t. 2, p. 365 *sq*.

manifestation. Il s'agit toujours de l'expression d'un état intime où se mêlent confusément la plainte, le désir et le soulagement. Celui qui soupire laisse échapper le sentiment qu'il a d'un manque, d'une frustration, d'une lassitude qui sont cause de sa tristesse. Le soupir est un aveu, l'aveu de qui reconnaît sa tristesse, mais qui s'en délivre ou aspire à s'en délivrer. Le soupirant est, littéralement, un aspirant qu'anime le désir et l'espoir de substituer à sa tristesse une source de satisfaction. Alors le soupir devient ce qu'il devait être, un souffle de soulagement, une détente où s'affirme la satisfaction, imaginaire ou réelle, du désir.

En usant de la notion de *soupir* pour traduire *al-nafas*, Henry Corbin entend témoigner d'une grande fidélité à la lettre et à l'esprit des *Fusûs*. Son choix de traduction restitue au plus près les conceptions théologiques qui s'y trouvent à l'œuvre. Tout d'abord celle d'un « Dieu pathétique », en proie à un manque insondable. Ibn 'Arabî prendrait le contre-pied de la théologie rationnelle, en bouleversant la hiérarchie des attributs qu'elle reconnaît traditionnellement à Dieu. La suffisance et la toute-puissance ne sont pas les qualités premières de la divinité, parce qu'elles n'expriment pas son « fond intime et caché ». Le « nom propre de la divinité […] c'est Tristesse et Nostalgie[1] ».

Ces deux noms ne sont pas des désignations métaphoriques. Ils attestent de la vie intime de Dieu et de l'inquiétude, de l'intranquillité, qui est au fond de l'Essentiel désir. Une distance intérieure sépare de Lui-même le Soi divin. Le processus de la révélation s'explique ainsi, parce qu'une dualitude, ne ruinant pas l'affirmation de l'Unicité, règne, entre le Dieu qui se révèle et le Dieu révélé. Cette *dualitude* n'est pas une *dualité* effective, mais procède de la double perspective, des deux points de vue dont la révélation prouve l'existence au sein de l'unique Réel divin : il y a le *Dieu qui se révèle* dans la révélation et le *Dieu que révèle* la révélation. Entre les deux, il ne saurait y avoir de différence

[1] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 93. Remarquons toutefois que l'insistance que met H. Corbin à parler d'un « Dieu pathétique » provient de sa lecture d'Ibn 'Arabî, telle qu'il la fait au temps où il lit les textes gnostiques ismaéliens édités par R. Strothmann. Henry Corbin découvre alors l'importance du thème de la tristesse, de la mélancolie divine. Il en parlera abondamment dans *Trilogie ismaélienne*. Par ailleurs, il est sous l'influence, encore à cette époque, des analyses que Louis Massignon a faites du « Dieu au Féminin », du Féminin-Créateur, en la personne de Fâtima (devenue *Fâtir*) dans la gnose des Nusayrîs. On sait l'admiration que H. Corbin portait aux articles de L. Massignon consacrés à la *qasîda* nusayrî où la souffrance de Fâtima (fille de Muhammad) devient celle du Féminin créateur, spécialement au texte : « *Der Gnostische Kult der Fatima im schiitischen Islam* », *Eranos-Jahrbuch*, 1938. Enfin, la triade amour / domination / nostalgie appartient à la théologie mystique de Suhravardî, et elle influence grandement la lecture par H. Corbin des pages d'Ibn 'Arabî sur le *nafas al-rahmân*.

d'essence, puisqu'il s'agit du même Dieu. La dualitude qui s'impose tient exclusivement à la double perspective rendue inévitable par le fait même de la révélation.

Cette analyse permet de comprendre le nom de Nostalgie[1]. Celui-ci désigne très précisément la relation intime entre le *Dieu révélé* et le *Dieu qui se révèle*. Dans le procès de son autorévélation, Dieu se donne tout entier, si bien qu'Il se retrouve chez soi dans l'*objet*, c'est-à-dire, dans son être révélé. Mais ce procès ne peut avoir lieu sans un *sujet*, le Dieu qui se révèle. Celui-ci s'efface, comme *sujet*, dans Sa révélation, dans Son devenir *objet*. Plus Il se rend accessible, plus Il se retranche et devient inaccessible. Il est le point aveugle de l'ensemble du processus, vers lequel convergent toutes les visibilités. Il est l'Absent qui rend possible toutes les présences, celui auquel tout être manifesté s'attache, comme à la condition de sa manifestation. Le *Dieu qui se révèle* est le Réel de la révélation, ce dont le *Dieu révélé* porte la trace et la nostalgie. La Nostalgie est donc le mouvement qui porte le Dieu révélé par-delà son *être objet* vers son *être sujet*. C'est le soupir que constitue la révélation elle-même, l'aspiration de *ce qui se révèle* à connaître *celui qui se révèle*.

§ 5. Dieu révélé et Dieu caché

Pour éclairer cette dualitude à l'origine de la Nostalgie divine, Henry Corbin convoque la « double notion du *Theos agnostos* (Dieu inconnaissable) et du *Deus revelatus* […][2] ». Il sollicite les catégories et concepts de la théologie néoplatonicienne, ainsi que l'héritage des théologies mystiques de l'époque hellénistique, des *Oracles Chaldaïques* au *Corpus Hermeticum*[3]. Il s'agit de représentations qui vont bien au-delà de la dualitude et qui imposent l'idée d'une division franche entre deux degrés de la divinité. Le choix herméneutique d'Henry Corbin est clair. Il consiste à infléchir la théologie d'Ibn 'Arabî du côté des schémas émanatistes, mais, aussi bien, des théologies « dualistes » (au sens que A. J. Festugière donne à ce qualificatif) des religions païennes. Il se construit au gré de

[1] Voir H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 93. Notre interprétation diffère de celle d'Henry Corbin.
[2] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 91.
[3] Rappelons que le quatrième volume de la somme magistrale d'André Jean Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, s'intitule *Le Dieu inconnu et la gnose* [3e édition, Paris, Gabalda, 1953]. Henry Corbin est, comme A. J. Festugière, lecteur du célèbre ouvrage de Norden, *Agnostos Theos* [Leipzig, 1913]. Sa lecture d'Ibn 'Arabî est, si l'on ose dire, dans l'esprit des recherches classiques sur « le Dieu inconnu ».

formules et d'expressions dont l'intention est explicite : « […] il y a « ce qui origine » ; au-delà de l'être « qui est », le « Dieu qui n'est pas » […] c'est-à-dire le *Theos agnostos*, le Dieu inconnaissable et imprédicable ; et il y a le Dieu révélé, son *Noûs* qui pense et qui œuvre, qui supporte les attributs divins, et est capable de relation[1] ». D'un côté le « Super-être, le Principe inconnaissable », la « divinité suprême[2] » qui ne peut même pas « être nommée », de l'autre le Dieu révélé, « l'Originé primordial », la « Première Intelligence » ou l'« Archange-Logos ».

Henry Corbin creuse et radicalise la dualitude. Il laisse penser qu'un puissant sentiment dualiste traverse la théologie d'Ibn 'Arabî et construit une interprétation où se déchiffre une inspiration résolument gnostique. Cette inspiration puise dans les schémas et le vocabulaire du gnosticisme et des théologies des premiers siècles du christianisme. Elle se nourrit aussi des théologies négatives, surtout des notions fondatrices de la théosophie ismaélienne, amplement sollicitées pour éclairer tel ou tel aspect de la doctrine du maître andalou[3]. Mais est-elle réellement adéquate pour comprendre la pensée d'Ibn 'Arabî et saisir son orientation propre ? Les conceptions gnostiques et la théologie ismaélienne rendent-elles intelligible le concept de la révélation que construit Ibn 'Arabî ?

Sans doute convient-il de discuter la décision herméneutique d'Henry Corbin. Elle repose sur une compréhension du processus de la révélation qui refuse de faire place à l'idée de dialectique, et qui donc ne se donne pas tous les moyens pour penser le mouvement au sein de l'essence divine absolue, qui est l'Identité qui préside à l'effectivité de la révélation.

Le *Dieu qui se révèle*, tel que l'entend Ibn 'Arabî, n'est pas le Dieu caché et inconnaissable des théologies gnostiques. Le *Dieu révélé* n'est pas l'*autre* du Dieu caché, son apparition plus ou moins dévoyée et dégradée. Le mode d'exposition choisi par Henry Corbin semble présenter deux aspects distincts de la divinité : l'un serait inaccessible aux hommes, l'autre serait présent dans les réalités créées. Il fixe et fige les deux termes, là où il

[1] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 92.
[2] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 93.
[3] Cf. H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.* Les notes qui complètent le texte font une place importante aux comparaisons de la pensée d'Ibn 'Arabî avec la doctrine ismaélienne. Voir notamment la note 12, p. 224-225. Nous avons déjà relevé que la notion de « tristesse divine », ainsi que le schème d'interprétation du Dieu inconnu et du Dieu révélé, sont nourris des réflexions suggérées par la lecture des textes publiés par R. Strothmann, *Gnosis-Texte der Ismailiten*, Göttingen, 1943. Cf. *Trilogie ismaélienne*, « Bibliothèque Iranienne », 9, Téhéran / Paris, 1961, index, s.v. « Ibn 'Arabî » et « R. Strothmann ».

n'y a qu'un seul terme et un processus. Là où Henry Corbin entrevoit quelque chose comme une division, nous discernons une *dialectique* vivante entre le caché et l'apparent, une différenciation interne rendue nécessaire par la révélation elle-même. Il n'y a pas, en toute rigueur, de « Dieu caché ». Il n'y a qu'un *Dieu qui se révèle* et qui est, par là même, un *Dieu révélé*.

Le thème du *nafas al-rahmân* n'est pas destiné à soutenir le mystère du *Theos agnostos*. Il sert plutôt à affirmer la puissance du désir divin de se révéler en se rendant manifeste. Le Dieu qu'il configure n'est pas cette altérité souveraine et inaccessible, mais un « Dieu souffrant », sujet d'une Tristesse profonde. De ne pas être connu, Dieu pâtit, est la proie d'un désir impérieux qui concentre toute son énergie. Le *hadîth qudsî* célèbre – maintes fois convoqué par Ibn 'Arabî – où la divinité nous livre Son aspiration la plus intime, indique ce qui est à l'origine de la Tristesse et du désir divins : « J'étais un Trésor caché et j'ai aimé à être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles[1] ». Il nous instruit de ce qui est le secret de la divinité, une passion de se connaître en se rendant connaissable, une passion qui est aussi bien une action, puisque c'est d'elle que procède l'ensemble de la création.

À vrai dire, Ibn 'Arabî n'attribue pas cette passion *directement* à Dieu. Quand il évoque le désir et l'affliction intra-divins, il les attribue aux *Noms divins*. La nostalgie est celle des Noms divins aspirant à être connus, et non pas une passion de l'essence divine absolument « une ». Quant à la tristesse, elle est celle des Noms demeurés inconnus et qui doivent supporter leur occultation. Le *fayd* ne saurait donc se produire sans l'existence de ces Noms, qui énoncent, de façon multiple et une à la fois, l'intimité divine. Les Noms divins sont, en effet, le maillon essentiel de la théologie d'Ibn 'Arabî. Ils sont le moteur de cette détente divine d'où procédera l'existence.

Dans le chapitre trois cent soixante et onze[2] des *Futûhât*, Ibn 'Arabî expose sur un autre mode, avec un vocabulaire assez différent, la cosmogénèse produite par les Noms divins. L'effusion émanatrice, le *nafas al-rahmân*, suscite une masse « subtile » porteuse

[1] Ce *hadîth* est très souvent cité par Ibn 'Arabî. Voir, par exemple, Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 201 (verbe de Moïse).
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 371, section 9 : « Sur l'univers, c'est-à-dire sur tout ce qui est autre que Dieu, et sur son organisation », édition du Caire, *op. cit*., t. III, p. 443 *sq*.

d'une existence primordiale. C'est la « Nuée[1] » originelle (*al-'amâ*) en laquelle l'Être absolu se dilate et connaît cette différenciation interne qui rend possible sa révélation. Cette Nuée primordiale suscite le premier existant « autre que Dieu », l'« Intellect premier » ou « Esprit saint universel ».

Plus généralement elle exerce une double fonction en laquelle se résume l'acte créateur. D'une part, elle reçoit toutes les formes contenues dans l'essence divine, celles de toute la hiérarchie des êtres, des archanges supérieurs aux réalités inorganiques. D'autre part, elle distribue les essences et les fait entrer dans les existants préparés à les recevoir.

Fayd, *'amâ*, *nafas al-rahmân* sont des concepts équivalents. Dans tous les cas, il s'agit de désigner un flux, ou plutôt une dilatation, qui a pour origine la tristesse des Noms divins. Cette dilatation créatrice s'effectue selon deux opérations qu'Ibn 'Arabî prend soin de distinguer, bien qu'il s'agisse en vérité de deux activités concomitantes et éternelles. L'effusion émanatrice est une détente qui connaît deux stations, « deux degrés d'autodétermination (*ta'ayyun*)[2] ».

D'abord celle qui a lieu dans le *'âlam al-ghayb*, le monde divin insondable et mystérieux. Ibn 'Arabî l'appelle *al-fayd al-aqdas*, l'« Effusion la plus sainte » ou sacro-sainte. Il s'agit de l'effusion primordiale, originelle, qui s'accomplit à l'intérieur de l'Être divin et qui confère aux Noms des essences éternelles, des archétypes immuables propres à les manifester à eux-mêmes, à leur donner un miroir, un plan de révélation qui leur soit propre. Par cette opération, c'est la pluralité des possibles qui surgit au sein de l'essence divine.

Ensuite l'effusion qui s'épanche dans le *'âlam al-shahâda*, le « monde du témoignage », le monde de la manifestation sensible que composent les phénomènes. Ibn 'Arabî parle dans ce cas de *fayd al-moqaddas*, d'effusion sainte. Il entend désigner par là l'opération qui confère une existence à la pluralité des possibles, autrement dit, l'advenue des êtres sensibles qui vont servir de réceptacles, de formes de manifestation aux Noms divins dans l'univers phénoménal.

---

[1] Ibn 'Arabî reprend cette notion telle qu'elle figure dans l'enseignement prophétique. Voir le *hadîth* : « On demandait au Prophète : Où était ton Seigneur avant de créer sa création visible ? – Il était dans une Nuée ; il n'y avait pas d'espace ni au-dessus ni au-dessous ». Cité par H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 144.

[2] Claude Addas, *Ibn 'Arabî ou La Quête du Souffre rouge*, *op. cit.*, p. 328.

L'introduction de la notion de *fayd* suppose un couple de concepts, celui de l'effusion et du réceptacle. Ce couple croise un autre couple conceptuel, celui de l'aptitude et de l'actualisation, ou de la prédisposition et de l'existentiation. La création primordiale se traduit par le déversement surabondant de réalités composées, à partir de la substance divine. Ces réalités accèdent à l'existence sensible dès lors qu'elles trouvent leurs « lieux naturels », c'est-à-dire des « réceptacles » prédisposés pour les accueillir. Le couple aristotélicien de la forme et de la matière est sérieusement modifié par une inspiration philosophique qui n'est pas sans nous rappeler Plotin et les modèles émanatistes[1]. Les essences des existants procèdent d'un flux vertical qui trouve son origine dans la réalité divine. Elles forment le contenu même de ce flux. Quant à la matière, elle est le réceptacle préparé, prédisposé *par* Dieu en vue d'être un lieu d'accueil *pour* Dieu. C'est aussi ce qui permet à toute essence d'acquérir une existence sensible.

4. L'idée de théophanie

§ 1. La notion de *tajallî*

Dès le début des *Fusûs*, comme le montre le passage que nous avons cité, Ibn 'Arabî sollicite explicitement la notion de *théophanie*, qu'il articule très étroitement à celle d'*effusion*. Ce qui s'épanche dans le flux de l'instauration primordiale, c'est la « théophanie permanente » (*al-tajallî al-dâ'im*). L'effusion doit alors être comprise comme l'acte d'un

[1] Ibn 'Arabî ne reprend pas telle quelle la doctrine plotinienne de l'émanation. Il y apporte de nombreux aménagements, le mot *fayd* étant pour lui synonyme de *tajallî*. Ibn 'Arabî se démarque du schéma plotinien où chaque réalité émanée procède de celle qui la précède selon un enchaînement nécessaire. Il veut penser l'automanifestation de l'Absolu dans des formes qui sont, chacune, une autodétermination différente. Sur la différence entre le *fayd* et l'émanation plotinienne, voir Toshihiko Izutsu, *A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism. Ibn 'Arabî and Lao-Tzu, Chuang-Tzu*, Tokyo, The Keio Institute of cultural and linguistic Studies, 1966, Part one : The ontology of Ibn 'Arabî, p. 145. Voir aussi A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Din-Ibnul 'Arabî*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 61-62.

sujet, la théophanie, auquel elle se subordonne et dont elle dépend. Dieu est *tajallî* ; il se révèle dans cette opération, l'éclaircie, ou mise en lumière de soi, dans une activité qui lui est propre, le *fayd*. Ibn 'Arabî, en distinguant ces deux concepts, suppose un ordre, une hiérarchie entre les processus qu'il désigne respectivement par chacun d'entre eux. La théophanie, (*al-tajallî*) domine l'effusion (*al-fayd*). Elle est le concept-clé, l'objet de l'intuition originaire qui gouverne intégralement l'édification du système.

La preuve en est que l'acte créateur, par lequel Dieu crée toute chose, est conçu par Ibn 'Arabî comme l'acte théophanique par excellence. Entre le « Sois ! » que prononce le Verbe divin et son effet « et [la chose] existe », c'est le processus de la théophanie qui se produit. Avant que la chose créée n'existe, l'essence divine créatrice est inconnaissable. Après l'acte créateur, elle est connue dans le lieu de manifestation qu'est la chose créée. La création est tout entière théophanie[1].

Si le *fayd* pouvait apparaître comme une notion d'emprunt, sujette à de multiples usages métaphoriques, et témoignant d'un certain éclectisme en s'adaptant au schème plotinien de l'émanation, le *tajallî* est un concept nouveau, inventé de toute pièce pour rendre raison d'une conception du réel qui est intégralement islamique, et qui s'abreuve à la source de la révélation coranique.

Al-tajallî est le nom d'action de la cinquième forme de la racine *j-l-w*, le *masdar* du verbe *tajallâ* qui signifie, au sens propre, « se manifester dans le rayonnement de son être[2] ». Il s'agit de l'activité par laquelle un être se met en lumière et se donne à voir. Le mot désigne, d'ordinaire, une réalité naturelle, un phénomène physique : l'apparition du soleil à l'horizon, quand il surgit de l'obscurité, se dévoile, et que sa lumière commence à briller sur la terre. Même dans cet emploi commun, il peut avoir plusieurs significations : l'apparition d'une réalité qui se rend visible, la réalisation intégrale de qui déploie toutes les possibilités de son être, l'automanifestation de qui apparaît en toute clarté, et qui, par cela même, communique son rayonnement propre à ce qui n'est pas lui. *Al-tajallî* permet de penser la cohérence d'un processus complexe qui est tout à la fois une détermination – une position ferme dans l'existence – une apparition et une irradiation. Il contient, dans l'unité

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 205, édition du Caire, *op. cit*., t. 2, p. 484.
[2] Roger Arnaldez, « Ibn 'Arabî et la gnose soufie », *Les sciences coraniques. Grammaire, droit, théologie et mystique*, Paris, Vrin, 2005, p. 267.

d'un concept, la variété des significations et des nuances qui accompagne le concept de manifestation.

Ibn 'Arabî n'applique pas le concept de *tajallî* à n'importe quelle réalité. Il parle de *tajallî ilâhî* et le définit ainsi : « ce qui se dévoile […] concernant les lumières des mystères divins[1] ». Il s'agit du mouvement interne qui affecte la divinité, par lequel elle se dévoile et rend apparent ce qui en elle est caché. Notre auteur a en vue un mode d'apparition (*zohûr*) particulier, l'apparaître de Dieu dans un élan dont il est le seul Sujet, qui le conduit à conjurer son obscurité pour s'exposer en pleine lumière. Ce faisant, Ibn 'Arabî modifie le concept islamique de la révélation, qu'il infléchit très nettement dans le sens d'une automanifestation de la substance divine.

Selon le Coran, Dieu ne se révèle pas seulement aux hommes dans des énoncés qui cristallisent des commandements et une parole autoritaire. Jouant librement sur la proximité des deux mots arabes *sûra* (avec un *sîn*, sourate) et *sûra* (avec un *sâd*, forme), Ibn 'Arabî soutient une thèse originale[2], qui ouvre à de multiples méditations : le Livre révélé, en sa composition, en la texture littérale de ses *sourates* est une manifestation de la forme divine (*sûra ilâhiyya*).

Ibn 'Arabî forge le concept de *tajallî ilâhî* à partir du contenu de la révélation coranique et de multiples traditions prophétiques. Il le conçoit à partir d'une exégèse spirituelle des versets relevés plus haut, ceux qui soutiennent la visibilité paradoxale de Dieu et sa présence dans le *'âlam al-shahâda*, le monde des réalités phénoménales. Surtout, il suit ce fil ténu qui, dans le Coran, unit la divinité à la Lumière. D'abord, les versets qui font de la Lumière un attribut substantiel de la divinité, au point de suggérer qu'il y a une totale synonymie entre les noms « Allâh » et « Lumière »[3]. Puis, ceux qui assimilent la révélation à un rayonnement de lumière divine se répandant sur les hommes pour les

[1] Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 206, édition du Caire, *op. cit*., p. 485 *sq*. Ce chapitre commence par une pièce de vers, dont les premiers distiques indiquent l'intention générale : le Mystère divin (*al-ghayb*) possède une lumière qui descend sur les Vues (*basâ'ir*) / Ce qui était dans les mystères apparaît à chaque cœur de chaque créature. » Le *tajallî* a des degrés différenciés, selon que les lumières sont celles des Intelligences immatérielles, celles des Anges, celles de la Nature, celles des causes, etc. L'architecture des mondes est une hiérarchie de miroirs, de visions, de manifestations du Mystère divin.

[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Kitâb al-isfâr 'an natâ'ij al-asfâr*. Nous renvoyons à l'édition la plus commode de ce texte : *Le dévoilement des effets du voyage*, texte arabe édité, traduit et présenté par Denis Gril, Paris, Éditions de l'Éclat, 1994, p. 67.

[3] Voir par exemple Coran 39 : 69 : « La terre étincellera de la lumière de son Seigneur ».

disposer à la foi[1]. Enfin et surtout la sourate 24, *al-nûr* (*la lumière*), dont le verset 35 justifie à lui seul le titre :

« Dieu est la Lumière des cieux et de la terre. Sa Lumière est à la ressemblance d'une niche où se trouve une lampe ; la lampe est dans un verre ; le verre semblerait un astre étincelant ; la lampe est allumée grâce à un arbre béni, un olivier qui n'est ni de l'orient ni de l'occident, dont l'huile éclairerait même si nul feu ne la touchait. Lumière sur Lumière. Dieu dirige vers sa Lumière qui il veut. »

Nous ne retiendrons ici que deux enseignements de ce verset fameux. Sa densité de sens n'échappera à personne, et chacun comprendra aisément pourquoi il a pu être une sorte de « passage obligé » dans tout exercice d'herméneutique spirituelle du Coran. Le verset soutient que Dieu *est* Lumière. Il se prononce explicitement sur la *nature* de la divinité, et la définit comme ce qui se dévoile et irradie la substance de son être. Si Dieu est Lumière, il faut Le concevoir comme une manifestation de Soi infinie, qui confère une réalité lumineuse à tout ce qui bénéficie du rayonnement, c'est-à-dire à toute chose. Ainsi le Tout, l'unité différenciée du réel divin et de l'ensemble des réalités qui procèdent de lui, est « Lumière sur Lumière ». La formule, à première vue énigmatique, peut s'interpréter de la manière suivante : La Lumière divine se communique, pénètre toute chose et la transmue en réalité de lumière. Le Tout est Lumière, présence à déchiffrer de la Lumière divine en la lumière des choses. Le Tout est la superposition indiscernable de faisceaux de lumière, Lumière émise et lumières réfléchies.

Ces quelques remarques permettent de préciser le sens du concept de *tajallî ilâhî*. Il s'agit d'une activité qui affecte l'être divin dans son intimité, d'une « luminescence opérée en lui-même[2] », qui trouve son origine dans une radiation lumineuse excitatrice. Le concept désigne le processus de « différentiation par incandescence croissante[3] » qui a lieu à l'intérieur de la divinité. Il veut exprimer une idée paradoxale : la manifestation de Dieu à lui-même a lieu dans et par les êtres créés. *Al-tajallî al-ilâhî* ne se comprend qu'à poser l'identité du Dieu qui se manifeste et de l'ensemble de la création. Il conduit à proposer une définition nouvelle de la création.

[1] Voir, par exemple, Coran 14 : 1.
[2] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 144.
[3] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 226.

§ 2. La notion de création

La création, bien conçue, exclut aussi bien le mode de représentation émanatiste que le modèle mécaniste. Ce n'est ni une émanation, ni une « projection à distance » qui poserait une réalité extérieure. Ibn 'Arabî la présente comme une « image », un miroir dans lequel Dieu se montre à lui-même. La création est le *zohûr ilâhî*, l'apparition lumineuse de l'être divin. Elle fait advenir des réalités dont le statut réel doit être envisagé à nouveaux frais : non de simples créatures, étrangères au Créateur, mais des monades d'existence (*wujûdât*) où Dieu (*al-wujûd al-mutlaq* : l'existence absolue) se révèle en se donnant à voir. L'être créé est l'être manifeste, ou la forme de manifestation.

Entre Dieu et l'ensemble des réalités qui procèdent de Lui, la relation n'est pas un simple rapport extérieur entre des existants distincts les uns des autres. Elle n'est pas non plus un lien institué au nom d'une décision arbitraire et autoritaire, qui scellerait la domination absolue du Créateur et la soumission, non moins absolue, de la créature. Ibn 'Arabî la conçoit dans les termes d'un besoin essentiel qui affecte les deux parties et rend l'existence de l'une impossible sans l'existence de l'autre. La relation entre le Créateur et la créature n'est ni arbitraire ni contingente. Elle est réciproque et se déploie au gré des multiples faisceaux qui attachent l'être qui se manifeste à l'être qui lui offre un lieu de manifestation[1]. Henry Corbin parle à juste titre de « situation dialogique ». Il soutient l'idée d'une conspiration du Créateur et de la créature, et affirme qu'il s'agit en vérité d'un « rôle *partagé* dans la manifestation de l'être[2] ». Si le Créateur octroie l'existence à la créature, celle-ci autorise en retour Sa manifestation, lui permettant ainsi de Se montrer à Lui-même. La relation est donc de co-appartenance, puisque chaque partie exauce le désir secret de l'autre.

Les créatures doivent être comprises comme des *tajalliyât*, des apparitions infiniment multiples et variées du seul et unique sujet de la révélation (*mutajallî*). Si l'on peut dire qu'elles procèdent d'un acte créateur, c'est à la condition de concevoir cet acte comme la

[1] Ibn 'Arabî parle d'*iftiqâr* pour désigner la relation entre le Créateur et la créature. Le mot *iftiqâr* renvoie à l'idée de « besoin essentiel » et de « pauvreté ontologique ». Pour l'analyse de cette notion d'*iftiqâr*, voir T. Izutsu, *A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism*, *op. cit.*, p. 137.
[2] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 191.

production ininterrompue et perpétuelle, sans cesse renouvelée, de *tajalliyât*. La création n'a ni commencement ni fin. Elle n'est pas, comme le laissent entendre les discours vulgaires et édifiants, le fait d'une « décision » qui correspondrait à un « moment » déterminé de la vie divine. Ibn 'Arabî fait de la création un acte éternel et récurrent, reconduit d'instant en instant. Il la conçoit comme un « mouvement prééternel et continuel par lequel l'être est manifesté *à chaque instant* sous un revêtement nouveau[1] ».

Ibn 'Arabî forge la notion de *tajdîd al-khalq*[2] pour configurer une représentation de la création qui soit compatible avec le concept de *tajallî*. Là encore, il prétend s'appuyer sur le Livre révélé, quand Dieu s'insurge contre ceux qui pensent la création achevée, et qui ne croient pas en son renouvellement : « Serions-nous fatigué par la première création, pour qu'ils soient dans le doute d'une création nouvelle ?[3] ». Si Dieu est *tajallî*, alors à chaque instant, dans une temporalité pour nous insaisissable qui ne connaît ni antériorité ni postériorité, il fait advenir à l'existence des réalités qui seront son être manifesté.

À chaque instant, le monde est le théâtre de métamorphoses infinies ; c'est une chose évanescente qui se forme au gré d'une création toujours nouvelle[4]. Les limites de notre perception nous rendent aveugles à ce renouvellement qui, sans cesse, a lieu sous nos yeux. Elles nous rendent incapables d'entrevoir le bourgeonnement infini de l'être. Mais pour qui a l'intuition du *tajallî ilâhî*, la réalité est un mouvement continu et créateur, un flux ininterrompu d'apparitions où toute disparition est aussitôt conjurée par l'advenue d'une apparition.

La création est un mode d'apparition (*zohûr*) qui transforme tout existant en une forme de manifestation. Si l'effusion (*fayd*) faisait couple avec la notion de réceptacle, voire de récipient, le *tajallî* s'articule au concept de forme. Par forme il faut entendre un phénomène (*mazhâr*), un lieu prédisposé qui peut accueillir et réfléchir l'apparition divine. Ibn 'Arabî a en vue quelque chose que n'épuise pas le simple mot de forme, une réalité que l'on pourrait plutôt appeler une « forme apparitionnelle », ou une « forme épiphanique ». Il s'agit d'une

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 155.
[2] Cette idée de renouvellement continuel de la création est clairement formulée dans le chapitre consacré au Verbe de Moïse.
[3] Coran 50 : 14. Cité par H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 155.
[4] L'idée d'une création toujours renouvelée n'est pas sans évoquer la cosmogonie atomiste des théologiens ash'arites. Sur cette proximité, voir H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 157.

figure préparée pour contenir l'irradiation de l'être divin. Là encore nous voyons le couple *tajallî* / *sûra*, automanifestation / forme, croiser le couple prédisposition / actualisation.

Parler du couple que composent les concepts de *tajallî* et de forme est, à vrai dire, une manière de s'exprimer inadéquate. Comme le note à juste titre A. E. Affifi[1], nos modes d'exposition, quand il s'agit de la pensée d'Ibn 'Arabî, font souvent place à des formules maladroites, qui distinguent des termes qui constituent une réalité une. Ainsi en est-il de l'énoncé ordinaire qui évoque les formes dans lesquelles s'accomplit le *tajallî ilâhî*. Au pire, il s'agit d'une abstraction qui pose comme distincts l'existence des formes et le processus du *tajallî* et finit dans ce qui est tout simplement une erreur de lecture : l'idée qu'il y aurait un écart ou une distance, de temps et d'espace, entre le *tajallî* et les formes qui le recueillent. Au mieux c'est un énoncé redondant, un pur et simple pléonasme. Comment, en effet, un *tajallî* pourrait-il avoir lieu sans formes, ou dans autre chose qu'une forme ? Il n'y a de *tajallî* que dans et par des formes.

§ 3. L'unité théophanique

L'unité du *tajallî* et des formes épiphaniques s'impose d'elle-même. Encore faut-il la comprendre adéquatement, c'est-à-dire saisir la nature du lien qui attache le Dieu qui se manifeste et l'être en lequel il se manifeste. Ibn 'Arabî ne parle pas à ce propos d'*ittisâl*, de jonction intégrale. Il n'a pas en vue une unification qui briserait toute différence, au point de confondre les deux parties ou de soumettre l'une à l'autre jusqu'à résorption totale de la distance. Il convoque plutôt la notion d'*ittihâd*, d'unification, pour désigner un *processus* qui maintient la dualité entre les termes et conjure toute idée d'union hypostatique. Certes, les *tajalliyât* ne sont pas autre chose que le sujet qui se donne à paraître, *al-mutajallî*. Mais elles s'en distinguent comme autant d'apparitions évanescentes et multiples qui ne sont jamais tout à fait Celui qui apparaît, comme autant d'images dans un miroir qui ne se confondent pas avec l'être qui se réfléchit dans le miroir. Le *mazhar* n'est pas Celui qui s'y manifeste, du moins tel qu'il est dans l'absoluité de son essence insondable. La forme de manifestation ne s'identifie pas immédiatement avec celui qui, en elle, se manifeste. Elle

[1] Cf. A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn - Ibnul 'Arabî*, *op. cit.*, p. 62.

est seulement ce en quoi celui qui se manifeste apparaît et se mire. Le monde n'est pas Dieu, mais une forme apparitionnelle, un signe de la *forme* de Dieu[1].

Le cas du prophète Jésus nous permet de comprendre ce statut de la forme de Dieu. Ibn 'Arabî nous dit que les premiers disciples de Jésus, les Apôtres, ont légué à Muhammad leur « religion » (*sharî'a*). Muhammad hérite de Jésus. Ibn 'Arabî médite ensuite le mode d'existence de Jésus. Les « seconds adeptes » de Jésus, comme il les nomme – les ascètes chrétiens des premiers siècles du christianisme – ont connu Jésus « par la voie de l'Image » (*min tarîq al-mithâl*). En effet, explique Ibn 'Arabî, l'existence de Jésus ne ressortit pas à la définition de l'humanité, au sens courant du terme. Cette existence est celle de l'Esprit se révélant en Image, *sous la forme d'un homme*. Jésus est l'Esprit de Dieu s'offrant à la vue de l'âme par le moyen de l'image. On relèvera, au passage, l'intrépide docétisme de cette christologie. Ibn 'Arabî explique ainsi la présence d'images dans les églises chrétiennes, et le culte que les chrétiens leur vouent, de façon licite, puisque Jésus se connaît par « sa configuration en image ».

Le progrès que Muhammad accomplit consiste à prendre en charge la dimension *cachée* de la révélation, celle que *l'interdit de l'Image* symbolise. Il s'agit de ce qui était enveloppé, soit la réalité essentielle, la vérité *cachée* de Dieu, dans la religion de Jésus. Désormais, « nous servons Dieu *comme si* nous Le voyions », seulement par la voie oblique de l'Imagination (*al-khayâl*), dans toutes les formes théophaniques, tout en sachant que la dimension cachée de l'essence divine reste impénétrable. Le cas de Jésus est exemplaire. L'interdit biblique de l'Image conduit, paradoxalement, à l'éclosion théophanique ! Jésus nous renvoie à un moment exceptionnel de la théophanie, celui que symbolise l'événement de l'Annonciation. Gabriel annonce à Marie que Jésus sera celui « qui se configure en Image » sous la forme « d'un homme bien conformé ». Jésus est, tout ensemble, la visibilité de l'esprit de Dieu imagée en l'homme, et le retrait de l'essence dans sa visibilité même[2].

[1] La distinction du monde et de Dieu réactive la distinction de la ténèbre et de la lumière. Rappelons quelques données qui éclairent ce point. Nous pensons à un *hadîth* célèbre attribué à Muhammad : « J'ai vu mon Seigneur sous la plus belle des formes. » Ce propos affirme que la théophanie est lumineuse. Pourtant, l'apparition divine n'efface pas la différence qu'il y a entre la création et le Créateur, de même que la nuit et le jour ne se confondent pas, et que l'apparent ne se confond pas avec le caché. Telle est la conclusion du chapitre 209 des *Futûhât*, où Ibn 'Arabî étudie le concept de la « contemplation », et où il revient, entre autres choses, à la théophanie offerte à Moïse au Sinaï. Cf. *Futûhât*, édition du Caire, *op. cit*., t. 2, pp. 494-496.
[2] Cf. *Futûhât*, chapitre 36, édition 'U. Yahyâ, *op. cit*., t. 3, p. 359 *sq*.

Ibn ’Arabî nous confronte à une conception de l’unité, irréductible à nos représentations philosophiques, même les plus sophistiquées. Entre le Dieu qui se manifeste et la forme de sa manifestation, la relation est en effet complexe, ni de simple dualité ni de simple union. La difficulté ici relevée est un écho, ou un reliquat, d’une difficulté plus profonde, qui concerne le foyer générateur de la pensée d’Ibn ’Arabî, autrement dit la compréhension exacte du concept de *tajallî*.

Voici la preuve que ce concept n’est pas aisément identifiable : jusque-là, nous ne sommes pas vraiment parvenus à en proposer une traduction satisfaisante. Nous avons éprouvé les limites du mot « révélation », surdéterminé par le discours théologique traditionnel, et incapable de restituer certains aspects fondamentaux contenus dans le *tajallî*, entre autres, le rayonnement essentiel du divin et sa mise en lumière dans les réalités qui procèdent de lui. Nous n’avons pas non plus retenu sans réserve le vocable « automanifestation », quoique celui-ci soit plus heureux et qu’il soit souvent choisi par les plus grands interprètes[1]. C’est que parler d’automanifestation nous semble témoigner d’une vue partielle et unilatérale, qui n’envisage le *tajallî* que du point de vue de Dieu, là où le mot conjoint, dans une intimité indiscernable, Dieu et son apparition. L’automanifestation ne met l’accent que sur le Dieu qui se manifeste et néglige, par là même, la forme nécessaire dans laquelle il se manifeste.

Dans ces conditions, faut-il tout simplement renoncer à traduire ce mot de *tajallî* ? Pour restituer la teneur propre du concept forgé par Ibn ’Arabî, Henry Corbin sollicite un terme tout droit venu de la théologie chrétienne. Il traduit *tajallî ilâhî* par « théophanie », avec le souci constant d’éviter deux écueils majeurs : ou bien christianiser la théologie d’Ibn ’Arabî, ou bien la considérer comme un échantillon de ce qu’on a pu appeler l’islam christianisé[2]. Henry Corbin ne procède nullement à l’acclimatation d’un concept chrétien. Il a pour seule ambition de rendre intelligible le sens exact du concept *tajallî ilâhî*, et s’applique à en proposer une traduction littérale : l’apparition de Dieu, sa monstration ou sa

[1] T. Izutsu traduit *tajallî* par l’anglais *self manifestation*.

[2] Nous pensons aux travaux de l’orientaliste espagnol Miguel Asín Palacios. Ibn ’Arabî y est présenté comme un chrétien sans Christ. Sa pensée s’apparente à la simple reprise des élaborations théologiques des Pères du désert. Voir Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenárabi de Murcia*, 1931. Traduction française : *L’islam christianisé*, Paris, Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1982. Sur cet ouvrage, on lira l’étude critique de Louis Massignon, « Mystique musulmane et mystique chrétienne au Moyen Âge », *Academia Nazionale dei Lincei, XII convegno Volta, Tema : « Oriente e Occidente nel Medioevo »*, Roma, 1957.

manifestation perceptible aux sens. N'est-ce pas là ce qu'on appelle communément la théophanie ?

Henry Corbin sollicite deux autres termes qu'il conjoint à la notion de « théophanie ». Il utilise volontiers le mot « épiphanie », tantôt comme synonyme de « théophanie », tantôt de manière plus rigoureuse, pour désigner *l'être en lequel* se déploie la théophanie. Ainsi parle-t-il de *forme* ou de *lieu épiphanique*, pour traduire le terme *mazhar*. Il forge aussi un néologisme heureux, le « théophanisme », pour désigner tout à la fois l'intuition théologique et le schème philosophique qui structurent intégralement la pensée d'Ibn 'Arabî. Quelles que soient les variations entre ces trois termes, leur inflexion propre, l'intention d'Henry Corbin est claire. Il s'agit de mettre l'accent sur ce qui gouverne une herméneutique du réel, de désigner, avec insistance, la décision inaugurale qui détermine une orientation spéculative. Pour Ibn 'Arabî, cette décision se ramène à une simple thèse, dont le développement constitue l'objet de sa philosophie : Dieu apparaît en toute chose, tout est l'apparition de Dieu. Nous pouvons accepter la notion de « théophanie », à quelques réserves près.

§ 4. Théophanie et Incarnation

La thèse d'Ibn 'Arabî met en jeu un concept de la théophanie fort différent de celui qui finira par s'imposer en théologie chrétienne. Celle-ci reconnaît bien les multiples théophanies dont l'Ancien Testament porte témoignage[1]. Elle conçoit que Dieu puisse manifester sa présence de nombreuses manières, sous forme humaine ou au sein des phénomènes naturels. Pourtant, au gré de la méditation de ce qui est son roc dogmatique – l'avènement de Dieu fait Homme – la théologie chrétienne opère une raréfaction du concept de *théophanie*. La théologie chrétienne dominante connaît un développement historique qui culmine dans une christologie incarnationniste, et dans l'importance décisive de la figure du Christ. Elle soutient que l'apparition personnelle de Dieu en la personne de Jésus-Christ est la seule théophanie réelle, qui en accomplissant les théophanies antérieures

[1] Voir par exemple Gn 32. 23-33, quand Jacob lutte contre un ange qui n'est autre que Yahvé. Voir surtout Ex 3. 1-6, l'apparition de Dieu à Moïse dans le buisson ardent.

les rend inutiles. Le christocentrisme théologique ne retiendra au final qu'une seule théophanie, celle qui s'accomplit dans la forme de l'Homme-Dieu, chair et visage offerts à la perception. Il ne proposera qu'une seule épiphanie, le Règne du Christ comme manifestation de la Trinité mystérieusement présente dans la manifestation du Verbe.

Le concept chrétien de théophanie repose tout entier sur la doctrine de l'Incarnation. Il ne désigne pas à proprement parler une apparition, mais la présence pleine et entière de Dieu dans la chair humaine. Cette chair n'est pas, en toute rigueur, un « lieu de manifestation ». Elle est, sans écart, le Dieu manifeste intégralement manifesté. La personne de Jésus Christ n'est pas un *mazhar* qui accueille, dans une incomplétude inévitable, le rayonnement divin. Elle *est* Dieu, sans la moindre distance[1]. Entre Dieu et le Christ, l'unité est totale. Dans le Christ, les deux Natures, humaine et divine, quoique distinctes en leurs définitions, sont une seule Personne en laquelle elles ne peuvent être séparées par quelque analyse que ce soit. La théophanie ne se comprend ici qu'à poser l'union hypostatique de la nature divine et de la nature humaine.

L'Incarnation, telle que la conçoit la théologie chrétienne est, en fait, aux antipodes de ce qui nous occupe, le concept de *tajallî ilâhî*. Ce que nous appelons théophanie, sur les pas d'Henry Corbin, désigne une conception de l'apparition divine en tous points contraire à celle qui se déchiffre dans la doctrine chrétienne de l'Incarnation, et, par voie de conséquence, de la théophanie. Nous en avons vu, plus haut, un exemple, dans l'exégèse docétiste de la personne de Jésus, en laquelle l'apparence humaine cache la vérité divine de l'Esprit, sans qu'il y ait union hypostatique. La doctrine chrétienne, quant à elle, affirme qu'il n'y a qu'une seule apparition effective de Dieu, une seule épiphanie réelle, une seule image qui ne soit pas de semblant : un homme, nommé Jésus. Le concept de théophanie que construit Ibn 'Arabî est tout autre. Il défend la multiplicité infinie des épiphanies, la floraison sans terme des images. C'est que toutes les réalités qu'atteint le rayonnement divin, toutes les créatures sont des apparitions de Dieu, plus ou moins ténébreuses, plus ou moins parfaites. Là où l'Incarnation déploie un concept puissant de l'image, mais de l'Image unique, le théophanisme rend possible la libération des types multiples de l'image qui va de pair avec la valorisation de celle-ci.

[1] Voir notamment Jn 12. 44-45 : « celui qui me voit, voit celui qui m'a envoyé ». Ceci n'entraîne pas le monophysisme, mais crée assurément la matière d'innombrables querelles dogmatiques.

La doctrine de l'Incarnation configure un certain concept de l'unité, celui que désigne le mot arabe *hulûl*. Entre Dieu et la créature, l'unité est en effet objective, visible, offerte à la perception. Elle se soutient de la célèbre formule évangélique : « qui m'a vu, a vu le Père » et constitue ce qu'il convient d'appeler un événement. L'avènement du Dieu incarné est un fait de l'histoire qui divise le temps des hommes par l'introduction totale du divin dans l'ordre des choses finies.

Telle n'est pas le concept de l'unité induit par le schème théophanique. Pour le présenter et le rendre intelligible, Henry Corbin propose une image très éloquente, celle de la lumière qui « ne devient visible qu'en prenant forme et en transparaissant à travers la figure d'un vitrail[1] ». Dieu ici ne se donne pas à voir, il « devient visible » en « prenant forme », en « transparaissant ». L'écart est maintenu par l'idée d'un processus où celui qui devient visible, prend forme et transparaît n'en finit jamais de devenir visible, de prendre forme, de transparaître. Son être invisible, informe et caché, se révèle d'autant plus inépuisable qu'il se manifeste et apparaît. L'apparition n'est donc pas une Incarnation, mais une « *transparition* ». Celui qui apparaît n'est pas l'être apparu ; il est dans ce qui apparaît, comme l'image dans un miroir.

Dans la relation théophanique, Dieu s'unit à ce qui est sa forme de manifestation. L'union ainsi composée est bien réelle. Mais elle n'est pas perceptible par les sens, ni offerte à une saisie directe et immédiate. C'est un réel qui relève de l'invisible, un fait qui n'est pas objectif, sans pour autant être subjectif. L'union que conçoit Ibn 'Arabî constitue, elle aussi, un événement, mais un événement récurrent, sans cesse renouvelé, qui n'est pas un fait de l'histoire, qui ne signe donc pas la descente de Dieu sur terre et son implication dans les affaires du monde.

Entre l'union que produit l'Incarnation et l'union que suscite la théophanie, telle que la conçoit Ibn 'Arabî, la différence tient essentiellement aux rapports que chacune, respectivement, institue entre le visible et l'invisible. L'union théophanique se comprend à une condition : éviter ce qui est le péril majeur pour l'islam d'Ibn 'Arabî : la suppression de l'Invisible par sa pleine dissolution dans le visible. L'union théophanique ne prétend nullement résoudre la tension qui existe entre l'Invisible et le visible. Bien au contraire, elle veut la maintenir et s'y établir.

[1] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 211.

La pensée de la « théophanie » repose, chez Ibn 'Arabî, sur un couple de concepts, le *caché* et l'*apparent*. Elle soutient que le destin du caché est de devenir apparent, que le mouvement qui affecte, de l'intérieur, la divinité la porte à sortir de son état d'occultation pour devenir une réalité manifeste. Elle rappelle, dans le même temps, ce qui a lieu dans toute apparition : ce qui apparaît est une réalité foncièrement cachée qui, pour cela, ne peut se manifester *comme cachée* qu'en prenant figure dans une forme, qu'en *apparaissant*.

L'apparition ne signifie donc pas l'épuisement du caché. Elle atteste plutôt, en chacun de ses éclats, l'existence intacte et la pérennité du caché en tant qu'il est caché. La logique de la théophanie nous conduit au comble du paradoxe. Plus le caché se fait apparent, plus il accroît son occultation et davantage il se dissimule. Si parler de dialectique a ici un sens, cela suppose de nombreux aménagements qui modifient considérablement le sens de ce concept. La théophanie est bien une opération dialectique, puisqu'elle procède à l'unification de deux réalités qui demeurent distinctes et contraires. Mais il s'agit d'une dialectique étrange, qui reconduit à l'infini le procès d'unification et qui ne connaît pas de résolution dans un troisième terme. La « dialectique » théophanique est ouverte, puisque jamais le caché ne sera l'apparent, non plus que l'apparent ne sera le caché, alors que l'un sera l'autre et que l'autre sera l'un.

§ 5. La doctrine de l'unité de l'être (*wahdat al-wujûd*)

Pour comprendre le concept de l'unité qui est ici en jeu, il convient de mettre au jour le postulat philosophique qui en est la source. Il s'agit de la doctrine de la *wahdat al-wujûd* (littéralement : l'unité de l'être) qui est la prémisse théorique du système d'Ibn 'Arabî. Sans doute l'expression de *wahdat al-wujûd* a-t-elle fini par devenir une sorte de lieu commun qui sème la confusion dans les esprits bien plus qu'il ne les éclaire. Il n'en reste pas moins que nous touchons là un point doctrinal fondamental. La *wahdat al-wujûd* est, en effet, le concept qui exprime une décision métaphysique où se déchiffrent, tout à la fois, une intuition *a priori* et un principe explicatif. Elle est ce qui, en dernière instance, rend raison du théophanisme.

L'expression *wahdat al-wujûd* n'apparaît pas sous la plume d'Ibn 'Arabî. Elle fut forgée par Sadr al-Dîn Qûnawî, beau-fils et disciple d'Ibn 'Arabî. Sa fonction est principalement synthétique et pédagogique, puisqu'elle assure l'unité doctrinale d'un enseignement disparate et pluriel dont la cohérence n'est guère évidente. Construite pour simplifier la transmission d'un système hautement spéculatif, elle ne parviendra pas à éviter les pièges de la simplification et de la rigidité dogmatique. La *wahdat al-wujûd* finira ainsi par s'imposer comme la thèse centrale des *Fusûs*, au point de faire écran à la lecture de l'ouvrage et de susciter bien des malentendus. C'est elle que stigmatiseront les adversaires et ennemis d'Ibn 'Arabî, y décelant une conception de l'être incompatible avec le contenu de la révélation.

La notion de *wahdat al-wujûd* connaît un destin équivoque. Si elle permet d'abord de caractériser, d'une manière positive, une pensée complexe, elle finit par devenir le marqueur d'une théorie irrecevable, et par servir de repoussoir. Une telle évolution signe incontestablement son caractère historique et sa dimension polémique. Mais la rend-elle fragile et suspecte au point d'en compromettre totalement la légitimité et la pertinence ? La formule *wahdat al-wujûd* mérite-t-elle de retenir notre attention ? Peut-elle, malgré tout, aider à la compréhension du système de pensée élaboré par Ibn 'Arabî ?

Parce qu'elle porte l'intuition originelle qui décide de l'orientation d'une philosophie, la *wahdat al-wujûd* nous place au centre des questions que nous avons jusque-là soulevées. En elle, il s'énonce une théorie du *wujûd*, une conception de l'être, qui est une ontologie consciente et assumée[1]. L'ontologie d'Ibn 'Arabî se construit sur la base d'une équation, qui assimile l'être (*al-wujûd*) à Dieu. Elle soutient que l'essence divine est toute chose, que tout ce qui existe, tout *mawjûd*, puise la substance de son être à une source unique, le *wujûd* qu'est Dieu. Il n'y a dans l'être que Dieu, semble nous dire à chaque page Ibn 'Arabî. Ce qui est, ce qui est réel, n'est rien d'autre que Dieu, flux incommensurable d'existence qui ne connaît pas de limite.

Si Dieu seul est réel, quel statut, quel degré d'existence faut-il reconnaître aux différentes *mawjûdât*, aux existants multiples qui existent *par* le *wujûd* d'Allâh ? Les existants sont des formes épiphaniques qui manifestent l'existence divine, en soi

[1] Nous renvoyons à l'ouvrage d'Ibn 'Arabî déjà sollicité, traduit sous le titre *La production des cercles*. L'ontologie de notre auteur y est exposée de manière synthétique et très pédagogique, au moyen de diagrammes, de tableaux et de schémas explicatifs.

inexistantes, mais que Dieu actualise en leur communiquant de son existence. Les *mawjûdât* procèdent des autodéterminations dont l'essence divine se donne à elle-même la définition. Elles sont le résultat d'un ensemble d'opérations qui permettent à cette essence de déployer sa surabondance d'être.

L'ontologie d'Ibn 'Arabî soutient que les multiples existants ne font qu'un avec l'existence divine. Elle affirme, en chacun de ses développements, l'unité de l'être, la *wahdat al-wujûd*. Ce concept ne désigne pas une quelconque unité offerte à la perception, qui permettrait à tout un chacun d'éprouver immédiatement la coalescence de l'être unique et des réalités multiples. La *wahdat al-wujûd* ne décrit pas une situation ou un donné. Elle n'est pas la formulation savante d'une expérience humaine, fût-elle exceptionnelle ou mystique. Tout rapport à l'être, toute perspective prise sur le *wujûd*, sont prisonniers de la dualité. La seule unité que nous pouvons éprouver et connaître ne se conçoit que comme l'unité de *deux* termes.

La *wahdat al-wujûd* est une hypothèse philosophique rendue nécessaire par l'impossibilité de concevoir la moindre existence en dehors de l'existence absolue. Dire que « l'être est un » ne relève donc pas de l'extase mystique, ni d'un quelconque vécu. C'est se prononcer rationnellement sur ce qui fait l'essence de l'être. C'est tirer toutes les conséquences théoriques du *tajallî ilâhî*. La structure théophanique du réel suppose une unité indissoluble entre l'être du *Mutajallî* et l'être des *tajalliyât*. Elle est impensable sans l'unité du Créateur et de la créature, sans la co-dépendance essentielle du *Haqq* (Dieu) et du *Khalq* (la création). Mais l'unité qu'elle suppose ne compromet pas la souveraineté de l'Être unique, ni ne supprime la diversité et la pluralité irréductible des existants. La *wahdat al-wujûd* ne configure pas un monisme. Elle n'est pas davantage la formule philosophique arabe du panthéisme.

La théorie de la *wahdat al-wujûd* a un enjeu. En déterminer le sens, c'est inévitablement ébaucher des directions de lecture, des options interprétatives qui divisent les lecteurs, c'est toujours formuler, plus ou moins clairement, des conceptions qui portent sur l'essentiel – la signification ultime de l'islam philosophique – mais qui sont autant de points de tension et de lignes de fracture.

§ 6. L'interprétation de Louis Massignon

Louis Massignon fut l'un des premiers à relever l'importance doctrinale du système d'Ibn 'Arabî. Pionnier dans l'étude des textes spirituels de l'islam, il souligna l'importance de la doctrine de la *wahdat al-wujûd*. Il fut attentif, non sans agacement, à l'exigence d'unité qui, en elle, prétendait faire échec à deux tendances inacceptables : la tentation incarnationniste et l'abstraction agnostique. Il y déchiffra le schème philosophique constant de la spiritualité islamique, un monisme résolu qui s'attache à résorber la distance infranchissable qui éloigne la créature de son créateur. Pourtant, le monisme que propose la théorie de la *wahdat al-wujûd* lui semble une forme dévoyée et insoutenable. Louis Massignon lui donne le nom de *monisme existentiel* et le conçoit comme une forme de pensée incompatible avec les plus hautes exigences de l'islam et de la révélation abrahamique. Pour lui, le *monisme existentiel* finit par se confondre avec le panthéisme le plus grossier.

Louis Massignon interprète la *wahdat al-wujûd* au prisme d'une découverte qui lui semble bien plus importante, d'une lecture qui décide tout à la fois de sa courbe personnelle de vie et de sa compréhension des formes de la pensée islamique. C'est l'œuvre du mystique Husayn Ibn Mansûr al-Hallâj qui témoigne de ce qui est, à ses yeux, la figure achevée de la spiritualité de l'islam[1]. Louis Massignon trouve dans la lecture de Hallâj matière à conforter son anti-philosophie. Il n'y voit, en effet, nulle trace de platonisme, nulle survivance de schèmes émanatistes d'inspiration néoplatonicienne.

Les écrits du « martyr mystique de l'islam », comme l'appelle Louis Massignon, décrivent une expérience vécue jusqu'au sacrifice suprême, une « guerre sainte suprême de l'islam arabe[2] », inaccessible à l'esprit de système. Ils soutiennent avec ardeur et violence qu'il n'y a qu'une seule manière d'avérer le *tawhîd* et d'éprouver l'unité de l'être : faire l'expérience intime et singulière du dépouillement de soi. Seul l'anéantissement désiré et consenti de la créature peut offrir un accès à l'Unité divine. Seule la consumation de soi

[1] Cf. Louis Massignon, *La Passion d'al-Hallâj, martyr mystique de l'Islam*, 2 vol. Paris, Geuthner, 1922. Nous renvoyons à la deuxième édition, entièrement révisée, sous le titre : *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj*, 4 tomes, Paris, Gallimard, 1975. Cf. tome 1, pp. 560-570, tome II, pp. 238-240, et *Index*, tome IV, s. v. « *wahdat al-shuhûd* » et « *wahdat al-wujûd* », p. 327.

[2] Louis Massignon, « La guerre sainte suprême de l'islam arabe », *Les lettres nouvelles*, 7e année, n° 12, 1959, pp. 21-35.

peut ouvrir sur le réel indicible. L'unité consiste à renoncer à son être pour se dissoudre dans l'être divin. Elle ne s'atteint que dans le témoignage d'amour envers Dieu et dans le sacrifice de soi. Si le soufisme hallâgien est bien un monisme, c'est un monisme du témoignage et du sacrifice, un *monisme testimonial et sacrificiel* dira Louis Massignon. Voici ce qu'il écrit : « Ce n'est que par la souffrance mortelle de l'épreuve désirée que le *Témoin de l'Instant rejoint le Témoin de l'Éternel*, s'unit à Dieu dans cette solitude sombre où, comme Abraham, le premier des saints apotropéens, des Abdâl, il ne se lasse pas d'intercéder [pour Sodome].[1] »

Le *monisme testimonial et sacrificiel* n'est pas une théorie de l'être ou un postulat philosophique. Il n'est pas l'effet d'une conviction intellectuelle ou spéculative portant sur l'unité de l'être. C'est tout le contraire. Louis Massignon le met en valeur, pour contrer toute pensée de la transaction qui ferait place à des médiations entre l'infini et le fini. Il en use dans un état d'esprit hostile à toute espèce de dialectique, pour exprimer le rapport impossible, quoique nécessaire, entre le Réel divin et les réalités créées. Le *monisme testimonial* n'est pas, à proprement parler, un *monisme*, puisqu'il nous reconduit à une division de l'être indépassable, entre le créé et le Créateur, entre l'amant et l'Aimé, une division que seule la suppression de l'amant peut cicatriser. S'il fait place à une unité, ce n'est pas à celle de Dieu *et* de la créature, c'est à l'unité de *Dieu seul*, dans laquelle se perd volontairement la créature. Son souci permanent est de préserver l'essence divine de toute altération, de tout devenir ou processus. Le *monisme testimonial* se fonde sur le rejet de l'unité, telle que nous l'entendons chez Ibn 'Arabî. Louis Massignon la juge théologiquement impossible parce qu'elle est, aux yeux de Dieu, indésirable.

Louis Massignon manifestait la plus grande méfiance à l'endroit des systèmes philosophiques, des spéculations sur l'unité de l'être. Il jugeait très sévèrement la pensée d'Ibn 'Arabî en laquelle il ne voyait que le rejeton le plus accompli et le plus détestable des sophistications dialectiques. Là où Hallâj atteste de la puissance souveraine de l'unité divine, jusqu'à accepter l'opprobre, le blâme, la damnation volontaire, Ibn 'Arabî fait pâle figure et témoigne d'une certaine frilosité. Le soufisme, chez lui, est tout de pensée, réticent à l'égard de l'expérience des limites. Ibn 'Arabî se perd en ratiocinations et abstractions et

[1] Louis Massignon, « Le martyre de Hallâj à Bagdad », *La Nouvelle Revue Française*, février 1954, p. 215. Nous citons cette phrase selon un tiré à part annoté par l'Auteur et conservé dans les *Archives Massignon*.

peut s'accommoder de compromissions réelles. Il construit un système ruineux aux antipodes de l'esprit de l'islam, une philosophie qui disperse « l'unitude divine » et prétend « faire participer […] les créatures à la dignité de leur Seigneur[1] ».

Selon Louis Massignon, le *monisme existentiel* laisse croire à Ibn 'Arabî qu'il peut résoudre la contradiction qui naît de l'*apparence* d'existence que possède la créature et de la *réalité* d'existence du Créateur. La notion occidentale et moderne de monisme sert ici des fins polémiques : elle désigne une pensée qui détruit la dualité fondatrice où se forma la foi réelle, celle, faite de crainte et de tremblement qui distingua Abraham. La foi abrahamique stigmatise un système qui réconcilie, à bon compte, chaque chose de la nature avec l'essence divine, en réalisant l'union dans l'unité de l'être, alors que cette unité ne se peut atteindre que par l'expérience de l'amour mystique, le témoignage vécu d'un amour impossible de l'amant pour l'Aimé. Alors que le *monisme testimonial* préserve la distance qui sépare le *Haqq* du *Khalq*, le *monisme existentiel* pose l'unité absolue de leur existence : dès lors, l'expérience du témoignage dans l'amour devient inutile, ou ne réalise que ce qui est déjà donné. Cette forme radicale du monisme prétend, certes, sauver la transcendance divine, tout en faisant place à des mondes médians et intermédiaires. Mais, quelle que soit la complexité des schémas qu'elle produit, elle soutient, plus ou moins explicitement, que les êtres créés sont de même substance que le Créateur, avec lequel ils partagent une communauté d'existence. L'union, qui est l'objet impossible de l'amour, devient l'unité ontologique, qui n'est jamais qu'une abstraction de la raison métaphysique.

Le *monisme existentiel* est finalement l'autre nom du panthéisme. C'est, nous dit Louis Massignon, la version produite par la philosophie islamique de ce qui fut nommé, en Occident, panthéisme. La doctrine qui affirme l'unité de l'existence repose sur la conviction selon laquelle chaque chose de la nature participe à l'être de Dieu. Elle soutient que Dieu est présent dans la moindre réalité offerte à notre perception. Le panthéisme d'Ibn 'Arabî est un immanentisme intégral qui se construit au mépris de la transcendance du Dieu unique et inaccessible. Il a pour fondement une conception fausse – la *wahdat al-wujûd* – où s'énonce l'identification complète de l'essence divine avec les choses créées. Il repose

[1] Sur l'interprétation négative du système d'Ibn 'Arabî par Louis Massignon, et sur le débat Corbin / Massignon sur ce point précis, nous renvoyons aux analyses de Christian Jambet. Cf. « Le soufisme entre Louis Massignon et Henry Corbin », *Le Caché et l'Apparent*, Paris, Éditions de L'Herne, 2003, p. 152.

sur le principe que « tout ce qui existe est Dieu ». Que cette existence divine soit octroyée aux êtres finis par rayonnement ou irradiation, cela ne change rien à l'affaire.

Louis Massignon fut à l'origine d'une manière de lire Ibn 'Arabî qui fit époque, et fut promise à de nombreux développements. Il fit école en imposant un modèle d'interprétation où un monisme de l'être est un système panthéiste. Ce schème nourrit les attaques des détracteurs d'Ibn 'Arabî. N'est-il pas la simple reproduction des premières critiques formulées, en terre d'islam, à l'encontre d'Ibn 'Arabî ? Il satisfait, de manière plus inattendue, les adeptes et disciples fervents, ceux qui rejettent la finesse spéculative et l'intention philosophique du maître et s'arrangent à bon compte de toute doctrine confuse et fruste, pourvu qu'elle défende une unité séduisante et sans médiation.

§ 7. Conclusion

L'interprétation proposée par Louis Massignon et certains de ses élèves nous semble très discutable. Elle témoigne d'une perspective unilatérale qui ne saisit pas la singularité d'un système fondé sur l'idée de théophanie. Elle nourrit les plus « graves malentendus[1] », selon Henry Corbin. Elle fait le lit de l'anti-philosophie, fournit des armes à ces lecteurs nombreux qui persistent dans l'ignorance de la puissance conceptuelle de la notion de *tajallî*. Henry Corbin, élève de Louis Massignon, n'aura de cesse de combattre ces graves malentendus. Il rédigera *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî* dans un double souci : restituer à Ibn 'Arabî sa dignité philosophique, montrer qu'il est à l'origine d'un soufisme spéculatif bien différent, certes, de celui de Hallâj, mais dont l'importance et la portée sont sans commune mesure avec les formes occidentales du monisme et du panthéisme.

L'interprétation de la pensée d'Ibn 'Arabî est une « ligne de fracture[2] » qui sépare Louis Massignon et Henry Corbin. C'est surtout un point de discorde où prennent naissance deux décisions quant au sens de la pensée islamique : *ou bien* cette pensée est une méditation jusqu'au vertige d'une divinité retranchée et ineffable qui réduit le sujet à néant,

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 8.
[2] Christian Jambet, « Le soufisme entre Louis Massignon et Henry Corbin », *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit.*, p. 150-151.

ou bien elle prête attention aux apparitions lumineuses où le Réel divin s'offre à de multiples miroitements pour un sujet qui sait le voir et veut le connaître.

Le système d'Ibn 'Arabî n'est ni un *monisme existentiel* ni un panthéisme philosophique. Entre le Réel divin et les réalités, il n'y a pas unité d'existence, mais co-dépendance, désir mutuel. Henry Corbin rappelle à juste titre que la relation théophanique interdit l'identification moniste ou panthéiste. L'être absolu n'est pas l'être relatif, mais il trouve en lui un lieu de manifestation, la forme de son épiphanie. L'existant n'est pas Dieu, la réalité naturelle n'est pas le Tout. Ce ne sont que des apparitions, des formes particulières et limitées du Tout absolu. L'être fini ne saurait jamais se confondre, jusqu'à substitution, avec l'être infini. Il en est seulement le secret révélé, fragile et évanescent.

Les *Fusûs* d'Ibn 'Arabî développent une ontologie complexe. Si l'être est un, cela s'entend de la façon suivante : un être absolu et unique appelé à se différencier en deux modes d'existence. L'un correspond à son être caché, l'autre à son être révélé. L'être apparent est bien la manifestation du Réel caché, si bien que se forme entre les deux une unité indissoluble. Mais cette unité réelle est transcendantale, elle est la condition de possibilité d'une unité empirique simplement possible, jamais entièrement réalisée. Elle nous rappelle sans cesse que l'apparent *n'est pas* le caché. Cette distance, préservée et nécessaire, est le foyer générateur du théophanisme. Elle rend possible le développement de plans d'apparitions, qui détermine, à son tour, une phénoménologie de l'image dont nous nous proposons de suivre maintenant les principales étapes.

Chapitre III

Les structures théophaniques
La typologie de l'apparition chez Ibn 'Arabî

1
Le plan des Noms divins

Nous poursuivons l'étude du système d'Ibn 'Arabî commencée dans le chapitre précédent, à la seule fin de justifier plus complètement notre thèse : seule la théologie de la théophanie, qui prit pleinement conscience d'elle-même dans l'École d'Ibn 'Arabî, dans la construction d'un système philosophique, fonde l'esthétique de l'islam. Nous sommes arrivés à ce résultat : le concept de *tajallî ilâhî* est le concept majeur d'une ontologie qui fait une place de choix à l'image, laquelle acquiert une définition précise et un statut positif. Il détermine l'horizon métaphysique des arts et des pratiques figuratives de l'islam.

Dans le présent chapitre, nous établirons les conditions de vérité de cette conviction. Cela exige une compréhension plus fine de la logique de la théophanie, une attention portée à tous les éléments qui concourent à sa constitution. Dans le chapitre précédent, nous avons exposé la genèse et la configuration générale de ce schème de pensée que nous avons appelé, à la suite d'Henry Corbin, le *théophanisme*. Il nous faut maintenant pénétrer sa structure, suivre les plans ou niveaux d'apparition, autant de degrés nécessaires au *fayd* et au *tajallî* de l'essence divine absolument une. Au terme de cette démarche, nous aborderons

la fécondité esthétique du théophanisme, et comprendrons sa spécificité philosophique. Alors envisagerons-nous de dépasser le conflit des interprétations qui mit aux prises Louis Massignon et Henry Corbin, en un débat dont l'allure générale est celle d'une « querelle du panthéisme », mais qui engage la question cruciale du sens de l'ontologie de l'islam.

1. Les degrés de la théophanie

Le processus de la théophanie décrit dans les *Fusûs* suffit à préserver Ibn 'Arabî de l'accusation de monisme ou de panthéisme. Entre l'essence divine infinie et la créature finie qui en est la manifestation visible, les médiations sont nombreuses, si bien que toute identification entre Dieu et les choses du monde ambiant est à proprement parler impensable. Le *tajallî ilâhî* s'effectue selon des degrés différenciés. Le plan que forment les réalités créées n'est que la dernière des étapes ou stations (*manâzil*) du mouvement continu mais divers de l'apparition divine.

De même qu'il conçoit le *fayd* comme une effusion déterminée selon deux modalités, l'une invisible affectant le monde divin, l'autre manifeste dans l'ordre du sensible, Ibn 'Arabî distingue deux sortes de théophanie[1], *al-tajallî al-aqdas* et *al-tajallî al-muqaddas*. Cette dualité des concepts ne doit pas nous masquer l'essentiel : il n'existe aucune différence *de nature* entre *deux* théophanies qui se succèderaient dans le temps. Ibn 'Arabî se réfugie, il faut bien l'avouer, dans le refuge du Mystère divin : la théophanie est cette opération foncièrement inaccessible à la raison humaine qui ne fait qu'un avec l'unicité et l'éternité de Dieu.

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 120-121 (Verbe de Shu'ayb) : « Dieu se manifeste comme théophanie de deux manières. Il y a la théophanie invisible (*ghayb*) et la théophanie sensible (*shahâda*). Selon la théophanie invisible, Il donne au cœur une prédisposition pour l'accueillir. Il s'agit de la théophanie intime dont la réalité propre est le mystère. […] Lorsqu'il a – c'est-à-dire le cœur – acquis cette prédisposition, Dieu se manifeste à lui dans une théophanie sensible. Il le voit. Dieu lui apparaît alors dans la forme où Il s'est manifesté à lui, ainsi que nous l'avons dit. »

Ce que nous distinguons sous les aspects de deux théophanies correspond à deux déterminations (*ta'ayunnât*) de l'essence divine. La première détermination – selon une primauté qui n'est ni temporelle ni hiérarchique – affecte la structure intime de la divinité et ne concerne que le Soi divin dans le rapport qu'il entretient avec Lui-même. Ibn 'Arabî la nomme « l'autorévélation du Mystère divin » *tajallî al-ghayb*, désignant par là une réalité énigmatique, la manifestation *invisible* de l'invisible. La théophanie est, dans le secret de l'essence, apparition de Soi à Soi[1]. L'essence divine accède à la connaissance de ce qu'elle est en son intimité, elle dévoile à elle-même le « trésor caché » qu'elle est. Cette première détermination marque le degré de la science divine. Elle désigne la connaissance éternelle que Dieu a de Lui-même.

La deuxième détermination correspond à ce que nous avons nommé jusque à présent, de manière très approximative, « théophanie ». Ibn 'Arabî parle à son propos de « l'apparition ou autorévélation dans le monde de la manifestation », *tajallî al-shahâda*. Il s'agit de l'apparition du divin dans les choses visibles et sensibles offertes à l'intuition des hommes. Il s'agit toujours d'une opération qui affecte le Soi divin, qui concerne l'essence divine dans sa relation intime à elle-même. Cette essence ne désire plus seulement Se connaître en Soi et par Soi, elle veut Se connaître par la médiation d'un autre, c'est-à-dire Se voir et Se contempler en un support qui n'appartient pas à sa pure essence, en un réceptacle où elle accède au multiple, Se réfléchit et Se démultiplie.

Ce schéma général qui distingue deux « niveaux » dans le processus de la théophanie doit être précisé. On peut en effet affiner la structure de ce qu'Ibn 'Arabî appelle *al-tajallî al-aqdas* ou *al-tajallî al-ghayb* et envisager des degrés dans la manifestation invisible de l'invisible. Le premier degré est l'apparition de l'essence divine à Soi-même. Dans le mystère de l'essence absolument une (*al-dhât al-ahadiyya*), de l'unité absolue et indifférenciée, a lieu une opération théophanique initiale : l'être divin se montre à Lui-même en manifestant à Soi-même ses propres Noms. Cette première théophanie correspond à un déploiement ou à une extension du Réel divin. Cette extension permet à l'essence divine de « déplier » son être de manière à accéder à ses propres virtualités internes. Ces

[1] La théophanie invisible affecte le Soi divin en son intimité. Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 120 : La théophanie invisible, c'est « aussi l'ipséité (*al-huwiyya*) qui Lui revient du fait qu'Il dit de Lui-même " *huwa*". *Al-huwiyya* Lui appartient de toute éternité ».

virtualités sont l'autre désignation du « Trésor caché ». Elles désignent, en toute rigueur, les Noms divins, *al-asmâ' al-ilâhiyya*.

Le deuxième degré du *tajallî al-ghayb* est formé par de multiples apparitions. L'essence divine, intégralement présente dans ses Noms, se manifeste à Elle-même dans des individuations éternelles archétypiques qu'Ibn 'Arabî appelle *al-a'yân al-thâbita*. Ces individuations ne sauraient être les déterminations immédiates de l'essence divine insondable. Ce sont les formes qui, de toute éternité, épiphanisent les Noms divins. Dans le monde divin où elles sont établies, ces formes ont une existence intelligible. Elles sont les modèles de l'ensemble des êtres offerts à notre perception. Selon cette perspective, l'apparition témoin (*tajallî shuhûdî*) ne sera autre chose que la manifestation de ces individuations archétypiques et éternelles dans les formes des individus concrets. Le troisième et ultime degré de la théophanie est composé par l'ensemble des êtres sensibles, dont la forme spécifique est le corrélat d'une forme intelligible, laquelle n'est rien d'autre que le corrélat d'un nom divin. Il convient donc de bien comprendre ce qu'est la théophanie témoin, manifeste. Elle correspond au mode d'existence concret et visible des Noms divins.

La mise en évidence de ces plans théophaniques est nécessaire. Elle permet de lever une confusion courante, responsable des nombreuses critiques formulées à l'encontre du système que déploient les *Fusûs*. À aucun moment Ibn 'Arabî n'a soutenu qu'il existait une manifestation *sensible* de l'essence de Dieu, de sa réalité intime. Fidèle à l'injonction monothéiste islamique, il construit toute sa doctrine sur la certitude de ce que l'essence divine est, en tant que telle, insondable, et qu'elle est le Réel absolument retranché. Il répète inlassablement que Dieu est *ghayb al-aghwâb*, le « mystère des mystères », qu'aucune description ni qualification ne donne à connaître. La pensée d'Ibn 'Arabî est, à ce titre, aux antipodes du panthéisme, puisqu'elle maintient, avec la plus grande fermeté, que la réalité de Dieu est inconnaissable.

L'attention à la lettre des textes nous offre un accès plus sûr à la nature précise du processus théophanique. Ce qui, de Dieu, se manifeste et se donne à voir, ce n'est pas Son essence. Seuls les Noms divins apparaissent, nous dit Ibn 'Arabî, d'abord en l'essence divine, puis dans les réalités intelligibles, enfin dans les formes des êtres sensibles. Il n'y a, en toute rigueur, de théophanie que des Noms de Dieu. Ces Noms sont à l'origine de l'opération théophanique. Ils en sont tout aussi bien la matière et le terme, puisque à chaque

« étape » du *tajallî* il ne s'agit que de leur manifestation, à eux-mêmes et dans des réalités extérieures. La doctrine des Noms divins est donc ce qui confère une consistance et une effectivité au concept de *tajallî ilâhî*.

2. L'origine coranique et théologique de l'expression « Noms divins »

Ibn 'Arabî n'invente pas l'expression « Noms divins ». Pour construire un système, fondé sur l'idée de théophanie, qui soit compatible avec le principe de l'unicité et de la transcendance de Dieu, il prend appui sur un terme présent dans le Livre révélé. Il intègre aussi les spéculations des sciences religieuses traditionnelles qui ont vu le jour en terre d'islam. Le thème des Noms divins est la pièce maîtresse du discours que construit le *'ilm al-kalâm*. On peut même soutenir que c'est un lieu commun de la théologie islamique. Ibn 'Arabî n'occupe donc pas un lieu de pensée vierge. Il réactive une question centrale ouverte par le contenu même de la révélation coranique, et apporte sa contribution à la résolution de l'un des problèmes majeurs de la pensée islamique.

Selon une « équivalence approximative[1] », le *'ilm al-kalâm* désigne ce que nous appelons habituellement la *théologie*. Il s'agit certes d'un discours sur Dieu, mais assigné à une fin précise : faire l'apologie des croyances établies par la religion, soutenir contre « les douteurs et négateurs[2] » les données inscrites dans le Coran, en prenant appui sur les ressources offertes par la raison. Les *mutakallimûn* ont souvent été surnommés les Scolastiques de l'islam. Sans doute est-ce parce qu'ils pratiquent la dispute et la dialectique, et utilisent, pour asseoir les vérités de la révélation, des arguments discursifs qui font écho à notre théologie médiévale. Dès le VIII^{e} siècle de notre ère, le discours qu'ils construisaient s'imposa comme une pièce maîtresse du dispositif de pensée propre à

[1] La formule est de Louis Gardet. Elle souligne bien que le *Kalâm* ne correspond pas exactement à ce qui s'est appelé théologie dans la culture chrétienne. Voir son article sur le « *'ilm al-kalâm* », *Encyclopédie de l'islam,* 2^{e} édition, *op. cit*., tome III, 1990, pp. 1170-1179.
[2] Louis Gardet, *Ibid.*, p. 1170.

l'islam. Leurs premières ébauches cohérentes firent qu'on leur prêta attention dans la communauté islamique.

Les *mutakallimûn* défendent le contenu de la révélation en se faisant les adeptes du raisonnement dialectique. Cela leur vaudra les plus vives critiques : des traditionnistes (*muhaddithûn*), d'une part, qui les accusent de réduire les éléments de la foi vivante à de simples abstractions et ne voient en eux que d'habiles « raisonneurs » dont les tours et détours dessèchent la religion au point de la détruire ; des philosophes (*falâsifa*), d'autre part, qui les considèrent comme de simples apologistes préoccupés surtout de militer, par les ruses du discours et de l'argumentation, pour un certain *credo* religieux qu'ils veulent imposer à tous.

Ces critiques sont sévères. Elles laissent croire que les élaborations du *kalâm* sont de futiles ratiocinations sans enjeu véritable, des abstractions sans rapport avec des problèmes précis. Or, telle n'est pas la situation réelle de ce qu'on a pu appeler la « théologie scolastique » de l'islam. Son acte de naissance est l'ensemble des disputes théoriques suscitées par la bataille de Siffîn qui, le 8 safar 37 h. / 26 juillet 657, mit aux prises l'armée de 'Alî Ibn Abî Tâlib, quatrième khalife de la Communauté, et les troupes, en majorité syriennes, aux ordres de Mu'âwiya, qui entendait venger le meurtre du troisième khalife 'Uthmân, et contestait le khalifat (légitime) de 'Alî au nom de son appartenance tribale et du lien du sang. Le *Kalâm* a pour origine historique les conflits politico-religieux dont procèderont les trois grands courants de l'islam classique, nés au lendemain de cette grande bataille : le khâridjisme – qui regroupa les partisans de 'Alî, déçus par l'acceptation d'un arbitrage que le gendre et cousin de Muhammad eut la faiblesse d'admettre, au nom du bien commun, et qui devinrent ses adversaires – le shî'isme, qui naîtra de la fidélité à la Famille du Prophète et, par conséquent, à la légitimité de 'Alî, Prince des Croyants – et le sunnisme, dont la toute première origine est à trouver chez les anti-alides umayyades.

Le *Kalâm* entend apporter des solutions rationnelles aux problèmes nouveaux de la pensée musulmane, ceux qui sont engagés dans les conflits et la *fitna* (la discorde) dont l'islam primitif fut le théâtre. Dans l'ordre des discours que détermine l'avènement de l'islam, il représente l'une des principales autorités. Son existence, en sa dimension affirmative et polémique, a été le signe de la vitalité de la communauté musulmane, la preuve de son effort toujours recommencé pour surmonter les conflits internes dont elle n'a

cessé d'être victime. Les questions soulevées et traitées par les *mutakallimûn* sont nombreuses. Repérons les trois problèmes majeurs qui composent l'essentiel de leur thématique à travers les âges. D'abord, la question du libre-arbitre et de la prédestination[1] (*qadar*). Cette question porte directement sur la foi et les conditions du salut. Elle comporte une difficulté théorique essentielle, la part réelle ou illusoire de responsabilité de l'homme. Ensuite, le célèbre problème de la nature du Coran – est-il créé ou incréé ?[2] – qui a souvent effacé, aux yeux des islamologues occidentaux, les autres problèmes de la théologie islamique. Enfin, la discussion, plus générale, sur les attributs divins, telle qu'elle procède des interrogations sur la nature du Livre saint. Quel est en effet le mode d'existence des attributs de Dieu et quel rapport entretiennent-ils avec l'essence divine déterminée par son unicité ?

3. Les Noms divins : le « problème axial » de la théologie islamique

§ 1. Le mot « *sifa* »

Notre ambition n'est pas de faire l'histoire du *Kalâm* ou de résumer l'ensemble des thèmes qui s'y trouvent abordés. Le discours théologique en islam se développe selon des voies historiques difficiles à reconstituer. Nous nous en tiendrons aux Écoles constituées, aux courants théologiques fermement établis. Seule nous importera la question des attributs divins. Cette question se retrouve, sur un mode original, dans le système d'Ibn 'Arabî. Elle

[1] Il semblerait que ce soit le « premier problème abstrait autour duquel s'engagèrent les premières controverses théologiques ». C'est ce que soutient Majid Fakhry dans *A History of islamic Philosophy*, London, Longman - New York, Colombia University Press, 1983. Nous renvoyons à la traduction française : Majid Fakhry, *Histoire de la philosophie islamique*, traduit de l'anglais par Marwan Nasr, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 66.

[2] Cette question, d'abord académique, finit par déclencher les discussions théologiques les plus vives. La violence des débats fut accrue par l'intervention funeste du calife al-Ma'mûn, qui soutint publiquement la thèse du Coran créé et en fit la doctrine officielle de l'État abbasside.

forme un *lieu de pensée* décisif, qui n'est pas un lieu ordinaire, dans les écrits et les disputes des *mutakallimûn*. La réflexion sur les attributs de Dieu est le « problème axial de la théologie musulmane[1] ». C'est en elle que s'élabore la formulation rationnelle de la tension continue qui habite la révélation coranique.

En islam, le point de départ de toutes les discussions théologiques est le contenu de la révélation. Or, le mot *sifa*, que nous traduisons communément par « attribut », ne fait pas partie du lexique coranique. Il s'imposera par la suite, comme une construction seconde et une production théorique. Il appartient d'abord au discours de la grammaire arabe[2] pour désigner l'attribut ou l'adjectif. La *sifa* renvoie à une certaine variété de vocable. C'est, par priorité, le participe actif ou passif, secondairement l'adjectif qualificatif, ou le prédicat qui s'applique à un sujet, à un *mawsûf*. Il s'agit aussi d'un concept clé du *kalâm* : la *sifa* porte sur le sujet révélé pour le rendre plus intelligible. Les *sifât* des théologiens se présentent comme des équivalents des expressions coraniques qui évoquent les Noms de Dieu.

Sur ce point, quelques précisions de vocabulaire s'imposent. Au gré des multiples discours rationnels qui se développent en terre d'islam, différentes manières de désigner une même chose révélée dans le Livre saint voient le jour. Le *shar'*, le contenu de la révélation, parle des « plus beaux Noms » de Dieu, des *asmâ' al-husnâ* que Dieu se donne à Lui-même et que le fidèle peut invoquer pour s'adresser à Lui. Le *Kalâm*, lui, parlera plutôt d'attributs de Dieu, des *sifât Allâh*. Les Noms qui apparaissent dans la révélation sont comme des descriptions, des qualificatifs susceptibles de s'appliquer à Dieu et de déterminer son essence. Quant à la philosophie (*falsafa*, *hikma*), elle utilisera plutôt les notions de *relation*, de *rapport*, de *cause* ou de *support* pour désigner la réalité ontologique que composent les Noms divins. C'est l'opérativité des noms et leurs effets sur les existants qui importent principalement aux *falâsifa* et aux *hukama'*.

Dans les *Fusûs*, Ibn 'Arabî sollicite ces trois ordres de discours. Il utilise les trois manières de désigner les Noms divins sans prêter attention, semble-t-il, aux variations de sens produites par le passage d'un registre de langage à un autre. Il est, tout à la fois, un tenant du *shar'*, un *mutakallim* et un *hakîm*, sans donner le sentiment d'une quelconque

[1] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, Beyrouth, Éditions de l'Imprimerie Catholique, 1965, p. 19.
[2] Voir R. Talmon, sur le sens du mot « *sifa* » en grammaire, *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit.*, tome IX, 1998, pp. 573- 574. La suite de l'article (p. 574) est de Daniel Gimaret. Elle est consacrée à la signification du mot en théologie.

contradiction, sans estimer devoir se justifier. Une telle attitude n'est pas distraction ou légèreté intellectuelle. Elle pluralise les perspectives, prises sur la signification d'un énoncé coranique. Le *shar'* nous révèle un contenu dogmatique, ce qu'il faut accepter comme vérité digne de foi : l'existence des Noms divins. Le *Kalâm* prend acte de cette existence pour tâcher d'en déduire la meilleure façon de connaître la nature divine. Les Noms de Dieu nous donnent, en effet, divers accès à la réalité de Dieu. Ils nous permettent de construire un discours rationnel dont Il sera l'unique Objet. Quant à la *falsafa* ou à la *hikma*, elle interprète le *shar'* et la mention des Noms divins qui s'y trouve pour construire une conception du rapport de causalité qui existe entre le Nécessaire et le possible.

§ 2. Les sources coraniques

L'expression *al-asmâ' al-husnâ* apparaît quatre fois[1] dans le Coran. À chaque occurrence, en dépit de l'intention propre du verset, elle intervient pour établir deux affirmations majeures : Dieu possède les Noms les plus beaux, lesquels lui appartiennent en propre, sont à Lui. Qui invoque Dieu par ses plus beaux Noms sera parmi les élus et recevra la récompense suprême[2].

Parmi les quatre occurrences relevées, celle qui figure dans la sourate 59 mérite une attention toute spéciale : « Il est Dieu, le Créateur, le Novateur, le Formateur. À Lui les Noms les plus beaux. Sa transcendance est exaltée par ce qui est dans les cieux et sur la terre. Il est le Puissant, le Sage ». Ce verset éclaire, par la vertu de l'exemple, le sens mystérieux de la formule « les plus beaux Noms » appliquée à Dieu. Il énonce quelques-uns de ces Noms – « le Créateur », « le Novateur », « le Formateur », « le Puissant », « le Sage » – et nous indique ainsi leur signification et leur valeur. Les Noms sont ces appellatifs de Dieu fort nombreux[3]. Ils désignent tout à la fois les qualités essentielles de Dieu, ainsi que les vertus remarquables qu'il prodigue.

[1] Cf. Coran 7 : 180 ; 17 : 110 ; 20 : 8 ; 59 : 24.
[2] Nous renvoyons au célèbre *hadîth*, dont l'authenticité paraît incontestée : « Dieu a quatre-vingt-dix-neuf noms – cent moins un – et quiconque les garde en mémoire entrera au Paradis ». Cité par Daniel Gimaret, *Les noms divins en islam. Exégèse lexicographique et théologique*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 51.
[3] Il y a plus de cinq cents appellatifs de Dieu dans le Coran. En dresser une liste exhaustive serait hors de propos.

En fait, la situation des Noms divins dans le Coran est bien plus complexe. La mention des *asmâ' al-husnâ* n'est pas la seule manière d'évoquer la réalité que subsume la notion de Nom divin. Les appellatifs ne sont pas l'unique façon dont dispose le Coran pour désigner les qualités et les vertus propres à Dieu[1]. Si les Noms sont souvent des *khabar* d'un *mubtadâ'* unique[2], désigné par le terme *Allâh* ou par le pronom *huwa*, ils sont aussi, non moins souvent, présentés sous forme de verbes décrivant un certain nombre d'actions. Nombre de versets[3] décrivent Dieu comme ce Sujet unique capable d'accomplir des actions multiples. Les Noms divins recoupent donc une réalité très vaste, celle que déterminent l'essence de Dieu et les actes de Dieu. Davantage, « tous les termes signifiants qui, dans le Coran, sont rapportés à Dieu, […] peuvent être à l'origine de noms de Dieu[4] ».

Nous mesurons le nombre de thèmes, l'ampleur des interrogations que soulève la notion de Noms divins. Cette notion recoupe la totalité des « connaissances sur Dieu fournies par la révélation[5] ». Elle s'étend à l'ensemble du langage coranique, lorsqu'il énonce quelque chose sur Dieu, sur sa nature intime, sur ses perfections essentielles, sur ses nombreuses actions. Le domaine qu'elle détermine est bien vaste. Il comprend les attributs et les actions de Dieu, mais aussi les descriptions anthropomorphiques qui présentent Dieu comme Celui qui a des mains, des yeux, un visage. Il fait une place à ces versets inclassables, qui concernent le plus souvent le trône[6] de Dieu, où sont évoqués quelque chose comme des « *états* » de Dieu.

Une telle extension ne peut manquer de susciter une certaine confusion. C'est que rien, dans le Coran, ne permet d'établir une hiérarchie entre les multiples informations sur Dieu. La révélation fait se côtoyer des désignations et des descriptions de Dieu très variées, incompatibles les unes avec les autres, voire tout simplement contradictoires. D'un côté,

---

[1] Nous suivons sur ce point les remarques de Michel Allard. Voir son article « Les noms divins dans la pensée musulmane », *Parole de l'Orient*, volumes VI et VII, Université Saint-Esprit, Kaslik, 1975-1976, pp. 251-256.

[2] Les grammairiens arabes désignent par *al-khabar* le prédicat énonciatif et par *al-mubtadâ'* (forme elliptique de *al-mubtadâ' bi-hi*, litt. « ce par quoi un commencement est fait »), le sujet de la phrase nominale. Cf. W. Wright, *Arabic Grammar*, third edition, [1896], Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2005, II, p. 251.

[3] Voir notamment Coran 50 : 28 ; 22 : 7 ; 21 : 66.

[4] Michel Allard, « Les noms divins dans la pensée musulmane », *op. cit.*, p. 253.

[5] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 7. Nous renvoyons à cet ouvrage précieux. Outre la grande somme de savoir qu'il déploie, il a le grand mérite de mettre au jour le problème auquel s'affrontent les spéculations théologiques sur les attributs divins. Voir notamment l'introduction.

[6] Voir Coran 20 : 5 ; 25 : 59 ; 10 : 3 ; 7 : 54 ; 57 : 4.

elle soutient que Dieu est *al-ghayb*, l'Invisible retranché dans son mystère et dans sa transcendance absolue, de l'autre elle multiplie les attributions qui dévoilent de toutes parts les secrets de l'Inconnaissable, jusqu'au point de conférer à Dieu des qualités humaines, de lui prêter des traits et des aspects semblables aux nôtres. Le Coran, en son langage propre, laisse apparaître une difficulté : Dieu s'y « révèle comme le tout autre, mais en même temps il se révèle ; c'est-à-dire qu'il emploie pour parler de lui-même un vocabulaire qui est celui des choses et des hommes[1] ».

Le verset (59 : 24) que nous avons sollicité énonce clairement cette difficulté. Il juxtapose, sans la moindre précaution, la mention des Noms divins et l'affirmation de la transcendance de Dieu. Il nous dit, tout à la fois, que Dieu est innommable, dépassant toute représentation possible, et qu'il est nommable par ses plus beaux Noms. Ce type de formulation se retrouve en bien d'autres passages du Coran. Ibn 'Arabî aime à solliciter le verset 11 de la sourate 42. La difficulté qui nous occupe s'y trouve formulée de manière plus claire encore : « Rien n'est à Sa ressemblance. Il est l'Audient, le Clairvoyant ».

La référence aux Noms divins, telle qu'elle surgit dans les termes du langage coranique[2], porte en son creux une question majeure : comment rendre compatible deux affirmations fondatrices et apparemment concurrentes, d'un côté celle qui soutient un Dieu inaccessible et incommensurable, de l'autre celle qui se justifie du contenu de la révélation, lequel nous apprend ce qu'est Dieu, en un langage qui « semble mesurer Dieu et le comparer aux réalités visibles[3] » ? La tension entre l'attestation de la transcendance de Dieu et le contenu du langage révélé est le point névralgique de la révélation.

Cette tension peut se formuler de plusieurs manières, selon les discours qui s'efforcent de la penser et de la surmonter. Elle n'en constitue pas moins l'enjeu des élaborations théoriques qui voient le jour en terre d'islam. La question des Noms divins est, avons-nous dit, le « problème axial » auquel s'attaquent les grandes écoles de *Kalâm*. Elle est le « problème axial » de la pensée islamique tout court, en ses développements philosophiques

[1] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit*., p. 15.
[2] Voir aussi Coran 18 : 25 : « […] À Lui appartient le mystère des cieux et de la terre. Combien Il voit ! Combien Il entend ! En dehors de Lui, on ne peut avoir de maître protecteur (*walî*). Il n'associe personne à son Pouvoir ».
[3] Michel Allard, *Ibid.*, p. 15.

et spirituels. C'est que les solutions qu'elle féconde décident de l'essentiel : le sens qu'il convient de donner à la révélation.

4. La solution mu'tazilite du problème des Noms divins

§ 1. Les Écoles mu'tazilites

Les mu'tazilites ne sont pas les premiers *mutakallimûn*. Dès le I^e^/VII^e^ siècle, on voit se développer en terre d'islam des spéculations théologiques et apparaître des tendances doctrinales[1]. Mais ces tendances restent fragiles, incapables de se constituer en une structure cohérente et unifiée, peu armées pour affronter toutes les difficultés qui se posent en théologie. Le courant mu'tazilite, dès la première moitié du II^e^ siècle de l'Hégire, surmontera ce double écueil. Il formera la première école de *Kalâm* digne de ce nom. Malgré la diversité des approches et des personnalités qu'il laisse s'épanouir, le mu'tazilisme se caractérise par une unité réelle de perspective et de méthode.

L'école mu'tazilite est fondée en Irak, à Basra, par un maître dont on ne sait presque rien : Wâsil b. 'Atâ (m. 748). Elle devient assez vite un centre intellectuel de première importance et fait de nombreux émules[2]. L'enseignement dispensé à Basra se diffuse en Irak, puis dans l'ensemble du monde musulman. Cette propagation rapide va donner

[1] On distingue souvent trois grandes tendances doctrinales, qui ne composent pas vraiment des Écoles, mais s'organisent autour d'une figure charismatique et d'une ligne générale : les Qadarites, partisans du pouvoir de l'homme sur ses actes, les Jabarites qui soutiennent la thèse du pouvoir contraignant de Dieu sur l'homme, et les Murji'ites, tenant du renvoi à Dieu de tout jugement sur le musulman. Cf. Abû l-Fath al-Shahrastânî, *Livre des religions et des sectes*, t. 1, traduction avec introduction et notes par Daniel Gimaret et Guy Monnot, Leyde, Peeters / Unesco, 1986, p. 419 *sq* : les Murji'ites ne sont pas comptés parmi les mu'tazilites et forment une secte séparée, comme les Jabarites (voir p. 290 *sq*.). Les Qadarites, sous la figure des Murdâriyya, sont référés à la lignée de Bishr b. al-Mu'tamir (voir p. 242). Les subdivisions du mu'tazilisme établies par celui qui reste le plus grand historien musulman des religions ne recoupent donc pas la classification des sectes dérivées du mu'tazilisme souvent reçue.

[2] Voir les noms les plus importants de cette école mu'tazilite de Basra, cités par Majid Fakhry, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit.*, p. 88.

naissance à un nouveau foyer de discussions et d'enseignement important, l'École de Bagdad. Fondé par Bishr b. al-Mu'tamir (m. 825), ce centre donnera un nouvel élan, une inflexion particulière à la théorie jusque-là professée.

Le mu'tazilisme bagdadien est moins spéculatif que celui de Basra, plus centré sur des préoccupations politico-religieuses. Il joue, cependant, un rôle déterminant dans le rayonnement des idées et dans la consolidation de la position du théologien au sein de la communauté musulmane. La capitale de l'Empire abbasside est le lieu d'une véritable transmutation, qui voit un ensemble de thèses abstraites, voire obscures, devenir la conviction de la majeure partie de l'élite intellectuelle de l'islam. Dans l'orbite du pouvoir califal, le mu'tazilisme acquiert une reconnaissance publique et devient, durant plusieurs règnes, la doctrine officielle de l'islam sunnite. Cette reconnaissance ne va pas sans certaines compromissions. Elle signe surtout la transformation inévitable de thèses subtiles en une somme d'affirmations figées et dogmatiques.

Nous voulons présenter les aspects les plus significatifs du traitement mu'tazilite du problème des attributs divins. Notre intention n'est pas de proposer un résumé de la doctrine mu'tazilite. Combien même en aurions-nous le désir, la tâche serait impossible. Il y a certes des thèses mu'tazilites[1], que leurs partisans ont fermement établies et défendues contre des adversaires nombreux et virulents. Mais il n'y a pas, en toute rigueur, de doctrine mu'tazilite qui soit systématiquement construite et clairement exposée. Le mode d'argumentation utilisé par les théologiens de cette École fait place à des raisonnements si minutieux, si patiemment élaborés, qu'ils rendent périlleux tout raccourci. Surtout, chaque théologien suit une orientation particulière et défend une position différente. Les divergences de vue entre membres d'une même école sont telles qu'elles interdisent toute présentation d'ensemble.

Ces réserves établies, on peut retenir une figure du mu'tazilisme suffisamment représentative[2], qui offre une théorie consensuelle à même de nous prémunir contre les

[1] Les mu'tazilites ont eux-mêmes fixé, comme fond commun et condition d'appartenance au mu'tazilisme, l'adhésion à « cinq thèses » fondamentales (*al-usûl al-khamsa*). Ces cinq thèses portent sur le *tawhîd*, la justice divine, la promesse et la menace, la situation intermédiaire de l'homme qui n'est ni vraiment impie ni vraiment croyant, le devoir d'ordonner le bien et d'interdire le mal.

[2] Nous suivons ici la démarche de Michel Allard, qui nous semble la moins hasardeuse, au vue de la faible documentation dont nous disposons aujourd'hui encore sur le mu'tazilisme. La démarche de M. Allard nous semble, par ailleurs, la plus convaincante, si l'on ne tient compte que de ce qui nous intéresse ici, à savoir la question des attributs divins. Voir Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-*

généralisations fausses. Il s'agit du *mutakallim* de Basra Abû 'Alî al-Jubbâ'î (m. 916), chef de file de l'École durant la deuxième moitié du IX^{e} siècle. La période n'est pas des plus favorables. Le calife abbasside al-Mutawakkil vient de désavouer la doctrine mu'tazilite, lui retirant ainsi le soutien politique dont elle jouissait jusque-là. Elle a, tout du moins, le mérite de permettre un retour aux « fondamentaux », c'est-à-dire de réactiver la dimension spéculative du *Kalâm*. L'œuvre d'al-Jubbâ'î[1] est considérée comme l'une des meilleures synthèses du mu'tazilisme. Elle présente une unité réelle et propose un mu'tazilisme de la maturité, qui n'hésite pas à défendre avec nuance et simplicité ses positions les plus emblématiques.

§ 2. Mu'tazilisme et purification du *tawhîd*

La question des attributs divins ne semble pas avoir été un thème du *Kalâm* primitif. Elle est inventée par les mu'tazilites et s'imposera progressivement, sous leur houlette, comme la pièce maîtresse du discours théologique. Dans les traités qu'ils composent, elle figure dans la partie consacrée au *tawhîd*. Bien plus, on peut soutenir que le problème des attributs divins correspond très exactement à ce que les écrits mu'tazilites[2] nomment le *tawhîd*. Une telle situation n'a rien d'étonnant. Comment prêter attention aux noms que la révélation confère à Dieu sans interroger l'unicité de ce Dieu, que cette même révélation ne cesse d'affirmer ? Le traitement mu'tazilite des attributs de Dieu est intimement lié à la conception mu'tazilite du *tawhîd*.

Les mu'tazilites se présentent volontiers comme les gardiens de la pureté du *tawhîd*. Tous les arguments et raisonnements qu'ils développent ne doivent servir à leurs yeux qu'une seule cause : l'apologie et la défense du Dieu absolument transcendant et unique révélé à Muhammad. Le *Kalâm* qu'ils pratiquent se fonde sur quelques affirmations qu'ils veulent indiscutables : Dieu est unique et rien ne lui ressemble. Il n'est ni corps ni individu

---

Ash'arî et de ses premiers grands disciples, *op. cit*., p. 113 *sq*.

[1] Seuls quelques extraits de cette œuvre nous sont parvenus. Ash'arî, disciple d'al-Jubâ'î avant de devenir son adversaire, a conservé quelques-uns de ces fragments. Il nous les présente dans ses *Maqâlât al-islâmiyîn*.

[2] Cf. Michel Allard, *Ibid.*, p. 13.

ni substance ni accident[1]. Cette conception du *tawhîd* détermine un certain type de théologie. Elle soutient qu'aucune qualification de Dieu n'est possible, que tout discours sur Dieu porte atteinte à sa transcendance, puisqu'il n'est que la représentation par la créature de ce qui excède toute représentation. En toute rigueur, on doit se contenter de dire que Dieu est. Tout autre prétention n'est légitime qu'à la condition de dire ce que Dieu n'est pas, c'est-à-dire d'égrainer les aspects et les qualités qu'il ne possède pas. La théologie mu'tazilite prend bien souvent l'allure d'une théologie négative[2]. Elle pratique volontiers l'apophase et l'abstraction, et se construit selon une démarche discursive qui vise la transcendance et l'altérité divines par le moyen de propositions négatives.

Malgré les évolutions qu'il connaîtra, le *Kalâm* mu'tazilite soutiendra toujours une conception assez rigide et statique de l'unicité divine. Sa règle impérative est de préserver la simplicité et l'unité interne de l'essence divine. Pour cela, il convient d'abstraire de Dieu tout ce qui le pourvoit d'un quelconque aspect créé, de le prémunir contre tout ce qui introduit en son être la moindre trace de division ou de multiplicité. L'attestation du *tawhîd* exige une certaine disposition de l'esprit. Elle passe par l'exercice du *tanzîh*, de l'abstraction purificatrice.

La notion de *tanzîh* occupe une place importante dans les traités mu'tazilites. Elle désigne un procédé discursif qu'utilisent tous les docteurs de l'École, où il s'agit de « purifier » Dieu en distinguant de Lui toute imperfection, toute dualité ou multiplicité, toute commune mesure avec les choses finies. De ce travail de purification, il résulte deux conséquences, qui sont aussi deux thèses majeures du *Kalâm* mu'tazilite. La première est de soutenir que tout ce qui n'est pas l'essence de Dieu est créé. C'est le cas, au premier chef, de la Parole divine qui, bien qu'elle soit éternelle en Dieu, où elle ne fait qu'un avec son essence, est créée quand elle se manifeste aux êtres créés, quand elle prend la forme d'un Coran révélé. La deuxième est d'affirmer qu'en Dieu tout est absolument un, si bien que toute distinction, division ou détermination interne à l'essence divine est fausse. Cette

[1] Cette thèse repose sur une analyse grammaticale : le nom est seulement la nomination par laquelle on désigne une chose, et non la désignation réelle du nommé. Cf. Abû Bakr b. Furâk, *Mujarrad Maqâlât al-Ash'arî*, édité par Daniel Gimaret, Beyrouth, « Recherches 14 », Dar el-Mashreq, 1987, p. 38. Voir aussi Shahrastânî, *Livre des religions et des sectes*, t. 1, *op. cit*., p. 178.

[2] Josef Van Ess, l'un des plus grands spécialistes de la théologie islamique, relève le « caractère néoplatonicien » de certains traités mu'tazilites. Pour de nombreux mu'tazilites, « Dieu est transcendant au point de ne pas participer à l'être ». Dieu « n'est pas un être parce qu'il est au-delà de tout être ». La plénitude ontique de Dieu « refuse absolument toute tentative de définition ». Voir Josef Van Ess, *Une lecture à rebours de l'histoire du mu'tazilisme*, Paris, Paul Geuthner, 1984, p. 92-93.

dernière proposition a, elle-même, une conséquence : elle dénie aux attributs divins toute réalité *par soi*, et elle soutient qu'ils sont identiques à l'essence de Dieu. Les attributs, comme la *science*, la *puissance*, la *vue*, la *parole*, n'ont, en tant que tels, aucune consistance ontologique. Ils désignent Dieu lui-même, le seul Sujet réel, dans lequel ils se confondent et s'absorbent.

La position mu'tazilite peut sembler unilatérale et insatisfaisante. À peine pose-t-elle le problème des attributs divins, qu'elle semble l'annuler. Faut-il voir là une frilosité intellectuelle, ou un dogmatisme foncier qui refuse l'interrogation ? Nous ne le pensons pas. L'attitude des mu'tazilites est, en réalité, plus subtile. Elle peut s'expliquer par la dimension polémique du problème.

Le *Kalâm* est une théologie apologétique et défensive. Il s'adresse d'abord aux fidèles des autres religions, que les musulmans, du fait de leurs nombreuses conquêtes, sont amenés à côtoyer. La doctrine du *tawhîd* se construit progressivement, dans les discussions qui mettent aux prises les théologiens mu'tazilites avec des manichéens, des mazdéens, des chrétiens et des juifs. Elle s'affirme dans la disputation, où il s'agit de distinguer le Dieu révélé à Muhammad du Dieu de ces autres croyances. Elle se radicalise, dès lors qu'il s'agit de démontrer la supériorité du monothéisme islamique, le seul à défendre vraiment l'unité et la transcendance de Dieu.

L'intransigeance et la radicalité du mu'tazilisme se nourrissent aussi des débats internes à la communauté islamique. Elles visent les traditionnistes et les littéralistes[1] qui exigent que soient pris au sérieux les nombreux versets anthropomorphiques du Coran. Les théologiens mu'tazilites se présentent souvent comme les seuls authentiques défenseurs du *tawhîd* en islam[2]. Contre les ennemis de l'intérieur qui prêtent un visage, des mains, des pieds, un tabouret à Dieu, ils répètent inlassablement, quitte à irriter, que « Rien ne lui est semblable[3] ».

Le front que doivent combattre les mu'tazilites n'est pas composé seulement de littéralistes. Il comprend aussi ceux qu'on appelle les *sifâtiyya*, fermes partisans des

[1] Il s'agit d'une famille très importante de penseurs et d'interprètes du Coran, qui se réclament de la figure fondatrice d'Ibn Hanbal (m. 857).
[2] Les mu'tazilites se désignaient eux-mêmes comme les *ahl al-tawhîd* (les gens du *tawhîd*).
[3] Coran 42 : 11 : « *laysa ka-mithli-hi shay'un* ». Les mu'tazilites font sans cesse référence à ce verset.

attributs divins[1]. Selon ce groupe de théologiens, il convient de reconnaître une consistance ontologique et une réalité positive à tous les attributs de Dieu. Sans rejoindre les positions des anthropomorphistes, les *sifâtiyya* sont attachés à la Lettre de la révélation. Ils dressent une liste des attributs de Dieu, qui sont nommés explicitement dans le Coran, et ils s'efforcent d'expliquer leur nature réelle et leur statut. Ils soutiennent que les attributs sont distincts de l'essence de Dieu. On peut, disent-ils, les classer selon leur rapport à l'essence divine. Certains sont des attributs de l'*essence* qui subsistent éternellement en Dieu. Ainsi en va-t-il des sept attributs que sont la puissance, la science, la vie, la volonté, l'ouïe, la vue et la parole. Quant aux autres attributs, ils expriment l'*action* de Dieu. La création, la justice en sont deux exemples parmi d'autres.

§ 3. La réduction mu'tazilite au nominalisme linguistique

Malgré le soutien politique dont ils bénéficièrent pendant plusieurs décennies et le rayonnement que leur assurèrent leurs foyers d'enseignement, les mu'tazilites occupèrent une position très précaire, contestée par les autres autorités qui composent la communauté islamique. On les accusa de promouvoir une lecture partielle et desséchante de la révélation. Leurs adversaires ne virent dans leurs ratiocinations confuses qu'une expression du *ta'tîl*. À force de purification (*tanzîh*) et d'abstraction (*tajrîd*), les théologiens mu'tazilites ont fini par détruire, dit-on, le contenu vivant de la foi. Le Dieu qu'ils conçoivent est vidé de toute réalité, tel un puits sans eau ou une femme sans parure[2]. C'est un Dieu réduit à son être indéterminé et inconditionné, un Dieu « exténué[3] » de ses qualités et de son effectivité. Aux yeux de leurs opposants, les mu'tazilites ont dépouillé Dieu de ses attributs, et ce dépouillement est tel qu'il prive Dieu de toute activité opératoire. Ils laissent croire que Dieu est impuissant, muet, sourd, aveugle, ignorant et sans volonté. La voie du *ta'tîl* fait inévitablement le lit de l'agnosticisme.

---

[1] Cf. Majid Fakhry, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit*., p. 79-80. Voir aussi Shahrastânî, *Livre des religions et des sectes*, t. 1, *op. cit*., pp. 308-313.

[2] La racine du mot *ta'tîl* a d'abord exprimé, dans la langue arabe, ces deux privations affectant le puits et la femme.

[3] Louis Gardet propose, à juste titre, de traduire la forme verbale du *ta'tîl* par notre français « exténuer ». Cf. *Dieu et la destinée de l'homme*, « Études Musulmanes », IX, Paris, Vrin, 1967, p. 25.

Pressés de toutes parts, les mu'tazilites durent répondre à ces attaques qui ne manquent ni de violence ni de pertinence. Ils ne pouvaient traiter avec légèreté la mention des Noms divins dans le Coran. Il leur fallut bien reconnaître une certaine réalité aux attributs qu'expriment « les plus beaux Noms » de Dieu. Mais, selon eux, il faut se garder d'introduire la moindre différence entre ces attributs et l'essence divine. Les mu'tazilites sont pris dans une double contrainte. Ils doivent construire une doctrine des attributs divins, mais ils doivent le faire selon leurs principes, de sorte que cette théorie soit compatible avec une conception du *tawhîd* si radicale et unilatérale qu'elle rend, en toute rigueur, leur tâche impossible.

Pour les mu'tazilites, la question des attributs divins est, avant tout, un problème de langage, qui exige la connaissance des règles de grammaire. Le savoir auquel ils puisent est celui que mettent à leur service les spécialistes de la langue arabe. L'attribution met en relation un nom et un nommé. C'est affaire de grammaire. Les grammairiens arabes ont toujours « présenté la morphologie de leur langue en la divisant en trois grands chapitres : *ism*, *fi'l* et *harf*[1] ». Si l'on néglige ce dernier chapitre, qui concerne tous les vocables qui puisent leur signification seulement en liaison avec d'autres termes, on s'aperçoit que les deux premiers domaines regroupent tous les vocables signifiants. Forts de cette division de grammairiens, les mu'tazilites vont distribuer les attributs divins en deux catégories : ceux qui relèvent de l'*ism* ou de l'essence de Dieu, ceux qui expriment le *fi'l*, l'action de Dieu.

Aux yeux des mu'tazilites, quand on s'affronte à la question des attributs divins, il faut respecter les règles de la langue ainsi que les lois de l'inférence ou de la logique. Les attributs ne sont-ils pas, en effet, de simples mots, des faits de langage ? Bien souvent, les traités mu'tazilites donnent le sentiment que les attributs divins n'ont de signification que sur le plan du langage. Ils semblent ne retenir des attributs divins que leur réalité linguistique, le fait qu'ils soient des *attributs*, et négliger, au titre de paramètre secondaire, le fait qu'ils soient aussi et surtout des attributs *de Dieu*.

[1] Michel Allard, « Les noms divins dans la pensée musulmane », *op. cit.*, p. 252-253. L'ordre des parties du discours est, plus rigoureusement, celui-ci : le verbe (*al-fi'l*), le nom (*al-ism*) et la particule (*al-harf*). Le verbe exprime l'action, le nom se subdivise en espèces : le substantif, l'attribut (*sifa*), le nom de nombre, le pronom démonstratif, le pronom de conjonction. La particule est de quatre espèces : prépositions, adverbes, conjonctions et interjections. Selon les grammairiens arabes, l'attribut est une espèce du nom (*ism*). Or, le nom dérive du verbe, est lui-même une forme verbale. L'attribut peut donc être, directement, une forme verbale, un nom verbal, *nomen agentis et patientis, ism al-fâ'il, ism al-maf'ûl*.

En fondant leur théorie des Noms divins sur l'autorité des grammairiens et des logiciens, les mu'tazilites n'accordent pas de primauté au contenu explicite et littéral de la révélation. Ce qu'on a pu appelé leur « rationalisme » tient essentiellement à cette conviction que le donné révélé doit se mesurer à la rigueur discursive et à la logique grammaticale. L'attribut doit donc être discuté pour satisfaire à ces deux exigences. Le sens de sa racine, tel que l'exposent les lexicographes, est-il conforme à la signification qu'il vise[1]? Peut-on l'utiliser sans compromettre le principe de non-contradiction, sans porter atteinte à la transcendance et à l'unicité divine ? Le théologien mu'tazilite laisse de côté la question de savoir si l'attribut est attesté par la révélation. En fait, il ne tient compte du Coran que négativement, c'est-à-dire quand il comporte une « interdiction formelle d'appliquer à Dieu tel ou tel nom[2] ».

Le « rationalisme » désigne ici le souci de soumettre la langue de la révélation aux règles du langage. Il en découle un traitement scrupuleux et différencié des attributs que formule le Coran. Parce que Dieu ne peut enjoindre ce qui est contraire à la raison, il convient de ne pas prendre à la lettre les versets qui, de manière patente, semblent déroger à ce principe. Ainsi en va-t-il des versets anthropomorphiques que la raison ne saurait justifier, que la foi éclairée ne peut accepter. Cela concerne aussi ces versets nombreux qui portent la promesse, pour l'homme, de voir Dieu. Évoquer les pieds, les mains, la face de Dieu est incompatible avec la transcendance divine. Promettre la vision de ce qui est invisible n'a pas de sens. Il convient donc de soumettre ces passages à une analyse semblable à l'analyse linguistique. On leur « applique des raisonnements analogues à ceux que les grammairiens appliquent aux exceptions, soit pour les éliminer, soit pour les interpréter[3] ». Le but est de déclarer certains irrecevables et de proposer une interprétation allégorique de ceux qui se prêtent au *ta'wîl*.

L'« *idéal linguistique*[4] » ne peut suffire à épuiser le traitement de la question des Noms divins. Les mu'tazilites ne peuvent se satisfaire de la seule signification des attributs sur le plan du langage. Ils doivent reconnaître que ces attributs ont une signification au

[1] Sur ces discussions infinies qui donnent parfois le sentiment de sophistications stériles, nous renvoyons aux exemples relevés par Michel Allard. Cf. *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit*., pp. 126-131.
[2] Daniel Gimaret, *Les noms divins en islam*, *op. cit.*, p. 42.
[3] Michel Allard, *Ibid.*, p. 131-132.
[4] Michel Allard, *Ibid.*, p. 132.

niveau de la réalité de Dieu. Que nous apprennent ces attributs de l'essence divine ? Nous donnent-ils accès à une connaissance réelle de Dieu ? Les réponses mu'tazilites à ces deux questions sont pleines de prudence et témoignent d'un certain scepticisme. Elles portent la marque d'une contradiction qui n'est ni assumée ni résolue : d'un côté, les mu'tazilites s'efforcent de garantir aux attributs une certaine consistance ontologique grâce à laquelle ils ne sont pas de simples nominations de l'essence divine, de l'autre, ils soutiennent que ces attributs ne nous apprennent rien sur la réalité intime de Dieu. On peut bien dire, en effet, que « Dieu est omniscient » ou que « Dieu est omnipotent ». Mais « on doit se rendre compte que, du point de vue de l'être divin, toutes ces propositions ont le même sens » et s'annulent dans leur prétention propre. Les attributs se distinguent seulement par leurs objets […] ». Ils ne sauraient faire partie de l'essence divine, laquelle « ne consiste que dans son être pur et simple[1] ».

Du point de vue de Dieu, les attributs nous indiquent, par la négative, que Dieu n'est semblable à aucun être. Ils ne sont qu'une occasion d'affirmer sa transcendance absolue et son altérité radicale. Ils ne nous prodiguent aucun enseignement positif sur sa nature. La signification particulière de chaque attribut, qui le distingue d'un autre, n'est réelle que *pour nous*. C'est pourquoi on ne peut pas dire, par exemple, que Dieu possède le savoir. On est autorisé seulement à affirmer qu'Il est *sachant*. Si les mu'tazilites refusent d'utiliser des substantifs comme on utilise des attributs, s'ils ne font mention que de participes présents (*nomen agentis*), c'est qu'ils tirent la conséquence théologique de leur rigueur linguistique. Les substantifs désignent les aspects *réels* d'un être qu'ils déterminent en son *essence*. Tout attribut entitatif outrepasse donc la limite au-delà de laquelle la nature indicible et immuable de Dieu n'est plus protégée.

Dans la perspective mu'tazilite, l'attribut n'est qu'une simple qualification, où se satisfait la volonté humaine de nommer et de s'approprier, par le langage, la réalité. Les tenants de la première école de *Kalâm*, dans la droite ligne ouverte par les grammairiens, ne distinguent pas les notions de *sifa* et de *wasf*. Ils rappellent que ces deux mots ne sont que des variations d'un même verbe, *wasafa*, qui signifie *décrire*. S'ils soutiennent l'existence d'un écart infranchissable entre Dieu et ses Noms, entre le Nommé et le Nom, ils invitent à considérer les Noms divins comme de simples attributs, c'est-à-dire des mots (*aqwâl*) par

[1] Josef Van Ess, *Une lecture à rebours de l'histoire du mu'tazilisme*, *op. cit*., p. 65-66.

lesquels nous qualifions une chose[1], aussi exceptionnelle soit-elle. Au final, il n'y a aucune différence entre nom, attribut et description : *ism*, *sifa* et *wasf*. Ce ne sont que des produits du langage conventionnel.

La doctrine mu'tazilite des attributs de Dieu ne peut se comprendre sans l'élucidation de la conception du langage qui la sous-tend. Poser la question de l'origine des Noms divins, c'est soulever le problème plus général de l'origine du langage[2]. Contre les tenants du *tawqîf*, qui soutiennent que le langage procède de l'instruction divine et de la révélation, les mu'tazilites défendent la thèse de la nature conventionnelle du langage, l'*istilâh*. Le langage, tel qu'il s'exerce dans les différentes langues, est une invention des hommes qui résulte de leur accord mutuel et des conventions qu'ils établissent. Tout langage, fût-il celui de la révélation, est un produit de l'intelligence. Les Noms divins que formule le Coran créé ne dérogent pas à cette condition. Ils sont le fruit de l'intelligence et doivent être utilisés avec intelligence. C'est la raison (*al-'aql*) qui conduit les hommes dans l'application d'un attribut à Dieu. Seul le raisonnement analogique, le *qiyâs*, détermine l'emploi de tel ou tel nom pour parler de Dieu.

Les mu'tazilites recourent à de multiples stratagèmes linguistiques pour asseoir une thèse dont les termes sont assez simples : parce que le Coran est créé, les Noms de Dieu qu'il énonce ne sont que des opérations de l'esprit humain. Les Noms sont des attributs, c'est-à-dire des qualifications. Ils n'existent que pour nous et n'ont pas d'existence en Dieu. Les Noms divins sont donc le résultat des jugements qu'autorise la cohérence du langage humain. Leur utilisation est soumise à un double critère : qu'ils soient compatibles avec la nature inscrutable de Dieu, et qu'ils obéissent aux règles logiques de l'attribution. La solution mu'tazilite du problème des Noms divins se ramène donc au respect scrupuleux de deux exigences : rendre les Noms de moins en moins indignes de la transcendance divine et de plus en plus dignes des règles de la grammaire[3].

[1] Cf. Daniel Gimaret, article « *sifa* », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit.*, tome IX, p. 574.
[2] Sur tous ces points, nous suivons Daniel Gimaret. Cf. *Les noms divins en islam*, *op. cit.*, p. 37 *sq*.
[3] Cf. Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 132.

5. La solution ash'arite du problème des Noms divins

§ 1. L'École ash'arite

La doctrine mu'tazilite ne s'est pas imposée en terre d'islam. Très vite, elle a suscité des frustrations bien compréhensibles. Quel crédit accorder à un *Kalâm*, à un discours théologique qui méprise l'autorité de la révélation et du discours spécial dans lequel elle se formule et se transmet ? Quelle portée reconnaître à des raisonnements qui semblent davantage préoccupés de singer la méthode des philosophes grecs que d'éclairer le riche contenu d'une foi vivante ? Ces questions furent posées de toutes parts au sein de la communauté islamique. Elles émergèrent aussi de l'intérieur du mu'tazilisme, en une critique radicale qui finit par affaiblir pour longtemps la position de l'École.

Abû l-Hasan al-Ash'arî fut celui qui lui adressa la critique la plus profonde. Né à Basra vers l'an 873, al-Ash'arî se forme au *Kalâm* dans l'élément du mu'tazilisme. Il se distingue parmi les auditeurs pour devenir l'un des meilleurs élèves d'al-Jubbâ'î[1], alors chef de file de l'École de Basra. Les écrits doxographiques qu'il rédigera portent témoignage de cette longue période de son existence où il adhère au mu'tazilisme. On y trouve les meilleurs résumés des thèses mu'tazilites qui nous soient parvenues.

Progressivement, al-Ash'arî s'éloigne du mu'tazilisme pour se faire l'écho des critiques des *Ahl al-sunna*, les traditionnistes. Sensible aux arguments d'Ibn Hanbal, il reconnaît le bien-fondé de ceux que ce dernier formule à l'encontre des ratiocinations stériles des *mutakallimûn*. Vers l'an 913, alors âgé de 40 ans, al-Ash'arî rompt définitivement avec les convictions mu'tazilites, en une « conversion » qui décide de sa courbe de vie. Il commence un nouvel enseignement qui, après sa mort survenue en 935, donnera naissance à une école de théologie – l'ash'arisme – dont la longévité et le rayonnement surpasseront de loin tous les autres courants du *Kalâm*.

[1] Voir W. Montgomery Watt, article « Al-Ash'arî », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome I, pp. 715-716.

La « conversion » d'al-Ash'arî est souvent présentée en des termes caricaturaux. Elle l'aurait conduit, dit-on, à rejeter totalement le mu'tazilisme et plus généralement le *Kalâm*, au nom d'une adhésion pleine et entière au hanbalisme. La réalité est tout autre. La position ash'arite ouvre une voie médiane qui renvoie dos à dos les deux courants de la pensée islamique, pour soutenir une doctrine originale qui n'est *ni* mu'tazilite *ni* hanbalite. Cette solution conciliatrice sera la cause du succès de l'ash'arisme, là où le mu'tazilisme, par son intellectualisme abstrait, fit lui-même le lit de son insuccès.

Al-Ash'arî ne saurait se satisfaire du littéralisme infécond des hanbalites. Il n'adhère pas au principe qui guide les disciples d'Ibn Hanbal : « Nous croyons ce qui est dit dans le Livre et la sunna sans nous risquer à l'interpréter[1] ». Il conteste l'attitude qui consiste à croire – au Coran et aux *hadîths* – sans chercher à comprendre, sans produire un quelconque effort de la raison pour rendre intelligible le contenu de la foi. À ses yeux, le hanbalisme conduit à l'aveuglement irrationnel et supprime l'intérêt de tout travail de pensée. Il rend caduques les prétentions de tout discours qui ne serait pas la simple récitation des versets et des traditions prophétiques recueillies par les Compagnons du Prophète.

Al-Ash'arî restera toute sa vie un tenant de la théologie. Il reconnaît, certes, la valeur des autres discours traditionnels de l'islam – la science des traditions (*hadîth*), la jurisprudence (*fiqh*), le commentaire explicatif (*tafsîr*), mais il demeure attaché au *Kalâm*. C'est au titre de *mutakallim* qu'il prendra en charge les questions qui échappent aux docteurs hanbalites et qu'il envisagera toute l'importance du problème des attributs divins. La troisième partie de ses *Maqâlât al-Islâmiyîn* est composée d'un *Kitâb al-asmâ wa l-sifât*, livre sur les Noms et les attributs de Dieu. C'est là qu'il livre sa conception des Noms divins.

Pour comprendre cette conception, sans doute faut-il revenir sur les causes de la conversion d'al-Ash'arî, sur les points de friction qui l'ont amené à renoncer au mu'tazilisme. C'est le refus d'al-Jubbâ'î d'accorder à l'homme toute possibilité de voir Dieu qui détermina al-Ash'arî à quitter définitivement l'école mu'tazilite[2]. La question peut paraître secondaire. Elle est, en réalité, centrale. Elle signe clairement l'enfermement du

[1] Shahrastânî, *Livre des religions et des sectes*, t. 1, *op. cit*., p. 339.
[2] Cf. le témoignage d'Abû Bakr b. Furâk, *Mujarrad Maqâlât al-Ash'arî*, *op. cit.*, p. 79.

théologien mu'tazilite dans une attitude sans appel qui refuse toute accessibilité au divin, même dans l'au-delà. Elle suggère toutes les bonnes raisons de se tourner vers les docteurs hanbalites, lesquels soutiennent avec force, dans une fidélité absolue à la lettre du Coran, que Dieu sera visible dans l'autre monde. C'est tout le sens du Jugement, de la rétribution et de la Résurrection finale qui est en jeu.

De ce conflit, al-Ash'arî retiendra une leçon : « souligner trop fortement la transcendance divine[1] », ainsi que le font les mu'tazilites, représente un danger pour l'islam. Défendre les représentations unilatérales d'un Dieu abstrait dont l'être échappe absolument au langage humain, c'est faire le lit de l'agnosticisme, dépouiller le réel divin de toute consistance et soutenir une posture inconciliable avec les données de la foi. Faut-il pour autant épouser les vues grossières de ceux qui se complaisent à mettre en avant les versets décrivant Dieu sous des traits sensibles et humains ? L'urgence, pour al-Ash'arî, est d'inventer une voie nouvelle pour le *Kalâm*, qui surmonte le double péril de l'agnosticisme (*ta'tîl*) et de l'associationnisme (*tashbîh*). Il s'agit de congédier définitivement les solutions ruineuses que représentent l'abstractionnisme et l'anthropomorphisme.

§ 2. Le réalisme ash'arite

Al-Ash'arî affirme le principe irrécusable de la transcendance divine. Mais sans laisser place à la moindre contradiction, il affirme aussi une « certaine analogie entre Dieu et le monde[2] ». La théologie ash'arite admet la pratique du *qiyâs*, du raisonnement analogique, à la condition qu'elle ne serve pas des causes abstraites et permette d'asseoir le contenu de la révélation. De nombreux versets indiquent, en effet, que certaines qualités humaines sont semblables aux qualités que possède Dieu. La similitude qu'ils énoncent respecte la nature inaccessible et sans pareille du réel divin, et ne relève nullement de l'assimilation, du *tashbîh*. L'ash'arisme affirme qu'à partir de réflexions bien conduites sur les attributs des hommes, on peut « remonter » à Dieu, et déduire l'existence des attributs qui sont les siens. La méditation de la nature transcendante de Dieu ne conduit pas nécessairement à la

[1] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 180.
[2] Michel Allard, *Ibid.*, p. 182.

formation d'une théologie négative. Elle est compatible, sans s'exposer à la moindre suspicion, avec l'avènement d'un discours positif qui dévoile quelques aspects de l'essence divine.

Al-Ash'arî ne fonde pas l'utilisation du raisonnement par analogie sur l'autorité des philosophes grecs. Il ne fait pas des grammairiens et autres spécialistes du langage les juges suprêmes de ses spéculations. Fidèle aux injonctions des hanbalites, il ne reconnaît qu'une seule autorité, la révélation littérale et intégrale. Celle-ci ne se réduit pas aux seuls énoncés condensés dans le Coran. Contre les mu'tazilites, al-Ash'arî soutient un concept élargi de la révélation[1], qui contient le Coran, la *Sunna* telle qu'elle se forme par les recueils de *hadîths*, mais aussi le consensus auquel sont parvenus ceux qui, dans la communauté islamique, font un bon usage de la raison[2]. Au rationalisme étriqué des premiers théologiens, al-Ash'arî substitue un littéralisme modéré qui ne met jamais le contenu de la révélation en contradiction avec les exigences élémentaires de la raison.

Al-Ash'arî renverse la méthode mu'tazilite d'examen du problème des attributs divins. Plutôt que de se donner un faux point de départ – les difficultés grammaticales liées aux procédures linguistiques de l'attribution – il faut partir du contenu littéral de la révélation. Le Coran nous dit clairement que Dieu possède « les plus beaux Noms » et nous en offre quelques exemples. Le *hadîth* dresse une liste couramment admise de quatre-vingt dix neuf Noms[3]. Quant au consensus communautaire (*al-ijmâ'*) auquel parviennent les hommes éclairés, il soutient qu'il est raisonnable d'appliquer à Dieu des qualificatifs, en droit infinis. Al-Ash'arî veut dépasser la réticence et les sophistications oiseuses des mu'tazilites. La révélation exige un traitement résolu et positif de la question des Noms divins.

Un tel changement de méthode fait preuve d'un certain réalisme philosophique. Il fait fond sur ce réel qu'est la révélation, et ne saurait donc se satisfaire d'un quelconque nominalisme. Les mu'tazilites concevaient les Noms divins comme de simples qualifications où s'expriment les facultés opératoires de l'esprit humain. Pour al-Ash'arî, il convient d'abandonner au plus vite cette manière formaliste et subjectiviste d'aborder le

[1] Cf. Daniel Gimaret, *La doctrine d'al-Ash'arî*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 360.
[2] Cf. Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 203.
[3] Les qualificatifs appliqués à Dieu par le Coran, puis par la Tradition, ont été compilés en diverses listes durant le II^e^ siècle de l'Hégire. Dans l'école ash'arite, il sera courant de mentionner et d'utiliser comme base de travail la liste des 99 noms dressée par al-Walîd b. Muslim. Cette liste accompagne le célèbre *hadith* qui dit que Dieu a 99 noms. Cf. Daniel Gimaret, *Les noms divins en Islam*, *op. cit.*, p. 44.

problème. Il faut envisager sérieusement le statut ontologique des Noms et des attributs de Dieu, reconnaître à ces réalités une consistance objective qui les préserve de l'anéantissement et leur permet de résister à la réduction linguistique. Il faut en passer par un examen renouvelé de l'origine et de la prétention du langage, tant celui qu'utilisent les hommes dans leurs manières de parler de Dieu que celui que met en l'œuvre Dieu dans sa révélation.

Sur la question de l'origine du langage, al-Ash'arî s'oppose radicalement aux mu'tazilites. Il affirme que le langage, tel qu'il se manifeste en de multiples langues, n'est pas une invention humaine. Il soutient la thèse du *tawqîf*, qui veut que toutes les langues pratiquées par les hommes procèdent de l'instruction divine. Sans faire siennes les vues simplistes du littéralisme hanbalite, al-Ash'arî préconise un attachement ferme et continu à la lettre de la révélation. Or ne lit-on pas, dans un verset dont l'autorité est certaine, que « Dieu a enseigné à Adam tous les Noms[1] » ? « Les mots, dans les différentes langues, procèdent de l'enseignement (*tawqîf*) du Créateur des cieux, ils n'existent pas par convention, usage établi, choix [humain][2] ».

Si tout langage trouve son origine dans le Créateur des cieux, cela vaut *a fortiori* pour ce langage particulier qui rapporte la Parole divine (*kalâm Allâh*). Cette Parole se présente comme un attribut éternel, quelles que soient ses manifestations. Ainsi, quand elle prend la forme d'un Livre saint, elle conserve son éternité. Le Coran, parole de Dieu révélée aux hommes, est donc incréé. Contre les mu'tazilites, al-Ash'arî adopte, sur ce point, les positions hanbalites modérées. Il soutient la nature transcendante du langage de la révélation déposé dans le Coran.

En tant qu'attribut éternel et incréé de Dieu, le langage de la révélation est chargé d'une réalité, d'une consistance et d'une valeur qui le rendent sans équivalent, distinct du langage humain. Dans la parole ordinaire, les hommes font l'expérience d'une distance entre les mots qu'ils utilisent et les choses qu'ils visent. Tel n'est pas le langage divin qui ignore une telle distance. Pour al-Ash'arî, le langage de la révélation témoigne d'une « cohésion très étroite du nom avec la réalité qu'il désigne[3] ». Bien plus, il soutient que la

[1] Coran 2 : 31.
[2] Cité par Daniel Gimaret. Cf. *La doctrine d'al-Ash'arî*, *op. cit*., p. 357.
[3] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit*., p. 283.

« parole de Dieu est un mode d'existence et non une suite de concepts abstraits de la réalité[1] ». Le langage divin ne *désigne* pas la réalité. Il *adhère* à ce qu'il nomme et dit ce qui est tel qu'il est.

Al-Ash'arî adopte un réalisme linguistique intégral. Cela a un effet considérable sur le traitement de la question des Noms divins. La somme des qualités que le Coran attribue à Dieu « ne constitue pas un ensemble de formules qui *désigneraient* les divers aspects de l'être et de l'agir divins ». Il s'agit plutôt d'un langage qui « *est* directement la réalité qu'il évoque[2] ». La parole divine n'est pas, comme le pensent les mu'tazilites, un attribut de l'action lié au temps. Elle est la réalité divine, en son essence éternelle. Les Noms et attributs de Dieu que formule le Coran ne relèvent donc jamais du langage figuré. Ce sont des entités réelles et éternelles qui, bien que difficiles à définir, doivent être prises au sens propre[3]. Al-Ash'arî défend l'objectivité et la réalité des Noms et des attributs divins. Il récuse la réduction mu'tazilite du nom (*ism*) à l'attribut (*sifa*) et à la description (*wasf*). Il soutient que Dieu est tel qu'Il se dit.

§ 3. La doctrine des Noms divins dans l'ash'arisme

L'autorité appartient au contenu littéral de la révélation. Cela impose un traitement des versets anthropomorphiques fort éloigné de celui qu'ont proposé les théologiens mu'tazilites. Al-Ash'arî renvoie dos à dos les tenants de l'interprétation allégorique et les littéralistes extrémistes qui « corporalisent » Dieu. Il récuse les termes même d'une alternative réductrice, qui impose de choisir entre deux positions insoutenables. La règle, en la matière, est de revenir au Coran et au *hadîth*, pour adopter une lecture qui respecte le mystère de Dieu. Les versets coraniques qui évoquent la main de Dieu, le visage de Dieu, la session sur le trône n'ont certes pas de signification corporelle. Mais ils indiquent des qualités objectives dont la nature exacte nous est inconnue. Ce sont des attributs réels, mais « sans comment » (*bi lâ kayfa*).

[1] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 283
[2] Michel Allard, *Ibid.*, p. 416.
[3] Cf. Michel Allard, *Ibid.*, p. 198.

La mention des anthropomorphismes de la révélation souligne la diversité des Noms et attributs de Dieu. Al-Ash'arî envisage tous les Noms que Dieu se donne et les ordonne selon une hiérarchie, avec précellence du nom *Allâh*. Il les classe en trois groupes distincts. Il y a les Noms qui indiquent Son existence (par exemple, « l'existant », « l'éternel »), ceux qui désignent une action (par exemple, « le juste », « le bienfaisant »), enfin les Noms qui renvoient à un attribut éternel (par exemple, « le savant », « le puissant »)[1]. Ces trois catégories correspondent exactement, sans qu'il y ait besoin de faire de subtiles distinctions entre les notions d'*ism* et de *sifa*, à trois classes d'attributs : ceux qui sont *identiques* à Dieu et constituent des attributs de l'essence, ceux qui sont *autres* que Lui et forment les attributs de l'action, ceux qui ne sont *ni identiques* à Lui *ni autres* que Lui et se présentent comme des entités éternelles conjointes à l'essence.

Al-Ash'arî manifeste un grand souci de classer adéquatement les qualificatifs appliqués à Dieu. Il n'adhère pas à la pratique générale des mu'tazilites qui consiste à réduire le nombre des attributs de l'essence et à augmenter celui des attributs d'action. Ainsi, par exemple, il refuse de considérer la parole et la volonté divines comme des qualités exprimant une action de Dieu inscrite dans le temps. La parole et la volonté sont, à ses yeux, des attributs éternels liés à l'essence divine. Al-Ash'arî complique considérablement la distinction rigide instituée par les premiers théologiens. Aux attributs de l'essence et aux attributs de l'action, il ajoute une nouvelle catégorie, décisive pour comprendre le statut des Noms divins, celle des attributs éternels conjoints à l'essence, sans se confondre avec elle.

Le plus important, pour al-Ash'arî, est d'imposer l'existence de cette catégorie d'attributs éternels et essentiels. Contre les premiers théologiens, il veut surtout montrer que ces attributs (la vie, la science, la puissance, la volonté, l'ouïe, la vue, la parole) sont des entités réellement existantes, et non des abstractions. Les mu'tazilites affirmaient bien que Dieu est savant, vivant. Mais ils refusaient de reconnaître l'existence, en Dieu, d'un savoir, d'une vie. Cela compromettrait, à leurs yeux, l'unité de l'essence divine. Al-Ash'arî rejette cette manière de penser où il ne voit qu'abstraction et agnosticisme. Tout qualificatif renvoie à la possession de l'attribut qui lui correspond. Tout nom donné à un être implique l'existence, dans cet être, d'une réalité qui lui vaut ce nom. Si Dieu est savant, il est

[1] Cf. Daniel Gimaret, *La doctrine d'al-Ash'arî, op. cit.*, p. 352.

nécessairement tel du fait d'une science qui est en lui[1]. C'est pourquoi il faut substantiver les attributs, parler de la science, de la volonté, de la vie de Dieu, et non se contenter, ainsi que le font les mu'tazilites, d'y voir de simples noms verbaux d'action ou de passion. Il faut admettre, « à côté de chaque participe actif attesté dans le Coran, un substantif-attribut qui lui correspond, même si aucun verset ou aucun *hadith* n'en fait mention[2] ».

Al-Ash'arî préconise l'extension du concept des attributs divins. Il renouvelle le discours théologique sur les attributs divins en soutenant l'existence d'attributs entitatifs éternels. Quel rapport y a-t-il entre ces attributs entitatifs éternels et l'essence divine ? Bien que distincts de l'essence divine, les attributs subsistent en Dieu au titre d'existants réels. Al-Ash'arî leur concède un mode d'existence effectif mais contradictoire : les attributs ne sont ni identiques à l'essence, ni distincts de l'essence. Il reprend la formule consacrée par les hanbalites – les attributs ne sont « ni Dieu ni autres que Dieu » (*lâ 'aynu-hu wa lâ ghayru-hu*) – mais il lui donne un sens différent. Al-Ash'arî transforme un énoncé fruste dont le caractère aporétique témoigne des limites foncières de la raison humaine, en une contradiction réfléchie et assumée, quoique indépassable.

Al-Ash'arî « s'efforce de maintenir à la fois, et la réalité de Dieu en son essence, et la réalité des attributs[3] ». La ligne de front qu'il construit est difficile à tenir. Les solutions qu'il propose semblent insuffisantes, peu différentes, au final, de celles que dispensent les hanbalites. Al-Ash'arî affronte un problème qu'il ne peut résoudre, fautes d'armes philosophiques. Comment des attributs peuvent-ils être tout à la fois distincts de l'essence divine et inhérents à cette essence ? Comment des attributs multiples inhérents à l'essence peuvent-ils ne pas introduire de pluralité au sein de cette essence[4]? Al-Ash'arî ne répond pas à ces questions. Il a le mérite de les poser et de reconnaître les difficultés que présente toute révélation d'un Dieu un et ineffable, mais qui doit pourtant se donner à connaître s'il veut être objet de la croyance et de la fidélité des hommes.

[1] Cf. Daniel Gimaret, *Les noms divins en islam*, *op. cit.*, p. 130.
[2] Michel Allard, *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Ash'arî et de ses premiers grands disciples*, *op. cit.*, p. 410.
[3] Michel Allard, *Ibid.*, p. 233.
[4] Cf. Majid Fakhry, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit*., p. 230.

6. La solution zâhirite du problème des Noms divins

§1. L'École zâhirite

Pour achever cette présentation générale de la manière dont la théologie islamique a pu aborder la question des Noms divins, nous abordons le courant de pensée zâhirite. Ici encore, notre démarche ne prétend à aucune exhaustivité. Ce n'est pas par pure curiosité que nous nous intéressons à une école de pensée dont le rayonnement fut très limité, et dont l'intention ne fut jamais de construire une théologie scolastique, dans l'horizon ouvert par le mu'tazilisme. Si le zâhirisme retient notre attention, c'est qu'il fut représenté par un éminent penseur de l'Andalousie musulmane, qui fut reconnu par Ibn 'Arabî comme un de ses maîtres, Ibn Hazm de Cordoue[1]. Par ailleurs, dans sa pratique du droit, en matière de jurisprudence (*fiqh*), Ibn 'Arabî s'est toujours présenté comme un zâhirite convaincu[2].

Ce que nous appelons le zâhirisme est la transcription littérale de la formule arabe *al-zâhiriyya*. Ce mot désigne à l'origine une école juridique fondée à Bagdad par le traditionniste d'ascendance iranienne Dâwûd b. Khalaf (m. 884). Aucune de ses oeuvres ne nous est parvenue. Sa renommée est effacée par celle de son fils, Ibn Dâwûd Ispahânî (m. 287 h. / 909)[3], théoricien de l'amour courtois et auteur du célèbre Livre de la Fleur (*Kitâb al-zahra'*). Il est parfois injustement négligé au profit d'Ibn Hazm de Cordoue (m. 1064) qui, plus tard, dans les contrées occidentales de l'islam, illustrera « presque à lui seul[4] » l'école zâhirite.

Le zâhirisme n'est pas seulement préoccupé de questions de *fiqh*. Très vite, il forme un courant de pensée puissant et cohérent qui pénètre l'ensemble des sciences traditionnelles

---

[1] Après sa mort, Ibn Hazm fut attaqué de toutes parts. Ibn 'Arabî fut l'un des rares à le défendre. Il rédigea même un résumé d'une œuvre d'Ibn Hazm, le *Muhallâ*, pour soutenir la pensée du zâhirite andalou. Voir Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit.*, tome III, 1990, pp. 814-822. Voir notamment p. 821.

[2] Cf. Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit*., p. 319.

[3] Sur la vie et la doctrine d'Ibn Dâwûd, cf. Louis Massignon, *La Passion d'al-Hallâj*, 2e édition, *op. cit*., t. 1, pp. 405-416.

[4] Abdel-Magid Turki, « *Al-zâhiriyya* », *Encyclopédie d l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome XI, 2005, pp. 427-430. Pour la citation, voir p. 427. Voir aussi Ignaz Goldziher, *Die Zahiriten, ihr Lehrsystem und ihre Geschischte. Beiträge zur Geschichte der Muhammedanischen Theologie*, Leipzig, 1884.

de l'islam. Quels que soient les domaines auxquels il s'applique, il est d'une remarquable cohérence, qui tient au respect scrupuleux d'un principe unique : en toute circonstance s'en tenir au *zâhir*. Le zâhirisme est tout entier dans l'attention au *zâhir*, dans la promotion du *zâhir*. Cela s'entend de la manière suivante : ainsi que l'indique l'usage originel du mot dans les traités de fondements du droit, il s'agit de se rapporter toujours au *sens externe*, celui d'un mot, d'une expression linguistique, d'un événement. Ce sens externe, apparent, exotérique, est celui qui s'impose immédiatement à l'esprit quand celui-ci est confronté à une situation porteuse de plusieurs significations. C'est le sens qui l'emporte sur tous les autres, du fait de son usage coutumier ou technique, celui qui est *évident*, sans qu'il y ait besoin de complexes procédures argumentatives ou d'un effort herméneutique quelconque (*ta'wîl*).

Dans leur rapport à la révélation, les zâhirites s'appuient sur un ensemble de bases textuelles, le Coran, la *Sunna* et le consensus communautaire. Ils réduisent l'*ijmâ'* aux seules formules consenties par les Compagnons du Prophète. Pour chacune de ces trois sources « révélées », le principe est le même. Il s'agit de cerner le sens *évident* des énoncés pour en faire le fondement unique de la foi, la seule règle de conduite. Cela revient à « s'en tenir à la lettre », et à refuser, « par respect de la transcendance divine, tout moyen d'interprétation emprunté à l'intelligence humaine[1] ». Les zâhirites stigmatisent les tenants du « sens caché ». Ils se moquent surtout de leur méthode, quand elle veut atteindre cet hypothétique sens caché par les voies de la raison.

Le zâhirisme est une pensée qui dissout les ambitions de la raison et souligne ses égarements. C'est une philosophie critique qui ne dit pas son nom. Ibn Hazm congédie avec ironie et violence les prétentions de « l'orgueilleuse raison humaine[2] ». Il dénonce l'illusion métaphysique quand elle veut comprendre toute chose et juger du vrai et du faux de manière universelle. Il déchiffre dans tout discours rationnel un nœud de symptômes : le « caprice », la « lâcheté excessive », le « désir exagéré de connaître[3] » sont les motivations réelles des tenants de la raison. Ces défauts culminent dans les travaux des théologiens. Dans les productions du *Kalâm*, ils sont à découvert pour qui sait démasquer les leurres.

---

[1] Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1968, pp. 268-269.
[2] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., p. 815.
[3] Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, *op. cit*., p. 269.

Ibn Hazm est un adversaire farouche des *mutakallimûn*. Les critiques qu'il leur adresse sont de deux sortes. Il prononce, tout d'abord, une condamnation sans appel du *Kalâm* sous toutes ses formes. Ce rejet en bloc confond tous les courants et traite avec le même mépris les deux écoles dominantes. Mu'tazilisme et ash'arisme sont coupables de la même confiance aveugle dans les pouvoirs de l'homme et de sa raison. On y trouve les mêmes « excès du jugement analogique » (*qiyâs*) et de la déduction, la même tentation de « dire son mot sur tout » (*râ'y*), la même prétention à outrepasser les limites que fixent les faits et la réalité, une commune tendance aux généralisations abstraites, là où il n'y a que « cas d'espèce », « noms » ou « créatures[1] ». Quels que soient les noms qu'elle prenne, la théologie scolastique reste identique à elle-même, en proie aux méandres de la dialectique. Les ambitions qu'elle affiche et les méthodes qu'elle utilise l'apparentent toujours à une forme d'hérésie.

À cette condamnation générale, Ibn Hazm ajoute des critiques ciblées qui atteignent telle ou telle doctrine. Il reproche aux mu'tazilites leur rationalisme exacerbé et naïf, qui laisse croire que le donné révélé de la foi puisse être réduit et assimilé aux normes de la raison humaine. Les tenants de cette école mesurent le contenu de la révélation à l'aune d'exigences étrangères, voire adverses, celles que fomente la philosophie grecque. Quant aux ash'arites, Ibn Hazm voit dans leur pratique du *Kalâm* un goût inavoué et suspect pour la spéculation et les sophistications de l'esprit. Cette tendance à l'abstraction philosophique, camouflée sous les voiles d'un hanbalisme de pure façade, a conduit al-Ash'arî et ses disciples à construire la théorie absurde des attributs divins. C'est à cette théorie qu'Ibn Hazm adresse ses plus vives attaques.

Ibn Hazm ne conçoit pas la critique comme une pratique dissolvante, qui déconstruit et réduit à néant les discours auxquels elle s'applique. Critiquer, c'est aussi élaborer un discours positif qui fasse pièce aux discours mis à mal. Ibn Hazm propose une théologie qui veut en tous points échapper aux erreurs, aux abus des mu'tazilites et des ash'arites. Cette théologie ne nous est pas « livrée dans un exposé suivi et dogmatique ». Elle se déchiffre dans l'«inextricable réseau[2] » des réfutations et des condamnations que l'on peut lire dans le *Fisal*[3]. La théologie d'Ibn Hazm se veut strictement fondée sur la parole de Dieu, c'est-à-

[1] Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, *op. cit.*, p. 269.
[2] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 251.
[3] C'est ainsi que l'on désigne couramment le maître ouvrage d'Ibn Hazm intitulé *Kitâb al fisal fi'l-milal wa'l-*

dire sur le contenu littéral de la révélation. Elle prétend en connaître l'enseignement par son seul *zâhir*.

§ 2. La signification du retour à la Lettre

Dans sa remarquable étude sur Ibn Hazm, l'orientaliste et philosophe Roger Arnaldez nous aide à cerner le sens de cette notion énigmatique de *zâhir*. Ses analyses la présentent comme une sorte de critère d'évidence, permettant d'évaluer tous les discours.

Le *zâhir* n'est pas le sens apparent, si l'on entend par là ce qui est *immédiatement* perçu par l'individu, ce qui se donne sans préalable à la conscience. C'est un sens *construit* qu'atteint l'esprit à la condition de faire preuve d'attention et de reconnaître ses pouvoirs et ses limites. Le *zâhir* dessine une « vérité qui s'impose par une évidence invincible avec des garanties incontestables[1] ». Cette vérité satisfait la sensibilité, la foi, la raison. Pour Ibn Hazm, la révélation ne tient qu'à une seule chose, le Texte. Distinguer le *zâhir*, c'est étudier ce Texte[2] en sa langue propre. C'est pénétrer ce seuil par lequel on s'approche du mystère divin.

Le zâhirisme, en prônant ainsi un retour à la Lettre, configure un littéralisme intégral. Mais encore faut-il préciser de quelle sorte de littéralisme il s'agit. Chez Ibn Hazm, nous sommes fort éloignés du littéralisme hanbalite. Le penseur andalou ne préconise pas l'obéissance aveugle au « contenu » de la révélation. Il n'est pas le tenant d'une piété aveugle, qui refuse de chercher le pourquoi et le comment. Il n'est pas le doctrinaire d'un fidéisme irrationnel qui s'accommode des anthropomorphismes et ne voit pas les contradictions flagrantes où il s'enferme. Pour Ibn Hazm, la seule Lettre qui soit, c'est le texte révélé. Le seul réel, c'est la langue où se dépose la parole de Dieu.

La théologie zâhirite repose tout entière sur une théorie du langage. Celle-ci est la pierre de touche de l'édifice construit par Ibn Hazm. La conception de la langue diffère ici de celle qu'ont construit les grammairiens de Basra. Elle évite les distinctions subtiles et les

---

nihal wa'l-ahwâ. Il s'agit d'une imposante encyclopédie qui recense les connaissances religieuses relatives aux différentes religions qui ont, ou ont eu, un rapport quelconque avec l'islam.

[1] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, p. 815.

[2] Le texte que constitue le Livre révélé « est le seuil même par lequel le fidèle s'approche du mystère divin ». Cf. Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit*., p. 318.

faux problèmes pour revenir à l'essentiel : la langue arabe tire sa valeur, sans équivalent, de ce qu'elle est la langue du Coran, la langue de la révélation. Elle doit faire l'objet de toutes les attentions, parce qu'en elle se disent le réel et le vrai. Le zâhirisme s'enracine dans le « respect religieux de la langue[1] ». La langue révélée aux hommes dans le *Coran arabe* est le *zâhir* qu'il s'agit de relever et de promouvoir. Elle est le foyer de cette vérité qu'il faut mettre au jour. Cela exige la connaissance des règles qui président à la constitution et au fonctionnement du langage révélé.

Le littéralisme d'Ibn Hazm est, par conséquent, un nominalisme. On peut y déceler, à première vue, quelques proximités avec la doctrine mu'tazilite. La ressemblance est, à vrai dire, très incertaine. Elle ne tient qu'à un effet d'homonymie. Nous avons affaire à deux nominalismes bien différents, fondés sur des prémisses inconciliables. Le nominalisme mu'tazilite est formaliste, sceptique et de portée philosophique. Ibn Hazm construit un nominalisme de conviction, fondé sur le primat logique et surtout ontologique de la langue, un « nominalisme sémantique[2] ». On peut certes estimer qu'il s'agit d'un « nominalisme rigide[3] ». Mais il faut considérer l'intuition, résolument anti-philosophique, qui le soutient : le vrai n'est pas le produit de la raison humaine, il est déposé dans la langue. La raison peut recueillir ce vrai, mais à la condition de reconnaître l'autorité de la langue.

Pour Ibn Hazm, l'homme n'est pas propriétaire ou maître de sa langue. Il doit s'y soumettre comme à ce réel qui le précède et dont l'évidence s'impose à lui. Cette soumission ne procède pas d'un renoncement fidéiste qui refuse à l'homme tout pouvoir de juger. Elle est un effet nécessaire de la langue elle-même. Ibn Hazm stigmatise ceux qui « torturent la langue pour la soumettre à leur caprice et lui faire dire ce qu'elle ne dit pas naturellement[4] ». Il voit dans cette attitude la vaine prétention de se substituer au pouvoir de la langue. Or, la langue suffit à la langue. Les mots n'ont nul besoin de notre intervention pour indiquer le sens. Tous sont porteurs d'une intention, qu'elle soit significative ou désignative. La langue dans son ensemble porte le vrai, sans faire appel à notre secours. Elle est une structure complexe où le vrai émerge des relations

[1] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, p. 815.
[2] Louis Gardet, *Dieu et la destinée de l'homme*, *op. cit*., p. 19.
[3] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 293.
[4] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, p. 815-816.

qu'entretiennent les différents éléments composant la totalité. La langue est un édifice où le sens résulte des rapports que tissent ses multiples pièces.

La théorie de la langue permet la constitution d'une logique. L'ambition d'Ibn Hazm est, en effet, de créer un savoir qui nous fasse comprendre la révélation et nous permette d'atteindre la vérité, le *zâhir* qu'elle contient. La logique est ce savoir, cette discipline de l'esprit qui offre un accès clair et juste à la parole divine. La règle fondamentale qu'elle prescrit est de toujours chercher la généralité, non pas au sens d'une abstraction conceptuelle, mais comme la somme des significations. Ibn Hazm ne conçoit jamais la logique comme un préalable à la pratique de la philosophie, comme ce discours qui fixe les concepts nécessaires à une ontologie. La logique, à ses yeux, n'est pas un exercice de la pensée. Son objet, son élément, sa norme, c'est la langue, et la langue seulement. Pour notre penseur zâhirite, elle doit être considérée pour ce qu'elle est, un outil efficace, le meilleur qui soit pour déterminer un usage adéquat de la raison, c'est-à-dire un usage limité et subordonné à la parole divine. La logique met au jour la structure du discours. Elle est un « instrument d'analyse de l'expression linguistique[1] », un moyen essentiel pour dégager le sens précis des textes révélés et assurer une concordance là où ces textes semblent diverger ou se contredire.

La grammaire nourrit la logique. Celle-ci, à son tour, soutient la théologie. Grammaire et logique sont donc les deux piliers du système de pensée zâhirite. Elles justifient un certain traitement de la question des Noms divins. Ibn Hazm commence par récuser le procédé sans cesse reproduit par les tenants du *Kalâm*, qui conduit à confondre les Noms et les attributs. Il disjoint fermement les deux termes, parce qu'il s'agit de deux notions radicalement différentes. Il ne retient que les Noms, et dénigre tout intérêt aux attributs. C'est que la révélation, en ses trois sources, évoque seulement les Noms de Dieu. Le terme d'attribut « ne se trouve en aucun verset coranique et en aucune Tradition[2] ». L'utiliser ainsi que le font les *mutakallimûn* – al-Ash'arî au premier chef – c'est franchir les limites fixées par la Parole divine et sombrer dans l'hérésie.

En théologie comme ailleurs, le principe absolu est de s'en tenir à la Lettre de la révélation. Cela exclut la méthode analogique, qui conduit à parler de Dieu à travers des

[1] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit.,* tome III, p. 817.
[2] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 285.

attributs des choses créées. Cela exclut aussi la déduction, quand elle conduit à désigner Dieu par des Noms nouveaux, qui ne se trouvent en aucun texte révélé. Ibn Hazm refuse l'interprétation et l'extrapolation. Ses convictions théologiques se forment à partir de ce qui est littéralement et explicitement révélé dans la révélation. Elles obéissent à une règle qui ne supporte aucune exception : ne « recevoir un vocable comme applicable à Dieu, que s'il se l'est appliqué lui-même[1] ». Ibn Hazm rejette toutes les qualifications de Dieu qui ne se trouvent pas clairement formulées dans le Coran, le *hadîth*, ou la parole des plus proches Compagnons du Prophète. S'il veut bien d'une théologie des Noms, il récuse sans ménagement toute théorie des attributs divins.

Ibn Hazm dirige ses attaques les plus vives contre les ash'arites. Il sollicite, pour un temps, la méthode des mu'tazilites – son souci de la langue et de ses règles – dans le but de congédier la doctrine des attributs. Rien n'autorise le passage d'un Nom à un attribut. Le Nom est un signe qui indique Dieu, tandis que l'attribut renvoie à une signification et prétend dire quelque chose de la nature de Dieu. Ibn Hazm relève les libertés prises par les théologiens, au mépris du contenu précis de la révélation. Il soutient que les Noms ne dérivent pas des attributs. Il montre, réciproquement, que nul n'est autorisé à tirer des attributs à partir des Noms. Le tort d'al-Ash'arî « a été de passer de la désignation à la signification[2] ». Il s'est compromis dans ce jeu futile et dangereux qui consiste à passer incessamment du Nom à l'attribut et de l'attribut au Nom.

§ 3. L'agnosticisme zâhirite

Soutenir que les Noms ne sont en aucune façon des attributs, c'est réduire considérablement leur portée. Ibn Hazm considère les Noms comme de simples dénominations. Il ne les conçoit jamais comme des concepts ou des qualificatifs dont on pourrait revêtir une réalité pour s'en faire une représentation. Les Noms de Dieu ne sont ni son essence, ni ses attributs, ni ses modes. Ce ne sont que des désignations choisies par Dieu pour se révéler aux hommes, des signes qui nous « font connaître Dieu tel qu'Il veut

[1] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 285.
[2] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 285.

être connu de nous[1] ». Les Noms divins portent des indications sur ce qu'est Dieu *pour nous*. Ils ne nous donnent aucun accès à ce qu'est Dieu *en soi*.

Ce nominalisme sert un agnosticisme radical, bien différent de celui des doctrines mu'tazilites. Là où les premiers théologiens tergiversent et finissent par construire un discours métaphysique, Ibn Hazm s'en tient à la règle du *zâhir*, qui limite la recherche humaine à ce qui est évident et connaissable. Or, cette règle ne peut être comprise qu'à la condition de mettre en valeur la position philosophique qui la soutient : toutes les réalités qui dépassent l'ordre du sensible, qui ne relèvent pas du *zâhir*, sont inaccessibles à la connaissance et au discours humains. Ibn Hazm affirme sans détours que nous ne pouvons rien connaître du réel divin. L'homme ne peut sonder le « mystère de l'essence de Dieu et de la rationalité de Ses façons[2] ».

Ibn Hazm crée un « agnosticisme à lui[3] » qui distingue soigneusement, à propos de Dieu, ce qui est connaissable et ce qui est inconnaissable. Les Noms que Dieu se donne dans la révélation nous indiquent ce qu'Il veut faire connaître de Lui. Ils disent à l'homme ce qu'est la nature connaissable de Dieu[4]. Mais rien de plus. Les Noms ne révèlent pas l'être intime de Dieu. Dire, par exemple, que Dieu est savant, ce n'est en rien se prononcer sur ce qui touche à la nature divine[5]. Cela revient simplement à affirmer l'existence de Dieu. Cette remarque vaut pour tous les Noms, qui ne nous renseignent en aucune manière sur l'essence qui les supporte. On peut bien croire que les Noms ont un contenu rationnel et ne sont pas seulement des désignations. Cela ne change rien à l'affaire. La signification des Noms que Dieu se donne dans sa Parole révélée est entièrement hors de notre portée et le restera toujours.

L'agnosticisme zâhirite dénigre tout intérêt au travail de rationalisation des Noms. Il s'acharne à montrer la vanité des spéculations des *mutakallimûn*, quand elles prétendent se prononcer sur la nature des Noms et statuer sur le lien qui attache ces Noms à l'essence de Dieu. Une telle posture ne se comprend qu'à mettre au jour la conviction théologique qui la soutient. Si Ibn Hazm rejette en bloc toutes les doctrines sur les Noms divins, au point de considérer comme négligeable un pan entier de la pensée islamique et de mépriser des

[1] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 285.
[2] Majid Fakhry, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit*., p. 341.
[3] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 283.
[4] Cf. Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 299.
[5] Cf. Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit*., p. 287.

discussions complexes dont l'importance est indiscutable, c'est parce qu'il se fait une conception de Dieu qui rend, de fait, caduque toute recherche sur les Noms. Si les Noms divins ne nous disent rien d'essentiel, c'est parce que Dieu est tout entier dans un *attribut*, réel et unique, dont la signification absorbe toute son essence et réduit à néant toutes les autres significations. Pour Ibn Hazm, « Dieu en lui-même et pour ses créatures » est un « pouvoir absolu[1] ».

7. La doctrine des Noms divins selon Ibn 'Arabî

§ 1. La subversion philosophique des doctrines théologiques

En faisant des Noms divins la pierre angulaire de son système, Ibn 'Arabî reprend un thème qui, comme nous venons de le voir, est un terrain de conflits pour la théologie. Il prend sa part d'un débat ininterrompu qui traversa l'ensemble de la pensée islamique et qui mit à contribution les savoirs majeurs nés dans le giron de la prophétie muhammadienne. La grammaire et la logique arabes ont fait du thème coranique des « *asmâ' Allâh al-husnâ* » une question. Cette question est devenue le problème central du *Kalâm*, puisqu'elle engage tout à la fois le contenu et le sens de la révélation, ainsi que la vérité du *tawhîd*, de l'affirmation de l'unicité et de la transcendance de Dieu.

Ibn 'Arabî n'ignore pas les spéculations et les doctrines des *mutakallimûn*. Si les *Fusûs* leurs consacrent peu de lignes, de nombreux passages des *Futûhât* indiquent clairement une fréquentation assidue et une bonne connaissance des raisonnements dialectiques de la théologie scolastique[2]. Ibn 'Arabî évoque souvent, de manière explicite et précise, tel ou tel point de doctrine défendu par les ash'arites. Il n'est pas rare de le voir comparer, à

[1] Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, *op. cit.,* p. 299.
[2] Cf. A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, *op. cit*., *Appendix*, p. 191.

l'occasion d'un problème abordé avant lui dans le *Kalâm*, les solutions mu'tazilite et ash'arite. Tout laisse à penser qu'il a bénéficié d'une solide formation théologique, qu'il a côtoyé, dans ses multiples périples, des représentants de tel ou tel courant[1]. Rappelons, par ailleurs, qu'il baigne dans un climat intellectuel encore imprégné du zâhirisme introduit en Andalousie par son compatriote Ibn Hazm.

Ibn 'Arabî est au fait des conceptions de ses prédécesseurs théologiens. Il a une vue claire du traitement des Noms divins qu'ils ont proposé. On peut soutenir qu'il est l'héritier de leur manière d'aborder le thème, qu'il reconduit un vocabulaire, des concepts, des enjeux qu'il reçoit de leur autorité. À la manière des *mutakallimûn*, Ibn 'Arabî conjoint la notion de Nom divin avec celles d'attribut, de qualification, de désignation. Il reprend à son compte les termes qui font problème. Ainsi, il accepte la distinction devenue classique dans le *Kalâm* entre les Noms de l'essence et les Noms de l'action. Il aborde, comme un passage obligé, la question de la relation entre le nom et le nommé. Surtout, il reconnaît l'enjeu crucial du problème des Noms divins dans l'horizon fixé par les théologiens. Il s'agit bien d'interpréter le *tawhîd* tel qu'il s'impose à la lecture des textes révélés.

Une approche rapide nous porterait à croire qu'Ibn 'Arabî dialogue avec les tenants du *Kalâm*, voire même qu'il adhère, ici ou là, à telle position soutenue par un mu'tazilite, à tel aspect de la doctrine ash'arite. Dans cette perspective, on pourrait s'amuser au jeu des étiquettes : Ibn 'Arabî est globalement ash'arite, puisqu'il soutient l'existence des attributs et refuse d'y voir de simples désignations produites par l'intellect humain. Mais on peut tout aussi bien dire qu'il est mu'tazilite, quand il affirme si clairement que les Noms ne font qu'un avec l'essence divine qu'ils nomment. Rien n'empêche de penser, par ailleurs, qu'il est un peu zâhirite, dès lors qu'il conçoit les Noms comme des manières pour Dieu de se faire connaître de nous, comme des expressions du seul Dieu révélé qui ne nous disent rien de la nature cachée et insondable de la divinité. Ce jeu peut être éclairant. Mais il laisse croire que nous avons affaire à un syncrétisme théologique, là où se construit une solution originale dont la portée réelle est *philosophique*.

Ibn 'Arabî ne propose pas une solution syncrétique. Il subvertit totalement le cadre de pensée posé par les théologiens et ne prête, au final, aucune attention réelle aux

[1] Ibn 'Arabî aurait eu, dans les environs de la ville de Ronda, une longue discussion avec un docteur mu'tazilite. Les deux hommes se seraient opposés précisément sur la question des noms divins. Cf. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 44.

spéculations qu'ils ont élaborées. S'il est l'héritier d'une question théologique, il la problématise à nouveaux frais. Le traitement des Noms divins qu'il dispense sert la constitution d'une *théologie philosophique*, qui veut nous instruire du lien qui attache l'être de Dieu à l'être des choses. Il s'agit, pour Ibn 'Arabî, de penser l'unité de l'être, la constitution de la réalité. Les Noms divins ne participent pas à l'élaboration d'une théologie scolastique dont le but serait d'asseoir les vérités de la foi. Ils servent une ontologie entièrement fondée sur l'intuition de la théophanie. Une telle perspective modifie considérablement leur statut et leur signification. Ibn 'Arabî relève, en effet, l'opérativité et l'effectivité des Noms. Il met en évidence leur pouvoir épiphanique, leur fonction décisive dans la logique de la manifestation.

À l'instar des *mutakallimûn*, Ibn 'Arabî se donne, pour point de départ, la révélation, en son contenu explicite et littéral. Il construit sa doctrine des Noms divins à partir de la mention scripturaire des *asmâ' Allâh al-husnâ*[1]. Il prend parti dans le débat sur l'origine des Noms, sur la question de savoir si nous les tenons de Dieu ou s'ils procèdent de notre propre intelligence. Il adopte une position ash'arite, tout entière fondée sur la thèse du *tawqîf*. Les Noms ne sont pas des dénominations humaines. Ils sont institués par Dieu, selon une détermination arrêtée. Dans le Coran, « Dieu se nomme et se qualifie[2] ». Les Noms sont des « qualificatifs » (*wusûf*) qu'Il se donne à Lui-même[3]. Ils forment ces énoncés par lesquels Dieu s'est désigné, « s'est décrit[4] », et qu'Il a transmis dans sa révélation. Celle-ci fait connaître les Noms que Dieu s'est lui-même donnés. Les hommes accèdent à la connaissance de ces Noms par instruction divine.

Ibn 'Arabî ne s'embarrasse pas vraiment des scrupules grammaticaux qui ont caractérisé les approches théologiques. Il utilise indifféremment les mots *ism*, *sifa*, *wasf*, confondant les notions de nomination, d'attribution et de désignation. L'essentiel ne se trouve pas dans ces distinctions subtiles. Il réside dans l'effort pour cerner la consistance ontologique des Noms divins. Les Noms que rapporte la révélation renvoient à des qualités inhérentes au Réel divin. Ibn 'Arabî veut dépasser la conception statique et indéterminée de la divinité défendue par les mu'tazilites. Il n'accepte pas la contrainte imposée par les

[1] Ibn 'Arabî aurait rédigé un *Sharh Asmâ' Allâh al-Husnâ* [Exégèse des Noms divins les plus beaux]. Cf. A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, *op. cit.*, p. 46.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 199.
[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 54.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 54.

premiers *mutakallimûn*, selon laquelle le respect scrupuleux du *tawhîd* et sa sauvegarde imposent une théologie négative et réticente. Pour Ibn 'Arabî, Dieu est « un être unique doué de relations, d'attributs et de qualités[1] ». Il « possède de multiples attributs et divers aspects[2] ». Les Noms qu'il se donne sont corrélés à ces qualités ou aspects. Ils expriment et manifestent le pouvoir des attributs divins[3].

§ 2. La réconciliation de l'Un et du Multiple

Ibn 'Arabî s'inscrit dans la perspective ouverte par al-Ash'arî : les Noms sont des attributs, des propriétés que possèdent l'être divin. Ce faisant, il s'affronte à la même difficulté qu'avait rencontrée, en son temps, le théologien : l'existence d'attributs multiples et divers ne risque-t-elle pas d'introduire la multiplicité au sein de l'essence de Dieu, et de compromettre son unité ? Comment réconcilier deux assertions apparemment inconciliables : l'essence divine est une et simple, insondable en sa dimension cachée ; les Noms divins expriment la perfection divine, l'essence de Dieu et ne s'en distinguent en aucune manière. Alors qu'al-Ash'arî échoue à répondre à cette question de manière pleinement satisfaisante, s'enlise dans les antinomies et les apories, Ibn 'Arabî construit une solution philosophique qui, tout à la fois, sauve le *tawhîd* et affirme la présence essentielle des attributs.

Le principe de cette solution est le dédoublement de l'essence divine, son autodétermination. Il correspond à ce que nous avons désigné plus haut comme « effusion la plus sainte » (*al-fayd al-aqdas*) ou « théophanie la plus sainte » (*al-tajallî al-aqdas*). Dieu est bien cette unité qui ne supporte aucune dualité (*al-ahadiyya*), ce Mystère absolu (*al-ghayb al-mutlaq*) qu'il faut poser au-delà de l'existence et de l'être déterminés, cet être dont la nature intime reste irrémédiablement cachée. Comme essence simple et inconditionnée, absolument une (*al-dhât al-ahadiyya*), Dieu s'apparente à un *'adam mutlaq*, un néant absolu dont nous ne pouvons rien intelliger, qui ne s'envisage qu'en mode de pure négation. Pour se révéler, Il doit se déterminer, se manifester à Lui-même comme le

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 189.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 109.
[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 112.

Dieu qu'Il est, se diviser dans une opération interne qui n'introduit aucune dualité effective. Cette manifestation de Soi à Soi permet le déploiement des possibilités contenues à l'intérieur de l'essence divine et jusque-là ignorées, du fait de l'indivision primitive. Elle signe l'avènement de l'essence divine une (*al-'ayn al-wâhida*), la transmutation interne d'*al-ahidiyya* qui devient *al-wâhidiyya*. *Al-wâhidiyya* définit la divinité comme Principe de la multiplicité, ce qui correspond au premier degré de la théophanie. L'auteur des *Fusûs* sollicite la notion d'*al-wâhidiyya* pour désigner l'autodétermination de Dieu comme unité plurale ou unité du multiple[1].

Les Noms divins interviennent à ce niveau. Pour Ibn 'Arabî, ils constituent la substance d'*al-wâhidiyya*, c'est-à-dire l'essence divine en tant qu'elle se connaît et se manifeste à elle-même. L'unité de Dieu qu'ils réalisent n'est pas figée ni unilatérale ; c'est « l'unité de la multiplicité[2] ». Les Noms forment une *hadra*, un mode d'existence qui est présence pleine et entière de l'essence de Dieu. Ils sont des *haqâ'iq*, des réalités qui tout à la fois concentrent et déploient *al-Haqq*, le Réel divin[3]. Ils composent tout aussi bien une *martaba*, un degré dans l'effusion qui rayonne jusqu'aux confins de la matière, une étape dans la théophanie permanente, dans la création de multiples lieux d'apparition.

L'intuition de la théophanie configure un concept nouveau des Noms divins, inaperçu des théologiens. Ibn 'Arabî formule ce concept de deux manières, tantôt dans les termes rigoureux de la philosophie et de l'ontologie, tantôt en sollicitant un vocabulaire imagé qui s'appuie sur les vertus de la représentation. Dans le premier cas, il parle d'autodétermination (*ta'ayyun*) de l'essence dans ses attributs. Dans le second, il soutient que les Noms procèdent du désir qu'éprouve Dieu de sortir de son état d'occultation et de se rendre visible à Lui-même[4]. Quel que soit le mode d'énonciation, il s'agit d'établir une même idée : les multiples attributs que la révélation nous fait connaître sont l'essence divine manifestée à elle-même. Ils constituent ces réalités, dans lesquelles et par lesquelles Dieu se révèle, en un réceptacle qui est Sa propre essence déployée. La divinité se rend

[1] Tout repose sur un effet de synonymie : *ahad* signifie « un », *wâhid* signifie « un ». Cependant, l'*un* désigné par *ahad* est le nombre isolé, tandis que l'un désigné par *wâhid* est le nombre qui s'enchaîne à la série des nombres. Il est le centre de la multiplicité potentielle.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 105 : « L'unité de Dieu considérée du point de vue des Noms divins est l'unité de la multiplicité ».
[3] Ibn 'Arabî emploie souvent le mot *haqîqa* (essence, réalité) comme synonyme de *ism*, de nom. Voir William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al'Arabi's Metaphysics of Imagination*, *op. cit*., p. 37.
[4] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 48.

connaissable, à Elle-même et aux êtres capables de recevoir sa révélation, dans ses Noms. Elle « se différencie par les Noms[1] », affirme Ibn 'Arabî, et trouve en eux un miroir où son essence se réfléchit.

Le schème spéculaire, ou épiphanique, crée une situation qui résout le cercle dans lequel al-Ash'arî s'est enfermé. L'affirmation, énonçant qu'existent des attributs divins, ne nous fait en aucune manière sortir de l'essence divine[2], dont l'unité absolue est préservée. *Al-wâhidiyya* pose tout à la fois l'attestation de l'unicité divine (*tawhîd*) et les attributs multiples du Réel divin (*sifât al-Haqq*). Ibn 'Arabî éclaire cette thèse en sollicitant les vertus de la métaphore, celle de l'organisme vivant. Celui-ci possède bien de multiples organes ou membres, mais il n'en demeure pas moins unifié dans son être. Le vivant qu'est l'homme est un dans son être et multiple par ses membres. Il en est de même pour Dieu : « Dieu est un dans son être et multiple par ses Noms[3] ».

Ibn 'Arabî construit une théorie qui lui permet de ne pas s'exposer aux pièges dans lesquels le *Kalâm* est tombé. À la question classique de savoir si le nom est identique au nommé, il répond de la manière suivante : le nom et le nommé sont identiques en un certain sens, différents en un autre sens. Un tel propos a tous les aspects d'une réponse dialectique peu satisfaisante. Il rejoint, apparemment, la position ash'arite sur les attributs divins éternels. Selon Ibn 'Arabî, les « attributs de Dieu ne sont ni Lui ni autres que Lui ». Il est impossible « tout autant de les nier que de les identifier à Son essence[4] ». La situation est telle qu'on ne peut ni se satisfaire de l'identité simple des attributs et de l'essence ni poser leur différence. Ibn 'Arabî surmonte cette difficulté réelle grâce au perspectivisme qu'introduit la théologie de la théophanie. Le principe du *tajallî* permet de penser le Nom comme une forme de la révélation de Soi que le Réel divin fait émaner *en Soi*. Il apporte une réponse qui préserve l'unité du nommé et la réalité du nom.

Le problème, pour Ibn 'Arabî, se ramène à une question de perspective. Il se résout dès qu'on précise le point de vue à partir duquel on considère les attributs ou les Noms. Du « point de vue du nommé, c'est-à-dire de l'essence (*dhât*) divine », le « Nom est identique à

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 73.
[2] Sur cette question de la compatibilité de l'unité de l'essence divine avec l'existence d'attributs divins multiples, voir l'article de Christian Jambet, « "*L'essence de Dieu est toute chose*". Identité et différence selon Sadr al-Dîn Shîrâzî », *Le Shî'isme imamite quarante ans après. Mélanges offerts au Professeur Etan Kohlberg*, Leiden, E. J. Brill, 2009 [à paraître].
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 169.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 179.

Celui qu'il nomme[1] ». Cela signifie que les « Noms divins sont ce qu'ils désignent[2] », qu'ils « ne sont pas différents de la réalité qu'ils qualifient, et qui est Dieu[3] ». Ils ne font qu'un avec Dieu et s'absorbent dans son essence. Du point de vue du Nom, en revanche, abstraction faite du nommé, l'attribut s'impose comme une réalité douée d'une consistance propre. Le Nom peut prétendre à un mode d'existence particulier qui le distingue de la réalité qu'il nomme. Si on envisage le Nom « du point de vue de sa signification (*ma'nä*) propre », il est « autre que Lui[4] » et désigne un « pouvoir d'attribution distinct dont il faut aussi tenir compte[5] ».

Ibn 'Arabî soutient, à maintes reprises, la nécessité de cette double perspective. Les derniers paragraphes du *Verbe de Zakariyyâ* nous en donnent une parfaite illustration : « […] Les Noms désignent à la fois l'essence qu'ils nomment et, par leurs réalités propres, des significations (*ma'ânî*) diverses. Celui qui, par eux [les Noms], s'adresse à Dieu pour obtenir la miséricorde s'en tient au Nom qu'il invoque, à l'exclusion des autres. Le Nom invoqué désigne l'essence nommée, et non la signification particulière qu'il possède au titre de Nom différent des autres et distincts d'eux. En un sens, ce Nom n'est pas distinct des autres, puisqu'il est, pour celui qui invoque, une désignation de l'essence. Il ne s'en distingue que par son essence propre, car la signification qui lui est couramment donnée correspond à une réalité distincte, en soi, des autres[6] ».

Ce passage met clairement en évidence la double structure du Nom divin. Celui-ci, à l'instar du signe linguistique, est une réalité une, mais à deux faces. Il relève de deux registres différents, si bien que son statut change selon le registre à partir duquel on l'envisage. D'un côté, tous les Noms servent à désigner l'être unique qu'ils nomment. De l'autre, chaque Nom possède une réalité distincte et une signification particulière. Le sens de ces « deux côtés » s'éclaire par le modèle spéculaire qui gouverne l'ensemble de la pensée d'Ibn 'Arabî. Il s'agit de considérer les Noms, tantôt du point de vue de l'être qui se réfléchit dans le miroir, tantôt du point de vue de l'image de cet être qui apparaît dans le

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 79.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 119.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 154.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 79.
[5] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 180.
[6] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 179-180.

miroir. Les deux plans qu'instituent les Noms sont celui de *l'être qui se révèle* et celui *de ce qui se révèle*.

Du point de vue de *l'être qui se révèle*, de l'essence divine qui se réfléchit en la surface de son miroir que forment ses Noms, les Noms divins n'ont pas de réalité propre. Leur être est un reflet inconsistant. Ce ne sont pas des néants, des non-existences (*ma'dûmât*) caractérisées par un état de pure privation. Mais ce ne sont pas pour autant des existants (*mawjûdât*) pouvant prétendre à une consistance *par soi*. Leur statut est celui de l'image dans le miroir, qui n'est pas une existence fermement établie, et qui n'est pas non plus un pur et simple néant. Les Noms divins n'ont d'être que par et dans l'essence divine (*bi l-dhât wa fî l-dhât*). Ibn 'Arabî adopte ici une thèse dont l'origine se trouve dans la logique aristotélicienne du prédicat : les attributs *essentiels* n'existent que par et dans la substance dont ils sont les attributs.

Du point de vue de ce qui se révèle, du miroir qui réfléchit, la perspective est différente : elle porte sur le contenu de la réflexion divine, sur ce qui se donne à connaître dans l'image. Notre attention n'est plus attirée vers le réel que réfléchit l'image, mais sur le réel qu'est l'image, et qu'il faut aussi, nous dit Ibn 'Arabî, prendre en considération. Les Noms sont ce contenu, par lequel l'image sera dite consistante *par soi*. Ils s'imposent alors dans leur existence propre, tels qu'ils sont en eux-mêmes. Ce sont incontestablement des *mawjûdât*, des réalités qui possèdent une étantité. Ils ont une signification, ainsi qu'une *énergéia* (*fi'liyya)*, c'est-à-dire un pouvoir d'agir et de déterminer des relations (*idâfât*). De ce point de vue, les Noms se distinguent les uns des autres, ne sont plus confondus dans l'unité de l'essence divine.

Mettre en évidence l'opérativité des Noms divins, c'est introduire une modification significative de la question théologique. Les *mutakallimûn*, tributaires d'une conception de Dieu qui ignore la dialectique de l'Un et du multiple, ne pouvaient envisager le statut ontologique positif des Noms divins. Ibn 'Arabî, conjuguant les enseignements philosophiques de la philosophie plotinienne[1] avec l'intuition de la théophanie, investit les

[1] Plus précisément, le schème selon lequel l'Un ineffable ne se pluralise pas, tout en instaurant l'Un multiple de l'Intelligence, en lequel il se réfléchit. Ce schème s'est répandu, en terre d'islam, grâce à la *Théologie* dite d'Aristote, singulièrement en milieu shî'ite ismaélien et chez les *Falâsifa*. Voir S. Pinès, « la longue recension de la Théologie d'Aristote dans ses rapports avec la doctrine ismaélienne », *Revue des Études Islamiques*, 22, 1954, pp. 7-20. Voir aussi H. Halm, *Kosmologie und Heilslehre der frühen Ismâ'îlîya : Eine Studie zur islamischen Gnosis*, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, vol. XLIV, n° 1, Wiesbaden, 1978.

attributs divins d'un pouvoir théurgique et cosmogonique. Les Noms révélés possèdent une « signification » (*ma'nä*), ce qui veut dire qu'ils ont un sens, mais aussi qu'ils ont un certain degré de réalité, parce qu'ils possèdent une certaine effectivité. Cette effectivité procède de leur relation au monde. Considérés eux-mêmes, c'est-à-dire selon leur consistance propre, les Noms divins (*al-asmâ' al-ilâhiyya*) sont, nous dit Ibn 'Arabî, les noms du monde (*al-asmâ' al-'âlam*)[1].

Dans les *Fusûs*, Ibn 'Arabî justifie l'existence de cette activité d'où les Noms tirent leur réalité. Ici encore, il exploite les ressources du modèle spéculaire et du concept de théophanie permanente, qui implique que le processus de la réflexion divine soit continu. Les Noms nomment Dieu, lui offrant ainsi un réceptacle qui est, pour Lui, son propre soi *et* un autre que soi. Ils aspirent, à leur tour, à être nommés, à trouver des réceptacles en lesquels ils se réfléchissent. *Al-tajallî*, l'acte de se montrer en pleine lumière, est la cause, efficiente et finale, de l'effectivité des Noms. Ces derniers sont les formes de manifestation de l'essence divine. Ils sont, par conséquent, animés de ce désir qui habitait, en creux, la divinité retranchée dans son occultation. Ils veulent se réfléchir dans des lieux d'apparition, c'est-à-dire exercer leur activité dans des êtres concrets.

Les Noms forment la matière subtile du *nafas al-rahmân*. Ils sont à l'origine du « soupir de compatissance » et ce qui s'exhale dans ce soupir. Ibn 'Arabî explique en ces termes la dimension opérative des Noms : dans le soupir du Compatissant, « Dieu a délivré les Noms divins de l'oppression, les soulageant, pour ainsi dire, de la contraction provoquée par leur état de non manifestation ; […] c'est de ce côté-là que s'affirme la première action du soupir divin. Par la suite, le Commandement divin n'a cessé de descendre graduellement, et de soulager des restrictions, jusqu'au degré ultime de la manifestation[2] ».

Ce passage révèle toute la distance qui sépare la théologie d'Ibn 'Arabî des théologies scolastiques. La révélation n'est pas une simple énonciation prophétique des Noms divins à la seule fin que les hommes puissent, en eux et par eux, louer et vénérer Dieu. C'est une opération divine accomplie *par* les Noms. Les Noms ne sont pas seulement ce qui se révèle,

---

Nous reviendrons sur la question du rapport entre Ibn 'Arabî et l'ismaélisme.

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 104 : « Celui qui considère le réel du point de vue de la multiplicité demeure avec le monde, avec les noms divins et les noms du monde ».

[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 145.

ils sont les agents de la révélation, sa matière même qui passe de l'état d'occultation à la manifestation. Ils sont le «Trésor caché », l'essence divine qui se rend connaissable.

§ 3. Les Noms divins, agents de la création

Ibn 'Arabî subvertit le discours théologique. Cependant, il reprend à son compte les distinctions les plus traditionnelles du *Kalâm*. Ainsi conçoit-il la Présence divine comme une, mais comprenant des « stations » : l'essence, les attributs, les actes. Ces trois « stations » embrassent l'ensemble de ce qui est. Mais il se distingue des théologiens par la relation dynamique que l'idée de théophanie lui permet d'instaurer entre ces trois modes de la Présence divine. Les attributs ou Noms sont les médiateurs d'une opération sans laquelle le Dieu révélé ne pourrait se révéler. Ils sont les maillons de la transmutation de l'essence divine en acte divin. C'est dans cette perspective qu'ils sont la « première action » ou la première manifestation de l'essence.

Dans le chapitre qu'Ibn 'Arabî consacre à la « station » de la connaissance (*ma'rifa*), dans les *Futûhât*[1], nous apprenons que les Noms divins se hiérarchisent de la façon suivante : une catégorie désigne l'essence divine, catégorie qui ne comprend qu'un seul Nom, Allâh. Une deuxième catégorie désigne les attributs de l'essence divine. Elle se subdivise en deux sous catégories : la première désigne les réalités des attributs intelligibles dont il est possible de dire qu'ils existent ; la deuxième désigne les attributs de relation, exprimant une relation que Dieu entretient avec ce qui n'est pas Son essence, attributs qui n'existent pas par eux-mêmes. La relation est une catégorie qui présuppose l'existence préalable des termes en relation mutuelle. Une troisième catégorie désigne les attributs de

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 177, édition du Caire, *op. cit.*, pp. 297-308. Dans ce chapitre, Ibn 'Arabî détaille chaque catégorie (*qism*) des Noms divins avec soin, et il établit une liste originale de 101 Noms (et non 99), dont l'ordre ne correspond à celui d'aucune des listes traditionnelles des théologiens, telles que celles que présente Daniel Gimaret dans son ouvrage, *Les Noms divins en islam*, *op. cit*., pp. 55-68. Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, *op. cit.*, t. 2, p. 303. Ibn 'Arabî distingue, au sommet de la hiérarchie des Noms, les « mères » (*ummahât*). Ces « mères » sont : le Vivant, le Savant, le Voulant, le Parlant, le Puissant, l'Assistant, l'Équitable. Ibn 'Arabî les présente comme les « imâms des Noms divins ». Le monde est mis à l'existence par le pouvoir théophanique de deux Noms divins : le Régent et le Diviseur. Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 4, édition 'Uthmân Yahyâ, tome II, pp. 125-130.

l'action divine. Une quatrième catégorie mixte désigne les attributs qui, d'un côté, expriment une action divine, et de l'autre expriment la transcendance divine[1].

L'effectivité des Noms procède de la miséricorde divine. Elle résulte de la « miséricorde faite par pure grâce aux Noms divins et aux relations seigneuriales[2] ». Nous retrouvons la notion si importante de *rahma*, au sens particulier que lui donne Ibn 'Arabî. C'est la *rahma* qui satisfait le désir des Noms en leur offrant des *mazâhir*, des lieux d'apparition. Elle permet aux Noms d'actualiser leurs possibilités dans le lien qui les attache à leurs formes de manifestation. Les Noms désignent donc l'essence en termes de relation. Ce sont des *haqâ'iq al-nisab*[3], des *réalités de relation*. Le « plan » des Noms divins forme un *barzakh*, un isthme entre Dieu et le monde. Il est l'intermédiaire entre l'Incréé et le créé, ce degré médian et médiateur constitué de la somme des relations par lesquelles l'Un se manifeste au monde. Toutes les fois qu'un Nom est mentionné dans le Coran, une relation avec les créatures doit être envisagée. En effet, « aucun des Noms dont Il se nomme ne nous parvient sans que nous ne trouvions sa signification et son esprit présents dans le monde[4] ».

Les Noms divins sont les agents de la création ; tous les existants procèdent d'eux. Ibn 'Arabî le dit clairement : « la formation du monde nécessite les réalités contenues dans les Noms divins[5] ». Dans cet être déterminé que l'on appelle le monde, les Noms produisent et manifestent leurs effets. La forme du monde (*sûrat al-'âlam*) est l'épiphanie des Noms et des attributs de Dieu. Plus précisément, le pouvoir des attributs est exprimé par les Noms et manifesté par les formes des êtres créés[6]. Les Noms articulent l'un au multiple, selon un schème théophanique qui fait l'économie d'une liaison abstraite. Leur double structure permet de préserver l'unité absolue de Dieu et de susciter la multiplicité des êtres créés. Elle rend compatible l'existence de l'essence une et insondable avec l'existence de miroirs multiples et visibles. Pour Ibn 'Arabî, « il n'est rien dans l'être qui ne soit désigné par l'unité, et il n'est rien dans l'imagination (*khayâl*) qui ne soit désigné par la multiplicité. Celui qui envisage la multiplicité demeure avec le monde, avec les Noms divins et avec les

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 177, *op. cit.*, t. 2, p. 299.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 153.
[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 153.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 199.
[5] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 200.
[6] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 112.

Noms du monde ; celui qui envisage l'unité demeure avec Dieu sous le rapport de son essence indépendante des mondes […]. De même que les Noms La désignent, ils désignent d'autres nommés, ce qui accomplit leur pouvoir dans le monde[1] ».

Nous pourrions considérer la relation qui attache le Nom à sa forme de manifestation comme un lien de causalité. Voici comment Ibn 'Arabî conçoit cette relation : « Le monde dépend incontestablement des causes secondes, d'une manière qui tient à son être même, sa cause suprême étant la causalité divine. Mais la seule causalité qui appartienne à Dieu et dont dépende le monde est celle des Noms divins[2] ». Pourtant, ce que nous appelons causalité n'épuise pas tous les sens de cette proposition. Il faut y adjoindre les notions de besoin mutuel et d'interdépendance. Il faut surtout relever les choix lexicologiques les plus remarquables qu'effectue notre auteur. Pour exprimer la manière dont les Noms divins sont liés aux formes du monde, Ibn 'Arabî utilise essentiellement deux mots. Il convoque le mot *athar*, qui signifie « vestige », « trace », ou « marque ». Il sollicite le mot *hukm* qui désigne un commandement fondé sur une autorité, un pouvoir justifié par l'ordre divin.

Ces deux termes éclairent l'intention d'Ibn 'Arabî. Si les Noms sont les « gardiens du Temple[3] », les truchements nécessaires au don divin, ils ont, à leur tour, besoin de l'assistance d'êtres qui soient leurs gardiens, leurs serviteurs fidèles. Ces serviteurs sont les « gardiens du monde », les protecteurs et les conservateurs de la forme en laquelle l'essence divine s'épiphanise. Les Noms établissent un type particulier de relation avec les êtres qui procèdent d'eux et les manifestent. Dans ce qui précède, nous avons vu Ibn 'Arabî solliciter l'expression de « relations seigneuriales ». Nous retrouvons la même idée de commandement et d'autorité, qu'il convient d'envisager dans l'horizon précis de la théophanie. Le *hukm* qu'exerce le Nom divin sur la forme qu'il investit et qui le manifeste est d'une nature spécifique. Il s'agit du commandement que le seigneur ordonne à son vassal. C'est une autorité qui ne se conçoit pas dans les termes de la froide domination ou de la soumission aveugle. Le *hukm* dont il s'agit dans les *Fusûs* nous situe aux antipodes du traitement politique vulgaire de la question de l'autorité. Il désigne un pouvoir qui institue un lien personnel, qui attache un être qui concède l'existence à un être indigent qui la reçoit et la glorifie.

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 104.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 105.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 64.

§ 4. Le modèle de la suzeraineté des Noms divins

Les Noms divins sont les suzerains qui trouvent des serviteurs dans les êtres créés. Les relations qui se tissent entre ces deux catégories d'êtres ne sont jamais impersonnelles ou « communautaires ». De même que chaque Nom se définit comme la forme particulière et individuelle qui exprime l'essence divine en sa totalité, de même chaque existant du monde sensible se conçoit comme une épiphanie singulière, individuelle, qui manifeste les possibilités contenues dans un Nom.

Cette philosophie, où il n'y a que des singularités, où à chaque degré de l'être, des individualités rencontrent des individualités, est à l'abri des confusions et assimilations qui ruinent l'intention de la théophanie. Celle-ci est, en chacun de ses moments, une affaire de *soi*. Le Soi divin se manifeste en une multitude infinie de Noms qui sont autant de *soi*. Chaque Nom divin, irréductible à un autre, trouve en un être singulier de la création son lieu de manifestation. Il fait de cet être un *soi*, une monade d'existence singulière. Le réel tout entier, en ces divers degrés d'existence, est le « monde du *Soi*[1] ».

« Si tu regardes Dieu au point de vue des Noms divins, il est une multitude de miroirs[2] », écrit Ibn 'Arabî. Le plan des Noms inaugure le règne du multiple. Mais il s'agit d'un multiple composé de pures singularités, où chaque existant compose un couple avec l'invisible qui lui est propre et qui le soutient dans l'être. Chaque réalité est un miroir unique. Elle est habitée d'une « aura » qui lui vient du rayonnement divin et qui fait d'elle une surface incomparable à toute autre. Elle tire sa singularité du processus continu de différenciation, de division, de particularisation et d'individuation qui est le mouvement même de la théophanie. Ce processus attache chaque être de la création à un aspect du Réel divin. Chaque existant est un signe, un indice référant à un attribut. Chaque réalité est la forme épiphanique de son propre seigneur, le phénomène (*mazhar*) sensible dans lequel des perfections seigneuriales se mettent en lumière. Chaque chose est la nomination d'un Nom.

[1] Nous reprenons à notre compte la formule d'Henry Corbin. Voir *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 128.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 184.

Chaque Nom divin fait couple avec l'être concret qui le manifeste. Par couple, il ne faut pas entendre la rencontre occasionnelle de deux existants. Ibn 'Arabî a en vue une unité duelle, une réalité différenciée dont les deux pôles sont inconcevables l'un sans l'autre. « La *totalité* d'un Nom divin, c'est ce Nom comme seigneur *avec* le vassal ou serviteur de ce Nom […][1] ». La relation qui unit le seigneur au vassal compose une bi-unité, à la manière dont la chose qui se réfléchit dans le miroir ne fait qu'un avec son reflet. Elle institue un lien nécessaire, tel ce lien qui attache l'être mis en lumière avec l'ombre qui l'accompagne. De même que le Nom est l'ombre de l'essence divine, de même le « serviteur d'un Nom divin est l'*ombre* de ce Nom […][2] ». L'univers, comme somme de tous les serviteurs, est le réceptacle totalisant tous les Noms divins. C'est une totalité ouverte et infinie qui est tout à la fois l'ombre et la forme de Dieu.

Plutôt que de parler en termes de couple, il serait préférable d'envisager le Nom comme une réalité *une* affectée de *deux* dimensions. Cette double dimension est la relation du nom avec son « nommant ». On peut aussi faire intervenir le vocabulaire plus expressif de l'activité et de la passivité. Tout Nom divin, saisi en sa totalité, présente une part active et une part passive. D'un côté, le Nom exprime un attribut de Dieu, qu'il singularise et individualise dans la forme concrète qu'il investit. De ce point de vue, il est *actif* et déploie son effectivité propre, entendue comme puissance de détermination et de concrétion. D'un autre côté, il est déterminé par la forme qui le manifeste et subit ses conditions. Sous cet angle, il est *passif* et dépendant du réceptacle qui l'actualise.

Cette double dimension, indispensable au concept de Nom divin, est nécessaire au modèle de pensée théophanique. L'activité des Noms a pour contraire la passivité nécessaire qui les affecte. Ce pourquoi, en vertu de l'unité dialectique de ces contraires, nous accédons à un Nom, en sa consistance propre, par et dans la forme qui le manifeste. « Un Nom divin ne peut être connu que dans la forme concrète qui en est la théophanie[3] ». Si l'être divin n'est connaissable que par ses Noms et attributs, ceux-ci, à leur tour, ne sont accessibles que dans les êtres qui sont leurs formes de manifestation. Certes, Dieu, considéré en son essence, est libre de toute détermination et, par conséquent, de toute forme. Mais considéré dans ses Noms, Il devient inséparable des formes de son apparition :

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 102.
[2] Henry Corbin, *Ibid.*, p. 149.
[3] Henry Corbin, *Ibid.*, p. 112.

Dieu se montre toujours en une forme *singulière*. Il apparaît, revêtu de l'un ou de plusieurs de ses Noms, dans ses serviteurs qui portent ses Noms. Dieu se manifeste seulement comme seigneur pour celui qui le reconnaît comme *son* seigneur.

Parler d'un *couple*, que composeraient le Nom et sa forme concrète de manifestation est, donc, impropre. Ibn 'Arabî conçoit une relation et un commandement qui engagent *trois* termes organiquement liés. Au Nom et au Nommant, il faut ajouter le tiers essentiel, le Nommé. À la réalité manifeste et au Nom divin qui se manifeste en elle, s'ajoute l'essence divine comme origine et fin de toute manifestation. Le modèle spéculaire nous aide, une fois encore, à comprendre cette structure ternaire : il y a l'être qui se réfléchit, l'image qui réfléchit, le miroir où s'opère la réflexion. Si nous ne passions pas de la dualité à une relation ternaire, nous tomberions dans le piège métaphysique du *tashbîh*, de l'associationnisme et de l'idolâtrie. Qui néglige le troisième terme et ne conçoit que le couple d'opposés, fait le lit du panthéisme. À ces deux périls, s'ajoute un troisième, non moins grave, commun à tous ceux qui professent la transcendance radicale de Dieu (*tanzîh*) et dépossèdent l'essence divine de tous ses attributs (*ta'tîl*). Il s'agit du rejet de la théophanie, du refus de reconnaître que seul le créé nous donne accès à l'Incréé.

§ 5. Les Noms divins, garanties de la singularité personnelle

Ibn 'Arabî conçoit ce qu'il faut bien nommer une certaine « activité » de la forme de manifestation. Les êtres concrets possèdent des virtualités établies de toute éternité en l'essence divine. Ils accueillent les Noms divins en fonction de leur nature et de leur capacité respective. Les existants sont variables, plus ou moins lumineux, subtils, élevés, ou ténébreux, denses, inférieurs. Selon cette échelle hiérarchisée de rangs, de degrés, ils sont plus ou moins aptes à recevoir une multiplicité plus ou moins nombreuse d'effets des Noms divins. L'effectivité des Noms est proportionnelle aux conditions offertes par les formes de manifestation disposées à la recevoir. Dans le rapport de suzeraineté, le seigneur dépend du vassal. C'est le serviteur détient le secret de sa suzeraineté.

Les Noms divins étant multiples, chaque existant en accueille ce qui convient à sa propre condition d'être, telle que la science divine la conçoit. La manifestation des Noms,

et par là même notre connaissance de Dieu, n'a rien de commun avec ce qu'énonce le discours conformiste de la religion du « commun », de la religion qui sert de lien social à la communauté des musulmans. Elle dépend du degré d'épiphanie ou de manifestation dont je suis capable, et qui, par moi, se réalise. J'accède à Dieu, Seigneur des mondes, par la saisie de mon être propre, quand je comprends mon point de vérité, c'est-à-dire mon âme, comme la forme épiphanique d'un Nom. Je connais Dieu, toujours singularisé en ses Noms, par la connaissance que j'ai de moi-même. C'est ainsi qu'il faut comprendre le *hadîth* incessamment invoqué par Ibn 'Arabî : « Celui qui se connaît soi-même connaît son seigneur ».

Dieu s'épiphanise en chacun selon la nature et la tournure de son être. Il se manifeste aux singularités humaines dans la forme que configure leur âme, en fonction du désir foncier qui l'anime. Dans le *Verbe de Moïse*, Ibn 'Arabî élucide cette thèse. Dans les dernières lignes de ce chapitre – le plus long des *Fusûs* – il propose une interprétation de l'épisode du Buisson ardent qui contraste avec les lectures communes. Là où la plupart des commentateurs considèrent cet épisode comme l'une des preuves scripturaires les plus évidentes de la transcendance de Dieu, Ibn 'Arabî voit le signe de la théophanie. Pour lui, le feu n'est pas ce qui ruine le désir de voir Dieu. Il est plutôt une théophanie qui a lieu dans la « forme du feu[1] ». Le feu est une forme de manifestation, une figure visible qui permet à Moïse de percevoir Dieu, tel que sa propre énergie spirituelle (*himma*) le lui permet, tel que son imagination prophétique le configure. Le Buisson ardent est la forme singulière, que revêt Dieu pour satisfaire le désir légitime d'un prophète. Dieu se manifesta à Moïse « dans ce qui était l'objet de sa quête[2] ». Il lui est apparu dans l'élément singulier de son désir.

Le désir que nous avons de voir Dieu, en une forme qui le manifeste, n'est pas le fait de notre caprice. Il trouve sa source en Dieu, objet et sujet de notre désir. Il procède des traces, des signes ou marques inscrits en nos âmes par les Noms divins. Le mot *al-athar* prend ici tout son sens. Notre aptitude à la théophanie vient des vestiges ou des ruines laissées en nous par l'action des Noms divins. Elle dépend de ce que les Noms font de nous, du sceau que leur présence a marqué. Nous désirons voir Dieu selon le désir qu'Il a

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 213.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 213.

de Se voir en nous. Les lieux de manifestation des Noms ne sont rien d'autre que les empreintes fugaces et évanescentes de ce désir.

§ 6. Conclusion : l'originalité philosophique d'Ibn 'Arabî

Ibn 'Arabî construit une doctrine des Noms divins qui n'a, en définitive, plus rien à voir avec les solutions théologiques du *Kalâm*. Le concept du *tajallî* soutient une théorie selon laquelle les formes de l'automanifestation de Dieu sont infinies. Il faut en déduire que les Noms divins sont en nombre infini. De quelque côté qu'on envisage la théophanie – celui des êtres qui reçoivent le rayonnement divin ou celui de l'essence divine qui se manifeste – nous sommes dans l'élément de l'infini. Les Noms sont donc multiples et innombrables[1]. Ibn 'Arabî rejette-t-il l'autorité du *hadîth* qui fixe la liste des quatre-vingt dix neuf noms de Dieu ? L'infinité ne contredit nullement, à ses yeux, la possibilité de fixer un nombre déterminé de Noms. Cela tient à l'existence d'une hiérarchie entre les Noms, qui se distribuent selon des degrés et des rangs[2]. On peut ramener la totalité infinie des Noms à un nombre limité, constitué par les Noms élémentaires. Ces noms, qui peuvent bien être quatre-vingt-dix-neuf, sont les *usûl al-asmâ'*. Ibn 'Arabî les appelle aussi les « mères des noms ».

Les *Fusûs* évoquent précisément quelques Noms divins, selon le principe qu'existent, entre eux, des relations d'infériorité et de supériorité. Des Noms cités, retenons ceux qui occupent le premier rang, ou qui expriment au mieux l'intuition théologique de notre auteur. Ibn 'Arabî fait un sort tout spécial à deux couples : le *Caché* et l'*Apparent,* le *Premier* et le *Dernier*. Il voit dans ces quatre Noms l'attestation de la théophanie. Puisque Dieu est tout à la fois le Caché et l'Apparent, le Premier et le Dernier, Il est transcendant et immanent, absent et présent. Les Noms contradictoires n'ont de sens que par leur coïncidence, en tant qu'ils désignent deux aspects d'une même réalité. Il faut les interpréter comme des preuves que Dieu se révèle dans et par son *tajallî*.

[1] Sur cette question, voir les analyses de T. Izutsu, *A comparative study of the key philosophical concepts in sufism and taoism*, *op. cit*., p. 97.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 152.

Pour Ibn ’Arabî, deux Noms ont une prééminence absolue : *al-rahmân* et *Allâh*. Parce qu’il désigne l’essence divine comme compassion universelle, *al-rahmân* est le nom de l’être total, c’est-à-dire de Dieu, tel qu’Il se révèle. Du nom *al-rahmân* procède la création du monde, l’existence en ses formes différenciées. C’est le Nom suprême qui surpasse les sept Noms cardinaux et gouverne l’ensemble infini des Noms de Dieu. *Allâh* est le Nom qui totalise tous les Noms. Il désigne l’essence divine qualifiée et revêtue de l’ensemble de ses attributs. *Allâh* est le nom synthétique en lequel s’exprime l’un-multiple, *al-wâhidiyya*, la divinité en tous ses aspects et attributs.

Ibn ’Arabî prend soin de distinguer deux manières commune d’invoquer la divinité, celle qui sollicite le nom *Allâh* et celle qui use du nom *al-rabb*. Dire *Allâh*, c’est désigner Dieu, c’est-à-dire l’être transcendant qui totalise la somme infinie de ses Noms. S’adresser au seigneur, au *rabb*, c’est approcher la divinité personnifiée et actualisée dans l’un de ses attributs. C’est dialoguer avec son suzerain et établir avec lui une relation personnelle. Il y a donc bien deux catégories de Noms divins. Ibn ’Arabî congédie la distinction traditionnelle entre les Noms de l’essence et les Noms de l’action au profit de distinctions qui lui semblent plus parlantes. Les Noms de l’essence désignent la divinité en tant que réalité insondable. Ibn ’Arabî les requalifie en « noms du *tanzîh* ». Quant aux Noms d’action, qui témoignent du rapport de l’essence divine au monde sensible, il convient de les appeler « Noms du *tashbîh* ». Les Noms du *tanzîh* sont les noms de divinité (*ulûhiyya*). C’est l’ensemble des Noms qui appartiennent à Dieu en tant qu’il est *Allâh*. Les Noms du *tashbîh* sont les Noms de suzeraineté (*rubûbiyya*). Il s’agit des Noms qui renvoient à des *af’âl*, qui sont directement concernés par les actions divines. Ils désignent la divinité en tant qu’elle administre les affaires des créatures.

Chapitre IV

Les structures théophaniques
La typologie de l'apparition chez Ibn 'Arabî

2
La doctrine de l'homme parfait

1. L'originalité de la notion de l'homme parfait

§ 1. Une notion syncrétique ?

Si la théorie des Noms divins est le pilier central de l'édifice construit par Ibn 'Arabî, la doctrine de l'homme parfait en est la cime. C'est l'ultime étape qui met un terme à l'ouvrage, le parachève et l'accomplit. Dans les *Fusûs*, les remarques spéculatives qui portent sur la notion de « l'homme parfait » sont loin d'être marginales. Elles composent un ensemble cohérent où se découvrent l'unité d'intention et la destination de l'édifice tout entier. La doctrine de l'homme parfait inscrit les différents plans de la pensée d'Ibn 'Arabî dans un système philosophique fondé sur l'automanifestation de Dieu. C'est le fruit le plus précieux de toutes les germinations de la métaphysique de la théophanie.

Ibn 'Arabî n'est pas le premier à faire usage, en terre d'islam, de l'expression « l'homme parfait ». L'expression, « *al-insân al-kâmil* » en langue arabe, n'est cependant pas aussi ancienne que le soufisme. Nous n'en voyons aucune trace chez Kalâbâdhî[1], chez Abû Yazîd Bistâmî[2]. Elle est à peine évoquée chez Hujwîrî[3], et ignorée chez Junayd, le maître d'al-Hallâj[4]. On en voit apparaître la notion chez Niffarî[5]. Dieu dit à Niffarî : « Tu es le sens caché de l'univers en sa totalité » – « *anta ma'nä al-kawn kullihi* » – ce qui veut dire que le soufi est l'homme parfait, condensant en lui la signification intégrale de tout ce qui advient à l'être[6].

Le partage entre ceux des soufis qui mobilisent une théorie de l'homme parfait et les autres est moins le fait d'une évolution du soufisme vers davantage de spéculation philosophique, qu'il n'est le témoignage de l'absence ou de la présence d'une anthropomorphose de Dieu dans la personne du mystique. Avant Ibn 'Arabî, Suhrawardî, le Shaykh al-Ishrâq, a opéré la synthèse du type de l'homme parfait, de celui du souverain universel, tel qu'on le trouve dans l'Avesta, le Livre saint de l'Ancienne Perse, et de celui du prophète. Il est remarquable que la figure prophétique qui est assimilée au type de l'homme parfait soit précisément Salomon, dont nous avons vu l'importance, eu égard à

---

[1] Abû Bakr al-Kalâbâdhî (ob. 385 h. / 995) a rédigé l'un des deux plus anciens traités de soufisme en arabe : *Kitâb al-ta'arruf li madhhab Ahl al-Tasawwuf* [Livre de la connaissance de la doctrine des adeptes du soufisme]. Nous renvoyons à la traduction de cet ouvrage, précédée d'une ample introduction et soigneusement annotée par Roger Deladrière, sous le titre *Traité de soufisme*, Paris, Sindbad, 1981. Kalâbâdhî recense plus de cinquante maîtres du soufisme et ne relève, chez aucun d'entre eux, le thème de *l'homme parfait*.

[2] Abû Yazid Bistâmî (ob. 234 h. / 848-49) est l'un des plus fameux maîtres du soufisme originaire, auteur de « paradoxes » inspirés (*shatahât*), tel son célèbre « Gloire à Moi », souvent rapproché du cri hallâgien « je suis la Vérité ». Cf. Roger Deladrière, « Abû Yazid al-Bistami et son enseignement spirituel », *Arabica*, XIV, 1967.

[3] 'Alî b. 'Uthmân al-Jullâbî al-Hujwîrî (V^e^ s. h. / XI^e^ s.) est l'auteur du plus ancien traité de soufisme en langue persane : *Kashf al-Mahjûb li arbâb al-qulûb* [Le dévoilement de ce qui est caché, par les maîtres du soufisme, litt. « Les possesseurs des cœurs »]. Grandement tributaire de l'ouvrage classique de 'Abd al-Rahmân Jâmî (*Nafahât al-'uns*) et des *Tabaqât al-sûfiyya* de 'Abdallâh Ansârî, sa somme, récapitulant et classant les doctrines du soufisme, ne fait qu'une allusion rapide aux qualités de la nature humaine, et évoque allusivement les prémisses de la doctrine de l'homme parfait, sans la développer : l'homme est l'archétype de l'univers entier, en ce qu'il possède les trois degrés de composition de l'univers : l'esprit, l'âme et le corps. Cf. Hujwîrî, *Kashf al-Mahjûb*, translated by Reynold A. Nicholson, E. J. W. Gibb Memorial, vol. XVII, Leyden, E. J. Brill, 1911, p. 199.

[4] Abû l-Qâsim al-Junayd (ob. 298 h. / 911). Cf. *Enseignement spirituel. Traités, lettres, oraisons et sentences*, traduits de l'arabe, présentés et annotés par Roger Deladrière, Paris, Sindbad, 1983.

[5] Nous savons très peu de choses de ce maître du soufisme (ob. IV^e^ h. / X^e^ s.). Cf. Paul Nwyia, *Exégèse coranique et langage mystique. Nouvel essai sur le lexique technique des mystiques musulmans*, « Recherches », Série I, tome XLIX, Beyrouth, Dar el-Machreq, 1970, p. 353 *sq*.

[6] Cité et commenté par P. Nwyia, *op. cit.*, p. 384 *sq*. Le P. Nwyia, en note, compare le propos de Niffarî à celui de Martin Heidegger, faisant de l'homme le « berger de l'être ».

l'esthétique de l'islam[1]. Il faut enfin signaler l'importance de Tirmidhî (ob. 255 h. / 898) et de son *Khâtam al-walâya*[2], ainsi que celle de Sahl al-Tustarî[3]. Enfin, on ne saurait passer sous silence l'ensemble des spéculations du shî'isme extrémiste, en particulier dans le domaine ismaélien, sur le Septième Prophète attendu, Muhammad Ibn Ismâ'îl, figure incontestable de l'homme parfait.

L'apport d'Ibn 'Arabî n'est donc pas une invention *ex nihilo*. Il tient plutôt, là encore, à la démarche spéculative consciemment déployée, qui consiste à transformer un lieu commun de la pensée et de la littérature islamiques en une notion rigoureuse. Ibn 'Arabî a le souci d'offrir au concept de l'homme parfait une cohérence et une dignité théoriques. Il transforme un aspect du soufisme en une doctrine unifiée et fondatrice, à même de féconder nombre de conceptions nouvelles. Son œuvre définit une notion centrale, dont les enjeux sont certes mystiques et politiques, mais dont les racines sont à chercher du côté de l'ontologie et de l'esthétique.

Aussi ancienne soit-elle, la notion de l'homme parfait n'en demeure pas moins une construction. C'est dire qu'elle ne se trouve pas directement formulée dans le Coran. Les spéculations autour d'*al-insân al-kâmil* ont une saveur particulière qui les situe, en première approche, dans un horizon de pensée étranger à la révélation coranique[4]. Elles semblent renvoyer aux conceptions gnostiques, plus précisément aux doctrines du salut qui ont vu le jour dans les sectes hétérodoxes formées dans le giron du christianisme primitif. L'homme parfait n'est pas sans évoquer la figure du Sauveur, Révélateur et Illuminateur, dont la mission est de guider les parcelles divines égarées dans le cosmos. Ces spéculations ont aussi quelque ressemblance avec le mythe mazdéen de Gayomart, l'homme primordial. Surtout, elles font quelques emprunts à la doctrine manichéenne de l'homme premier. *Al-*

---

[1] Cf. Shihâboddîn Yahyâ Sohravardî Shaykh al-Ishrâq, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques* traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin, « Documents spirituels », Paris, Fayard, 1976, p. XXI *sq*, et p. 69.

[2] Tel est le titre de l'un des nombreux ouvrages de Abû 'Abdallâh Tirmidhî : *Le sceau de la sainteté*. Cette notion capitale se retrouvera chez Ibn 'Arabî. Cf. Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane,* nouvelle édition, « Études Musulmanes », II, Paris, Vrin, 1968, p. 287. Voir aussi Geneviève Gobillot, *Le livre de la profondeur des choses*, traduction commentée du *Kitâb jawr al-'umûr*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

[3] Cf. Gerhard Böwering, *The Mystical Vision of Existence in Classical Islam. The Qur'anic Hermeneutics of the Sûfî Sahl At-Tustarî* (d. 283 / 896), Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1980, pp. 231-253.

[4] Nous renvoyons, sur ce point, à la synthèse proposée par Roger Arnaldez. Voir son article « *al-insân al-kâmil* », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, 1990, pp. 1271-1273.

insân al-qadîm est la première création que « le Père de la grandeur » suscite par sa parole. C'est l'homme prototypique dont la fonction est de combattre le mal et les ténèbres.

La doctrine de l'homme parfait s'abreuve à ces trois sources. Elle intègre les apports d'une quatrième source non moins importante, celle que compose le thème de l'*Adam qadmon* élaboré par la cabale juive. Elle recueille également les préoccupations à l'œuvre dans les apocalypses sémitiques[1]. Une telle pluralité de composantes en fait, à première vue, une élaboration syncrétique qui conjoint, dans la confusion, des données non coraniques aux convictions formées dans l'horizon de la prophétie muhammadienne. Ibn 'Arabî s'attachera à lever cette impression diffuse de syncrétisme et de confusion. Il fera du thème de l'*insân al-kâmil* un thème *islamique*, fondé sur le contenu de la foi instaurée par Muhammad. Davantage, il confirmera l'importance de ce thème, en en faisant celui qui porte la vérité dernière de la révélation et témoigne de sa signification spirituelle.

§ 2. L'anthropologie du Coran

Ibn 'Arabî construit la notion d'homme parfait dans l'espace de l'exégèse coranique. Il illustre une fois encore la pratique du *ta'wîl*, et nous montre comment une doctrine formée au croisement de la philosophie, de la christologie islamique et de la mystique, trouve son origine dans l'herméneutique spirituelle du Coran. Les versets qui affirment la supériorité et le privilège accordés à l'homme par Dieu sont la matière de cette herméneutique. Rappelons les principales occurrences qui, dans le texte révélé, soutiennent la supériorité de l'homme au sein de la création.

D'abord les nombreux passages qui relèvent le soin tout particulier avec lequel Dieu créa l'homme, s'appliqua de « ses Mains[2] » à l'ébauche d'une créature harmonieuse à la constitution parfaite[3]. En l'homme, l'œuvre créatrice de Dieu atteint sa perfection, au double sens du terme. L'homme est la créature dont la forme est la plus achevée qui soit. Il est aussi l'être qui parachève l'ensemble de la création. Celle-ci trouve dans la forme

[1] Sur la source sémitique du thème de l'homme parfait, voir Louis Massignon, « L'Homme Parfait en Islam, et son originalité eschatologique », dans *Eranos Jahrbuch*, 1947, Rhein-Verlag, Zürich, 1948, pp. 287-314.
[2] Voir par exemple Coran 38 : 75.
[3] Voir, entre autres, Coran 82 : 7 ; 40 : 67 ; 38 : 71-75.

humaine son terme et sa finalité. L'homme (*al-insân*) est l'objet de la plus grande sollicitude de la part de Dieu. Il est gratifié de bienfaits dont aucune autre créature ne peut se prévaloir[1].

De manière constante et continue, le Coran affirme la distinction de l'homme. Cette distinction signifie sa supériorité sur les autres créatures[2]. Elle indique aussi le rapport qui va s'instituer, par l'ordre divin, entre l'homme et le reste de la création. Les versets coraniques sont explicites : Dieu soumet toute la création à l'homme, pour qu'il puisse subsister et prospérer[3]. Les cieux et la terre, avec tout ce qu'ils contiennent, sont mis au service de l'homme. Pour l'homme, Dieu ordonne le *ta'shîr* : le concours de toutes les énergies créées qui, recherchant leur bien propre, œuvrent au bien d'un existant conçu pour être le centre de la création. Dieu met à la corvée toutes les créatures pour l'accomplissement d'une seule créature.

L'homme est le vivant créé qui justifie toute la création, à qui toutes les autres choses créées – y compris les anges – obéissent, parce qu'il est la créature élue, avec laquelle Dieu institue une relation privilégiée. On ne peut manquer de mentionner ici le passage coranique qui évoque le pacte primordial[4]. L'épisode est bien connu : avant la création, Dieu convoqua l'humanité future issue des lombes d'Adam, avant que celui-ci ne soit instauré dans l'existence. Il lui parla en ces termes : « Ne suis-je pas votre Seigneur (*alastu bi-rabbikum*) ? ». À cette question, les hommes, en chœur, répondirent : « Oui, nous en témoignons (*bala shahidnâ*) ». Ce verset scelle l'alliance primordiale (*al-mithâq*) entre Dieu et les hommes. Dans la préétemité (*al-azal*), le pacte d'allégeance est scellé, qui unit à jamais le Créateur, reconnu dans sa souveraineté, et l'homme qui, seul, accepte cette allégeance. Seul, l'homme sera ce serviteur accompli qui reconnaîtra son Seigneur et témoignera, par un engagement libre, de Sa souveraineté imprescriptible.

---

[1] Nous renvoyons aux versets qui indiquent les bienfaits que Dieu prodigue à l'homme. Voir, par exemple, Coran 40 : 13 ; 35 : 3. Voir surtout Coran 2 : 21-22, où apparaît clairement l'idée que l'homme est la fin de la création, qu'il est l'être pour lequel toute chose a été disposée : « Hommes ! Adorez votre Seigneur […]. Pour vous, il a fait de la terre une couche et, du ciel, une voûte ; il a fait descendre du ciel une eau par laquelle Il a fait sortir toutes sortes de fruits en attribution pour vous […] ».

[2] Voir, par exemple, Coran 17 : 70 : « Nous avons certes honoré les Fils d'Adam […]. Nous leur avons attribué bien des choses bonnes et nous les avons placés bien au-dessus de beaucoup de ceux que Nous avons créés ».

[3] Voir, notamment, Coran 16 : 12 ; 31 : 20.

[4] Cf. Coran 7 : 172. Avec ce verset célèbre, nous rencontrons un passage obligé de l'exégèse spirituelle du Coran. Il jouera un rôle décisif – nous le verrons – dans la constitution de la doctrine de l'homme parfait.

L'homme a accepté de Dieu ce que les autres existants créés ont refusé. L'épisode du pacte primordial fait écho à un autre passage important du Coran qui distingue, d'un autre point de vue, l'humanité du reste de la création. Il s'agit du verset où Dieu s'adresse à l'ensemble de sa création pour désigner l'être qui, parmi tous ceux qu'il a suscité, prendra en charge le dépôt de la foi (*al-amâna*)[1]. À la proposition divine faite à toutes les créatures de conserver ce dépôt, seul l'homme répond par l'affirmative. Seul, il accepte de se porter garant de ce trésor en lequel Dieu a enfermé le secret de sa révélation. Alors que toutes les créatures des cieux et de la terre rejettent la demande divine, en proie à l'effroi que suscite un fardeau trop lourd à porter, l'homme s'institue comme dépositaire de l'*amâna*, dans un geste d'abandon qui décide de son destin et le rend responsable de Dieu. Par sa ferme volonté, l'homme se voit octroyer un privilège sans équivalent, qui en fait l'intime de Dieu, le serviteur libre à qui le Seigneur confie son secret.

Le Coran confirme, en plusieurs passages, cette relation particulière qui unit le Créateur à sa créature humaine. La deuxième sourate (*al-baqara*) attribue à l'homme une nouvelle propriété. En dépit de toutes ses déficiences et des limites de sa nature, l'homme sera le *khalîfa* de Dieu. N'en déplaise aux anges qui s'insurgent[2] contre l'absurdité apparente d'une telle décision, Dieu fait de l'homme son vicaire ou lieutenant sur terre. L'investiture n'est pas ici la simple attribution d'une mission ou d'une fonction. Il s'agit de la transmission d'une autorité, de la désignation officielle d'un être qui assumera en toute confiance la charge de Celui qui l'investit. La proximité entre les deux termes qui configurent une investiture est la plus grande qui soit. Elle fait de l'homme le représentant accompli, le *tenant lieu* de Dieu, celui qui rend visible sur terre la présence et le pouvoir invisibles de Dieu. Vicaire, l'homme manifeste l'ordre divin dans le monde du devenir et de la corruption.

La notion de calife désigne – nous le verrons – l'un des aspects essentiels de la figure de l'homme parfait. De toute évidence, elle n'a pas le sens courant qui s'imposera, dès le temps des Omeyyades, celui de chef de la communauté musulmane qui, au titre de

[1] Cf. Coran 33 : 72 : « Nous avons proposé le dépôt de la foi aux cieux, à la terre et aux montagnes. Ils ont refusé de s'en charger tant ils étaient effrayés, alors que l'homme, lui, s'en est chargé […] ».

[2] Cf. Coran 2 : 30 : « ton Seigneur dit aux anges : "je vais placer, sur la terre, un khalife". Ils dirent : "Y placeras-Tu quelqu'un qui y sèmera le scandale et y répandra le sang, alors que nous, nous célébrons par la louange Ta transcendance et sainteté ?" […] ». Voir aussi Coran 2 : 34, où l'ange Iblîs, pour signifier sa révolte, conteste la volonté divine et refuse de se prosterner devant Adam.

successeur du prophète Muhammad, est investi d'un pouvoir à la fois spirituel et temporel. Au fil de l'histoire des États musulmans et en raison d'une raréfaction patente du concept, le *khalîfa* en est venu à désigner une réalité politique, celle du souverain de la communauté musulmane et des territoires conquis. Le Coran fait un tout autre emploi du mot *calife* (*khalîfa*). Cet emploi n'est en rien politique, et condense des propriétés qui touchent à la destination métaphysique de l'homme, qui concernent sa consistance ontologique la plus intime. L'homme, en sa dimension surnaturelle, est le témoin et le dépositaire. Il est aussi cet être en lequel l'Invisible se rend accessible et se met en lumière.

Sans doute convient-il de relever le fil ténu qui relie le thème de l'homme, calife de Dieu sur terre, avec certains versets sur la lumière. Nous pensons à deux occurrences précises[1], qui déterminent, de manière similaire, le destin des hommes en rapport avec la lumière divine. Ces deux versets soutiennent que Dieu est *lumière*, c'est-à-dire qu'il *apparaît* dans l'ordre de la création. Cette apparition se produit de manière privilégiée dans l'homme. En celui-ci, Dieu condense Sa lumière et communique ce qui constitue son être propre. Cette communication n'est pas une simple transmission. En faisant rayonner Sa lumière sur l'homme, Dieu lui assure un complet achèvement. La lumière divine se perfectionne et se parachève dans et par l'homme.

§ 3. Une christologie en islam

Les passages que nous venons de relever font écho à bien d'autres. Ils configurent ce qu'on pourrait appeler « l'anthropologie du Coran ». Ibn 'Arabî a certes à l'esprit cette puissante vision de l'homme quand il construit la notion d'*insân kâmil*. Mais ne nous égarons pas : notre auteur n'a pas en vue quelque discours général et édifiant sur l'homme. Il nous faut approcher ce qu'il y a de singulier dans la doctrine de l'homme parfait. Ibn 'Arabî détermine un lieu de pensée original, qui ne se satisfait, ni de l'anthropologie diffuse dans le Coran, ni du discours sur l'homme qui s'est élaboré dans l'horizon de la philosophie grecque, chez les représentants de la *falsafa*. Il nous situe en un espace à part,

[1] Voir Coran 9 : 32 : « Ils veulent éteindre avec le souffle de leur bouche la lumière de Dieu, alors que Dieu n'entend que parachever Sa lumière […] », et 61 : 8 : « Ils voudraient, avec le souffle de leur bouche, éteindre la lumière de Dieu, mais Dieu va parachever Sa lumière […] ».

peu familier au simple lecteur du Coran, fort étrange pour un esprit dont la lecture d'Avicenne ou d'Averroès suffit à dessiner les contours du vrai.

Attardons-nous quelques instants sur la perspective du plus grand nom de la *falsafa*, Avicenne. Il construit, incontestablement, une théorie de l'homme et de son perfectionnement. Cela doit s'entendre avec des oreilles grecques, averties du sens que les mots *homme* et *perfection* peuvent avoir pour un disciple d'Aristote et de Platon. Bien qu'Avicenne reconnaisse l'événement que constitue la révélation, il continue de penser dans l'élément que configure l'esprit grec. Son maître ouvrage, le *Kitâb al-Shifâ'*, actualise un concept de la philosophie qui ne saurait faire droit aux préoccupations que cristallise la notion d'homme parfait. De telles préoccupations sont étrangères à l'univers de la pensée hellénique. Elles expriment une attente ou un besoin qui naît hors de la philosophie, dans l'inquiétude qui anime, d'une manière si singulière, ce que Louis Massignon nommait, après et contre Ernest Renan, «l'esprit sémitique ».

En toute rigueur, la doctrine de l'homme parfait n'est pas, chez Ibn 'Arabî, ce qu'on appelle une *anthropologie*. Elle ne traite ni de l'*homme*, au sens ordinaire du mot, ni de ce que les philosophes ont pu concevoir comme sa perfection, l'achèvement de sa nature et l'accomplissement de son essence. Elle s'apparente plutôt – nous le verrons – à une *christologie*, à une tentative pour penser la figure de *l'homme de Dieu*. La notion d'*insân kâmil* n'est pas destinée à fonder un discours moral et politique. Elle porte en elle le messianisme par lequel l'islam reçoit le souffle qui anime les deux autres monothéismes.

La situation que crée la notion d'*homme parfait* est des plus étranges : voici une religion qui n'a cessé de proclamer le retour à la pureté abrahamique originelle, qui s'est définie comme foi en la transcendance absolue d'un Dieu invisible, qui suscite pourtant des systèmes de pensée dont la pierre de touche est une doctrine de l'Homme-Dieu. Ces systèmes sont loin d'être marginaux. Ils constituent la matière vivante de nombreuses croyances, parmi les plus communes. Nous sommes là au cœur d'une tension qui, à elle seule, justifie l'ensemble des réflexions menées dans ce travail. L'islam spéculatif – comme en témoigne le système d'Ibn 'Arabî – a éprouvé le besoin, au sens hégélien d'une nécessité de l'Esprit, de concevoir une figure du Messie. Il a consenti, sous des modalités qui lui sont propres, à un *théomorphisme* qui culmine dans une *anthropomorphose* de Dieu. C'est cette

anthropomorphose réelle et pensée qui décide, en dernière instance, du statut positif des images et de l'art en islam.

2. L'homme parfait, le microcosme, le macrocosme

Dans les *Fusûs*, Ibn 'Arabî fait un usage du mot *insân* qui ne recoupe nullement celui par lequel nous désignons communément « l'homme ». Dès le premier chapitre du livre, nous voyons le vocable arabe opérer à différents niveaux, toujours pour signifier une réalité cosmique. La notion d'homme récapitule l'ensemble de la création. Elle se dit en plusieurs sens. La première réalité que Dieu a établie dans l'existence est le monde. Ibn 'Arabî ne convoque pas seulement le mot *'âlam* qui correspond exactement à notre « monde ». Il utilise la formule « *al-insân al-kâbir*[1] » pour désigner la création primordiale. Le monde est, en effet, le Grand Homme, *macanthropos* ou « méganthrope », et il a besoin du « petit homme » – l'homme cosmique ou Adam éternel – pour devenir un miroir poli[2] et accomplir sa destination fixée par l'Ordre divin.

§ 1. L'homme parfait : le microcosme

Au sens cosmique, *al-insân* renvoie à deux réalités distinctes : l'univers ou le macrocosme, c'est-à-dire le Grand Homme, et l'être vivant que nous désignons communément par le mot « homme ». Par rapport au Grand Homme, celui que nous appelons « homme » est un univers en miniature, un microcosme. L'homme véritable est

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49. Ibn 'Arabî évoque « cette forme qui est la forme du monde et que les soufis, dans leur langage propre, appellent le « Grand Homme ».
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49 : « L'ordre divin exigeait le polissage du miroir du monde ; Adam devint la transparence même de ce miroir et l'esprit de cette forme ».

l'épitomé de l'univers. Il est cet être qui contient et résume toutes les réalités instaurées dans l'existence, *al-kawn al-jâmi'*[1]. Ibn 'Arabî se livre, un peu plus loin dans les *Fusûs*, à un *ta'wîl* audacieux pour justifier, grâce à la révélation, cette idée que l'homme est un petit monde. Adam fut créé par Dieu de Ses deux Mains[2]. L'une de Ses mains l'a façonné dans la forme intégrale du monde, l'a doté de toutes les réalités essentielles qui constituent l'univers.

Le nom d'Adam ne désigne pas ici le premier prophète, l'homme historique soumis au règne du devenir. Ibn 'Arabî n'a pas en vue l'Adam charnel. Il vise plutôt la réalité cosmique et céleste de celui qu'on pourrait appeler le premier Adam, l'Adam originel. En fait, sous le nom du premier homme, Ibn 'Arabî conçoit la figure de l'homme parfait. Le sens qu'il confère à l'expression *al-insân al-kâmil* s'éclaire dès les premières pages des *Fusûs*. L'homme parfait est « l'homme nouveau et éternel, l'être généré sans commencement ni fin, le Verbe qui sépare et qui unit[3] », l'être distinct de l'essence divine, mais qui exprime tous ses attributs. Il est l'existant premier qui appartient à l'ordre de la création, sans être soumis aux lois de la génération et de la corruption. Il est le Verbe (*al-kalima*) qui contient les réalités divines et scelle leur unité. C'est aussi ce qui rend possible leur séparation, c'est-à-dire leur manifestation différenciée dans les existants.

L'homme parfait est doué d'une constitution universelle qui le rend capable d'embrasser et de synthétiser toutes les réalités[4]. Il est un organisme qui totalise toute la création, un monde qui contient tous les mondes créés et en forme un résumé. Ibn 'Arabî fait de la *jam'iyya* – la capacité d'embrasser et de résumer la réalité – une des caractéristiques majeures de l'homme parfait. Il en propose une analyse précise dans le *Verbe de Moïse*. Chaque prophète est une typification particulière de l'homme parfait. La figure de Moïse nous permet d'approcher toutes les dimensions du *kawn jâmi'*.

Des sagesses nombreuses que dispense le *Verbe prophétique de Moïse*[5], Ibn 'Arabî ne retient pas seulement le combat qui oppose le fils d'Israël à Pharaon. Il propose de méditer

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 48.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55. Voir aussi Coran 38 : 75. Le verset affirme que Dieu créa Adam de ses mains. Ibn 'Arabî prend en quelque sorte l'énoncé *à la lettre* : « de Mes mains » devient « de Mes deux mains ». Il lit l'expression arabe comme si elle adoptait la forme grammaticale du *duel*. Ce faisant, il infléchit la formule coranique, de manière à la rendre compatible avec son intention exégétique.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.
[4] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.
[5] Rappelons que le chapitre consacré à Moïse est le plus long des *Fusûs*.

l'épisode qui voit Moïse, à peine né, placé dans une arche[1] et abandonné au Nil. Ibn 'Arabî construit une exégèse, où chaque élément du récit sert à dessiner un aspect de la nature de l'homme parfait. L'arche (*al-tâbût*) désigne la nature humaine primordiale qu'Ibn 'Arabî appelle *al-nâsût*. L'enfant placé dans l'arche n'est pas, à proprement parler, un « homme », mais un corps (*jism*) doué d'une faculté de spéculation rationnelle, ainsi que de facultés de sensation et d'imagination. Quant au Nil, il correspond à la science (*'ilm*) qui s'acquiert par l'entremise du corps[2]. C'est l'océan de la science, dans lequel le corps de Moïse est plongé pour qu'il actualise, grâce aux facultés qu'il possède, toutes les perfections possibles par lesquelles l'homme, en vertu de sa nature primordiale, se distingue des autres êtres.

L'épisode, tel que l'interprète Ibn 'Arabî, est une sorte de récit initiatique où le corps de Moïse « descend » jusqu'aux confins de la matière, pour s'élever ensuite à sa nature primordiale, de manière à édifier sa destination d'homme parfait. Emporté par le flot, Moïse rencontre tous les êtres qui composent la nature. Lui, vivant, rescapé de la mort[3], côtoie toutes les réalités qui manifestent la vie et la création : l'eau, le mouvement, la terre, etc. La descente sur le Nil est un parcours où il s'agit de connaître la hiérarchie des existants, d'informer son être par la forme des autres êtres. Loin de causer sa perte, cette descente sauve Moïse et permet à son corps de manifester l'arche qui le porte, c'est-à-dire de réfléchir sa nature primordiale.

L'homme parfait intériorise les différents modes de la réalité divine. La connaissance qu'il atteint, et que typifie la figure de Moïse, n'est pas abstraite ou extérieure. Elle est la compréhension (*al-jam'iyya*) des formes présentes dans l'univers, qui deviennent, sous un certain régime d'existence, *sa forme*. L'homme parfait synthétise toutes les réalités qui composent l'univers[4], des quatre éléments aux minéraux, aux végétaux, aux animaux. Ces réalités n'existent pas en lui au titre de formes particulières et concrètes. Elles sont saisies dans leur réalité essentielle, comme autant de réalités archétypiques (*haqâ'iq*). Elles sont comprises dans leur consistance éternelle, dans la pureté de leur origine divine. L'homme

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 198 *sq*. Notons que pour désigner le « coffre » dans lequel Moïse est placé, Ibn 'Arabî sollicite le mot *tâbût*, traditionnellement utilisé pour nommer l'Arche de l'alliance.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 198.
[3] De manière très significative, Ibn 'Arabî commence ce chapitre dédié à Moïse par la mention du massacre qui frappa les fils d'Israël. Moïse est la typification de la vie. La vie des victimes de Pharaon lui revient et le renforce. Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 197.
[4] Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 6, édition 'Uthmân Yahyâ, tome II, pp. 221-232.

parfait est l'épitomé de toute chose individuelle du point de vue de son éternité. C'est en ce sens qu'il est le microcosme.

§ 2. La supériorité de l'homme sur l'ange

Cette *jam'iyya* est la spécificité de l'homme parfait. Ibn 'Arabî soutient qu'elle le rend supérieur à tous les autres êtres, même aux anges. La thèse, formulée dès les premières lignes du *Verbe d'Adam*, peut surprendre. Les anges ne sont-ils pas ces créatures situées au plus proche de l'essence divine, célébrant sans cesse ses louanges ? Ne portent-ils pas le trône de Dieu, et ne se tiennent-ils pas éternellement autour de leur Seigneur[1] ? Ne sont-ils pas les messagers que Dieu envoie auprès de ses créatures ignorantes qui ne savent rien de son existence ni de sa transcendance ? N'ont-ils pas une nature purement spirituelle (*rûhâniyya*) qui les prémunit contre les effets de la matière et les distingue absolument des autres créatures ?

Ibn 'Arabî ne remet pas en cause ces vérités révélées. Il cite, tout particulièrement, celles qui font des anges les médiateurs nécessaires de la révélation, les messagers des volontés divines et les agents exécuteurs des promesses eschatologiques. Mais sa doctrine de la théophanie le conduit à contester certaines positions dogmatiques, celles notamment des théologiens mu'tazilites et de représentants éminents de la philosophie hellénisante. Parmi les *mutakallimûn* et les *falâsifa*, nombreux sont ceux qui affirment[2] la supériorité des anges sur les hommes en raison de la subtilité de leur nature. Telle n'est pas la position d'Ibn 'Arabî. Cette nature subtile des anges, loin d'être à ses yeux la preuve de leur grandeur inégalée, est la marque de leur limite. Les anges ne sont que *des* théophanies, partielles et fragmentaires, là où l'*insân kâmil* est *la* théophanie complète et parfaite.

[1] La mention des anges est très fréquente dans le Coran (elle apparaît quatre-vingt-huit fois). Voir notamment Coran 13 : 13 ; 40 : 7.

[2] Avicenne, par exemple, conçoit les anges comme des êtres subtils, habitant les sphères célestes. Il les identifie aux Intelligences qui régissent ces sphères. La supériorité de l'ange sur l'homme est professée, selon les historiens musulmans des religions, par les Sabéens de Harrân, qui sont les adorateurs des « temples célestes » et de leurs moteurs angéliques. Shahrastânî, dans sa notice sur les Sabéens, rapporte les controverses entre sabéens et *hanîfs* à ce sujet. La VII[e] controverse porte sur la supériorité du prophète, homme parfait, ou du « spirituel », c'est-à-dire du pur esprit. Cf. Shahrastânî, *Livre des religions et des sectes*, t. 2, traduction avec introduction et notes par Jean Jolivet et Guy Monnot, *op. cit.*, 1991, pp. 117-126.

De telles affirmations exigent que soit précisée la nature des anges et que leurs fonctions essentielles soient définies. Ibn 'Arabî procède à d'importants déplacements qui s'autorisent de l'exercice d'un *ta'wîl* original. Voici ce qu'il écrit : « les anges désignent certaines des facultés de cette forme qui est celle de l'univers, et que le commun des hommes appelle, dans les termes qui lui sont propres, le "grand homme". Les anges sont au grand homme ce que les facultés spirituelles et sensibles sont dans la constitution de l'homme[1] ».

Ce passage fixe les éléments fondamentaux de l'angélologie des *Fusûs*. Il établit le statut ontologique de l'ange et sa position secondaire, subordonnée. Les anges ne sont pas, en toute rigueur, des existants (*mawjûdât*), c'est-à-dire des êtres distincts ayant une consistance propre et trouvant, en eux-mêmes, le principe de leur activité. Ce sont des facultés, des puissances, des forces, ou des « pouvoirs » qui autorisent l'accomplissement de quelque chose. De manière très suggestive, Ibn 'Arabî sollicite le vocabulaire de la psychologie. Il s'appuie sur les concepts élaborés par les doctrines philosophiques de l'âme pour construire une analogie : les anges sont au macrocosme (l'homme primordial) ce que les facultés sont à l'âme.

Rappelons quelques données générales de psychologie, telles qu'on peut les lire dans les traités « *de l'âme* » composés par les *falâsifa*. Les facultés (intellective, imaginative, sensitive) constituent, respectivement, pour l'âme un pouvoir spécial de faire ou de subir un certain genre d'action. Elles confèrent à la substance qui en est pourvue la capacité d'accomplir des actes spécifiques. Les facultés désignent des « capacités » diverses dont s'empare l'âme et qu'elle dirige selon sa destination intrinsèque. Elles dépendent de la substance dont elles sont les différentes opérations, et acquièrent leur réalité effective de cette substance. Ce ne sont pas les facultés qui agissent, mais la substance, l'âme, qui seule agit *par* les facultés[2].

En vertu de l'analogie, la nature et la fonction des anges s'éclairent : chacun de ces êtres spirituels constitue, selon l'ordre divin, un pouvoir spécial dévolu au macrocosme.

---

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.

[2] Cf. *Al-Farabi on the Perfect State*. *Abû Nasr al-Fârâbî's Mabâdi' ârâ' al-madîna al-fâdila*. A revised Text with introduction, translation and commentary by Richard Walzer, Oxford, Clarendon Press, 1985, Section IV, chap. 10, pp. 165-175. Voir aussi *Avicenna's De Anima (arabic text)* edited by F. Rahman, London, Oxford University Press, 1959. Pour une analyse, cf. Meryem Sebti, *Avicenne. L'âme humaine*, Paris, P.U.F., 2000.

Chaque réalité angélique confère au « grand homme » une capacité, un pouvoir orienté vers une action. Les anges sont les facultés dont dispose l'homme primordial, et sur lesquelles il exerce son hégémonie. Ils dépendent de cet existant voulu et créé par Dieu « à son image », et doivent être conçus comme ses différentes opérations. À proprement parler, les anges n'agissent pas. Seul Dieu, et celui qui en est l'épiphanie parfaite, agissent au titre de sujets.

L'angélologie d'Ibn 'Arabî n'est pas le fruit de spéculations abstraites. Elle se fonde sur des énoncés communément reçus : les anges ont été créés pour obéir à Dieu. Ils sont astreints à des tâches fixes et à des fonctions précises. Chacun d'entre eux est, selon Ibn 'Arabî, le Nom d'une opération et trouve dans cette opération ce qui lui assure réalité et effectivité. Cela dit, la perspective ébauchée dans les *Fusûs* n'en reste pas moins singulière, représentative d'une pensée où il s'agit de penser l'anthropomorphose de Dieu, où tout tend à la fondation d'une doctrine de l'homme parfait. En tant que facultés, les anges n'existent qu'à partir de la substance à laquelle ils sont subordonnés. Ils sont au service d'un être qui leur est extérieur. Or cette substance, cet être, c'est l'homme primordial, *al-insân al-awwal*. L'ange existe *pour* l'homme.

Ibn 'Arabî expose son angélologie en adoptant un modèle biologique et organiciste. Les anges s'apparentent aux réalités constitutives d'un être vivant. Ils forment l'ensemble des propriétés et des activités qui permettent à un existant doué de vie d'exercer les puissances du vivant. Tout invite à les concevoir comme les organes par lesquels un organisme accomplit ses fonctions propres. L'angélologie prend la forme d'une physiologie où il s'agit de rendre raison des phénomènes vitaux de ce grand vivant qu'est le méganthrope. Elle appartient à un discours explicatif plus général, dont l'objet est l'étude de l'univers entendu comme « grand homme ». L'angélologie est une « physiologie subtile », une physiologie macrocosmique, et la physiologie est une angélologie organique, une « angélologie mineure, microcosmique[1] ». Méditer l'ange, c'est pour Ibn 'Arabî déployer un réseau d'homologies et de correspondances qui a pour foyer générateur la réalité essentielle de l'homme. Ce réseau est justifié par la notion de théophanie, et par l'affirmation selon laquelle la théophanie intégrale a lieu en cet être supérieur et sans pareil qu'est l'homme.

[1] Nous empruntons ces formules à Henry Corbin. Voir *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 199-200.

La notion de théophanie décide du sens de l'angélologie. Définir les anges comme des facultés, c'est désigner une nature qui, selon Ibn 'Arabî, est entachée de limitations. La condition angélique est dominée par une indigence constitutive et une ignorance sans remède. Elle caractérise un existant imparfait, astreint à un état (*hâl*), et qui, de ce fait, est incapable de manifester toutes les dimensions du Réel divin, d'exprimer le Tout. Les anges sont « sous l'emprise de leur état[1] », sous l'emprise d'une constitution primitive qui en fait des théophanies particulières et partielles. Ils sont des fragments de l'essence divine, des « points de vue » ou des perspectives portés sur cette essence. L'ange ne nous dévoile qu'une partie de Dieu, ne régit qu'un aspect de la réalité divine. Il n'est qu'une fenêtre sur le Réel, de laquelle ne peut être porté qu'un modeste regard, qui n'autorise qu'une vision rétrécie. Les anges sont des facultés. Or, écrit Ibn 'Arabî, « chacune des facultés est voilée par elle-même et ne voit rien de meilleur qu'elle-même[2] ».

Les anges sont des manifestations voilées, opaques, des formes d'apparition incomplètes. Dans un système de pensée gouverné par l'intuition de la théophanie, parler de voile, de limitation ou d'imperfection exige que soit convoquée la doctrine des Noms divins. Rappelons les principaux jalons de cette doctrine : l'essence divine infinie se détermine dans ses attributs qui sont autant de Noms. Elle se révèle et se manifeste à elle-même dans ses multiples Noms, porteurs de tous les aspects de son être. Ibn 'Arabî distribue la somme innombrable des Noms divins en deux catégories. Il distingue les « noms du *tanzîh* » et les « noms du *tashbîh* ». Les premiers sont les noms de transcendance qui qualifient la divinité insondable, retranchée dans son mystère et imprédicable. Les seconds désignent l'ensemble des attributs qui témoignent du rapport de la divinité au monde sensible. Les noms d'immanence renvoient aux *af'âl* de Dieu, c'est-à-dire aux actions par lesquelles la divinité atteste de sa suzeraineté en administrant les affaires des créatures composées de matière.

Dieu est *le Caché* et *l'Apparent*. Le Livre révélé, en ces énoncés les plus ordinaires, affirme que la divinité est à la fois transcendante et immanente, invisible et visible, mystère inaccessible de nature purement spirituelle, et réalité manifeste en des figures sensibles. Le Réel est *tajallî ilâhî*, écrit Ibn 'Arabî. Il est théophanie. Dans cette perspective, l'idée de

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 51.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.

théophanie parfaite désigne une forme de manifestation intégrale, qui réfléchit tous les Noms de Dieu. Elle indique une apparition porteuse de tous les aspects de l'essence divine, un être capable de recueillir le nom *Allâh*, qui est – rappelons-le – le nom de la divinité revêtue de toutes ses qualités et de tous ses attributs. Quel est l'existant qui peut recevoir ce Nom suprême et synthétique en lequel s'énonce le secret de Dieu ? Il ne saurait être un ange, quels que soient sa vertu ou sa noblesse. C'est que les anges ne sont les épiphanies que de certains Noms divins, les Noms de transcendance.

L'imperfection des anges tient au type de manifestation qu'ils proposent, à la qualité du miroir qu'ils offrent. Leur limitation résulte de ce qu'ils ne réfléchissent que le *tanzîh*, c'est-à-dire l'ensemble des aspects par lesquels Dieu, absolument sans pareil, s'excepte de toute relation avec le monde sensible. Les anges sont des fragments de l'essence divine qui n'en reçoivent que la dimension spirituelle (*rûhiyya*). Ils sont des épiphanies partielles et abstraites, qui n'expriment le Réel divin qu'en un « moment » de son procès d'automanifestation. Le Dieu dont ils nous entretiennent est un Dieu d'avant la création, un Dieu figé dans son immutabilité, un Dieu transcendant qui ne s'est pas encore engagé dans l'ordre phénoménal et qui demeure un « trésor caché ». Les anges ne témoignent que d'un aspect de la nature de Dieu, là où l'on exige d'une forme épiphanique parfaite qu'elle témoigne de tous Ses aspects.

L'insuffisance du pouvoir théophanique est toujours une insuffisance dans la connaissance de Dieu. La « connaissance que les anges ont de Dieu est imparfaite. Ils connaissent Dieu comme un Être transcendant qui n'a pas de relation avec le monde créaturel[1] ». Ces deux insuffisances – théophanique et cognitive – sont une seule et même déficience, qui a pour cause la constitution angélique. Chacun « ne connaît de Dieu que ce que lui permet sa propre essence[2] », écrit Ibn 'Arabî. Chaque existant tire sa vertu épiphanique de sa nature intime. Ainsi, la limite qui affecte les anges renvoie à leur condition, c'est-à-dire à l'état que détermine leur essence. Parce qu'ils sont de purs esprits, les anges ne connaissent de Dieu que sa nature purement spirituelle. Ils réfléchissent Dieu *en tant qu'Il est l'Esprit retranché dans sa solitude*. Les anges célèbrent la transcendance divine. Mais ils *ne* célèbrent *que* la transcendance de Dieu, incapables qu'ils sont d'accéder

[1] A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, *op. cit.*, p. 80. C'est nous qui traduisons.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.

à une autre dimension de l'essence divine infinie, ignorants qu'ils sont de Dieu *en tant qu'Il crée les êtres faits de matière* et *qu'Il se rend immanent aux formes sensibles*. L'ignorance du *tashbîh* – du Dieu présent dans ses miroirs épiphaniques – est constitutive de la condition angélique.

Ceci, qui explique l'imperfection des anges, éclaire le privilège et la supériorité reconnus à l'homme. Celui-ci possède une nature spirituelle *et* corporelle (*rûhiyya wa badaniyya*), c'est-à-dire une constitution complète qui comprend tous les degrés de réalité, intelligible, psychique et sensible. L'essence de l'homme contient tous les attributs de l'être, du plus élevé au plus bas. Elle réfléchit tous les aspects de l'essence divine, la totalité des Noms – Noms de transcendance et Noms d'immanence – telle qu'elle se résume dans le Nom totalisateur *Allâh*. Seul l'homme connaît vraiment Dieu, dans son *tanzîh* et son *tashbîh*, dans sa transcendance et dans son immanence. Sa connaissance est totale, puisqu'elle porte sur la divinité totale, à la fois Réel divin (*Haqq*) et création (*Khalq*). C'est à ce titre qu'il peut être dit « homme parfait » ou théophanie parfaite.

Il y a « en Adam des Noms divins que les anges ignorent, de sorte qu'ils ne peuvent rivaliser avec lui […][1] ». La louange angélique est finie ; la célébration humaine exprime l'essence infinie de Dieu. Adam « participe à la totalité divine (*al-jam'iyya al-ilâhiyya*) par les différents aspects qu'il manifeste ». Sa forme « englobe tous les réceptacles du monde, de sa cime à son fond[2] ». Le *Verbe d'Adam* multiplie les formules qui attestent la supériorité théophanique et cognitive de l'homme. La révolte de l'ange, manifestée dans le sursaut d'orgueil d'Iblîs, n'y changera rien. Ibn 'Arabî clôt le débat par une image éloquente : là où Iblîs n'est façonné que d'une Main, qui lui confère la « forme » spirituelle de Dieu, Adam est créé par Dieu de ses « deux Mains ». L'une lui donne la « forme » du Réel divin (*Haqq*), l'autre lui donne la forme du « monde de la création » (*Khalq*). Si Adam est la théophanie intégrale, « Iblîs est un fragment du monde ». C'est qu' « il ne possède pas cette qualité synthétique[3] » propre à l'homme parfait.

Ibn 'Arabî propose une herméneutique spirituelle d'un épisode coranique bien connu : le dialogue qui s'établit entre Dieu et les anges au sujet de la création de l'homme. Il médite

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 51.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55.

la méfiance unanime des anges[1] envers Adam, qu'ils accusent d'introduire la corruption dans l'ordre de la création. Il fournit une explication rationnelle du refus d'Iblîs de se prosterner devant une créature faite d'argile, là où la lecture courante s'arrête à des considérations psychologiques sur l'orgueil et la jalousie. L'attitude des anges – qui chez Iblîs prend la forme de l'insoumission et conduira à la damnation – n'est pas une affaire de « vanité prétentieuse » ou d'« accusation diffamatoire[2] ». Elle s'explique par les « causes », c'est-à-dire par l'étude de l'essence angélique et du type de connaissance dont elle est capable.

Les anges ont une nature qui leur interdit de reconnaître un existant dont la constitution résume tous les attributs divins, de transcendance et d'immanence. Ils sont étrangers à certains aspects de Dieu investis en l'homme seul. Leurs griefs procèdent finalement de leur ignorance : ignorance de leur nature, ignorance de leurs limites, ignorance de Dieu dont ils prétendent pourtant être les créatures les plus proches. C'est ainsi qu'Ibn 'Arabî explique la posture des anges : « Leur accusation contre Adam s'applique à leur propre attitude envers Dieu. C'est leur nature qui les fait porter une telle accusation, mais ils n'en ont pas conscience. S'ils s'étaient connus eux-mêmes, ils auraient su ; et s'ils avaient su, ils auraient été épargnés.[3] »

§ 3. Proximités chrétiennes et occidentales

Chaque réalité de l'univers se réfléchit dans le miroir transparent que compose l'homme parfait. Une correspondance règne entre ces deux ordres de réalités. On peut relever une stricte analogie entre *al-insân al-kâbir* et *al-insân al-kâmil*. Chaque partie du cosmos, chaque élément de l'univers a son homologue dans l'être humain. Ibn 'Arabî construit ici une théorie qui rejoint, par nombre de ses aspects, des thèmes bien connus du lecteur occidental.

---

[1] Cf. Coran 2 : 30 : « […] ton Seigneur dit aux anges : "Je vais instituer un calife sur la terre". Ils dirent : "Quoi ! Y placeras-tu qui y sèmera et y versera le sang, alors que nous, nous célébrons par la louange ta transcendance et sainteté ?" Il répondit : "Moi, je sais ce que vous ne savez pas". »
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 51.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 51.

On ne peut manquer d'évoquer la notion antique de « l'homme microcosme », telle qu'elle se développe notamment dans le Stoïcisme. Si l'univers est un organisme cosmique, l'homme est un organisme vivant qui reproduit la structure du *cosmos*. Le microcosme humain est en tous points analogue au macrocosme. Mais les proximités les plus évidentes se trouvent ailleurs, dans la théologie chrétienne médiévale d'inspiration néo-platonicienne d'une part, dans les systèmes de pensée produits par les humanistes de la Renaissance d'autre part[1]. Nous proposons, dans les pages qui suivent, quelques brèves analyses de ces systèmes de pensée, afin de mettre en lumière convergences et divergences. La conception qu'Ibn 'Arabî propose de la théophanie, le *théophanisme* de l'islam, gagnent à être comparés, de quelque façon, à leurs correspondants dans le monde de la Chrétienté. Nous entendons ainsi préparer le terrain à des analyses un peu plus poussées, qui sont la matière de la troisième partie du présent travail.

Des grandes figures philosophiques et exégétiques de la pensée occidentale du Moyen-Âge, nous ne citerons que le nom de Jean Scot, dit l'Érigène. Son ambition spéculative, ainsi que la portée de l'œuvre qu'il construit, nous semblent très proches de l'intention qui anime Ibn 'Arabî. Au IX^{e} siècle, à la tête de l'École du Palais de Charles le Chauve, Jean Scot propose une vision métaphysique de l'homme que résume fort bien ce passage de son maître ouvrage, le *Periphyseon* : « l'homme a été créé parmi les causes primordiales à l'image de Dieu, c'est-à-dire afin qu'en lui toute la création, intelligible et sensible, […] devienne une unité indivisible, et afin que l'homme devienne l'agent médiateur et unificateur de toutes les créatures. Car il n'existe aucune créature qu'on ne puisse considérer comme subsistant dans l'homme ; c'est pourquoi même dans l'Écriture sainte l'homme est couramment appelé : *toute la création*[2] ».

Jean Scot reproduit le thème de l'homme microcosme. Il soutient que l'homme est l'image de Dieu et le médiateur en lequel se réfléchit l'ensemble de la création. Jean Scot intègre à son système philosophique la définition proposée par les Pères grecs, notamment Grégoire de Nysse, où l'homme est dit *to syntheton*. En l'homme se trouve la *conclusio* et

[1] Pour une étude générale de la représentation de l'homme comme un microcosme, nous renvoyons à l'article de Rudolf Allers, « Microcosmus from Anaximandros to Paracelsus », *Traditio*, volume II, New York, Cosmopolitan Science and Art Service, 1944, pp. 319-407.
[2] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature*. *Periphyseon*, Livre II, introduction, traduction et notes par Francis Bertin, Paris, P.U.F., 1995, 536 B, p. 298.

l'*officina* de tout ce qui existe[1]. En cet être privilégié, Dieu condense la hiérarchie des existants et réalise un résumé de toute son œuvre créatrice.

Pour déterminer le statut de l'homme, Jean Scot substitue la métaphore du cercle englobant à la métaphore dionysienne de la hiérarchie. L'homme est le cercle qui contient tout ce que suscite le Créateur. Il est la réalité intégrale et synthétique dont la vocation est de manifester l'ordre formel de l'univers. S'il fut créé en dernier, le sixième jour, c'est pour qu'il récapitule la totalité de la création. L'homme est une synthèse qui rassemble le monde des intelligences et le monde des corps. Il est semblable aux anges par l'intellect et semblable aux animaux par ses sens. Il possède, par ailleurs, la vie, comme les êtres du règne végétal. Subsistant dans un corps et dans une âme, l'homme est l'unité vivante du sensible et de l'intelligible. Composé « de termes extrêmes antinomiques[2] », il possède une nature qui le rend supérieur aux anges. Jean Scot rompt avec une conception commune de la théologie. Il s'éloigne de son maître Denys et se rapproche d'Ibn 'Arabî, comme nous le verrons dans ce qui suit. L'homme est la synthèse de tous les modes de la réalité, la totalisation parfaite de tout ce qui est, tandis que l'ange n'est qu'un point de vue, un fragment spirituel, une simple partie dans le tout[3].

Cette vision qui fait de l'homme un « petit monde » se retrouvera à l'aube de la Renaissance, comme partie prenante de la crise de la culture qui marque la fin du Moyen-Âge[4]. Bien qu'assignée à d'autres fins philosophiques, en un moment où l'Europe prend ses distances avec l'Âge théologique de l'esprit, elle continue de former l'un des points d'ancrage de la pensée nouvelle. Davantage, elle revit de toute sa force dans les œuvres des grands esprits du XV^e^ siècle. Ainsi, dans *La Docte Ignorance*, Nicolas de Cues[5] remet-il à l'honneur l'analogie du macrocosme et du microcosme. Il se fait l'écho d'une représentation courante, qui croise le thème antique de l'homme microcosme avec les préoccupations issues de la révélation chrétienne. Il soutient l'éminence de l'homme, sa supériorité sur les autres créatures. La « nature humaine est celle qui a été placée au-dessus

[1] Cf. Avital Wohlman, *L'homme, le monde sensible et le péché dans la philosophie de Jean Scot Érigène*, Paris, Vrin, 1987, pp. 26-32.
[2] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature*, *op. cit.*, p. 298.
[3] Cf. Willemien Otten, *The Anthropology of Johannes Scottus Eriugena*, Leyde, E. J. Brill, 1991.
[4] Cf. Ernst Cassirer, *Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
[5] Nicolas de Cues publie son traité *De docta ignorantia* en 1440. Pour une analyse de la représentation de l'homme et du monde dans l'œuvre du Cusain, voir E. Cassirer, *Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*, chapitre 1, p. 63 *sq*.

de toutes les œuvres de Dieu et peu au-dessous des anges, elle qui enferme en elle la nature intellectuelle et la nature sensible et qui resserre en elle l'univers : elle est un microcosme, ou petit monde, comme l'appelaient les anciens avec juste raison[1] ».

Nicolas de Cues développe cette conception dans la troisième partie de son traité, centrée sur la figure de Jésus, comprise comme celle qui typifie la nature humaine. En son essence, telle qu'elle a été voulue par le Créateur, l'homme est *nature mediate*, totalité intégrant en soi l'inférieur et le supérieur, le haut et le bas. Il est un intermédiaire où se retrouvent toutes les réalités composant l'ordre de la création, un organisme synthétisant l'ensemble des formes possibles qui se trouvent dans l'univers.

Parce qu'il porte en soi la totalité des choses, l'homme est promis à un salut qu'il convient de penser à nouveaux frais, hors des perspectives qui, jusque-là, ont dominé. Pour la théologie monastique du Moyen-Âge, le salut était tout entier dans l'ascèse qui permet de rompre avec les choses sensibles ou terrestres, lesquelles n'entrent pas dans la constitution de l'homme. Pour Nicolas de Cues, la voie est tout autre. Rien de ce qui est n'échappe à l'économie religieuse de salut. L'homme est le médiateur de ce salut qui concerne toutes les choses. Son salut ne saurait consister dans la fuite hors du monde. Il est plutôt dans l'approfondissement de la réconciliation des mondes, réconciliation qui se réalise dans son être même.

Nicolas de Cues confère une signification nouvelle au thème de « l'homme microcosme ». Il modifie considérablement la problématique dans laquelle il s'inscrivait jusque-là, et qui fut élaborée par la théologie chrétienne. La doctrine de *l'homme-monde* sert toujours des desseins christologiques. Mais la christologie que crée Nicolas de Cues prend une forme particulière. Elle a pour conviction l'idée que c'est dans la nature même de l'homme[2] qu'il faut rechercher la nature et la nécessité de l'Homme-Dieu, du Médiateur. Le Cusain procède à un infléchissement très significatif : l'Homme-Dieu est divin parce qu'il est humain. En lui s'opère la « réduction » du « Maximum absolu » dans la « nature humaine[3] ».

---

[1] Nicolas de Cusa, *De la Docte Ignorance*, traduction de L. Moulinier. Introduction par Abel Rey, Paris, Félix Alcan, 1930, III, § 3, p. 178.
[2] Les exégètes de l'œuvre de Nicolas de Cues ont tous insisté sur cette valorisation de l'homme qui configure une métaphysique nouvelle, centrée sur l'idée de finitude. Cf. Giuseppe Bufo, *Nicolas de Cues ou la métaphysique de la finitude*, Paris, Seghers, 1964.
[3] Maurice de Gandillac, *Nicolas de Cues*, Paris, Ellipses, 2001, p. 16.

Sans doute, dans un tel sillage, est-il possible de concevoir une christologie libérée du carcan traditionnel de la théologie. Les interrogations christologiques ne pourraient-elles pas trouver les termes de leur résolution dans une anthropologie générale qui s'attacherait à l'étude de l'homme tel qu'il est ? Nicolas de Cues ébauche les prémisses d'une anthropologie non naturaliste qui, au XVI^e^ siècle, formera la toile de fond de l'humanisme néo-platonicien. Cette anthropologie soutient l'excellence de l'homme, mais en un sens bien différent de celui qu'ont fixé les théologiens, Denys et Jean Scot. Si l'homme se distingue des autres créatures qu'il récapitule et dépasse, c'est parce qu'il est cet « être unique qui peut choisir son être, se transformer lui-même en ce qu'il se propose, un merveilleux caméléon[1] ». Le thème de l'homme microcosme devient, dès lors, la pierre de touche d'un anthropocentrisme affirmé et d'une nouvelle théorie du sujet. Il esquisse certains aspects qui définiront le sujet moderne.

L'esthétique de la Renaissance porte la trace de cette nouvelle orientation de la pensée. Par les théories qu'elle développe et les arts visuels qu'elle suscite, elle indique quelle signification il convient de déchiffrer dans le thème ancien et traditionnel de l'homme microcosme. Considérons une figure illustre et universelle de l'art renaissant, Léonard de Vinci. Le maître florentin nous situe au cœur du dispositif que nous venons de dessiner. Il reconduit l'analogie du microcosme humain et du macrocosme[2], les deux notions étant, à ses yeux, intimement liées. Le corps humain et l'ordre universel se répondent. L'homme, dans le détail de sa constitution, est l'exact miroir de ce grand vivant qu'est l'univers.

Léonard de Vinci présente cette analogie comme l'une de ses convictions philosophiques les plus solidement ancrées. Il l'inscrit dans un projet dont il faut bien cerner l'intention : il s'agit d'établir la supériorité du microcosme sur le macrocosme, de manifester par toutes les voies de l'art l'éminence de la nature humaine. L'analogie ne conjoint pas deux termes équivalents, dont l'un exprime en petit ce que l'autre montre en grand. Elle veut asseoir la priorité de l'homme, lequel est « le modèle du cosmos[3] ». L'anthropocentrisme a pour fondement une certaine idée de l'exception humaine. L'homme

[1] André Chastel, Robert Klein, *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, p. 26. Le choix du caméléon renvoie explicitement à Pic de la Mirandole qui a fait de cet animal l'emblème de la nature de l'homme.

[2] Nous renvoyons, pour trouver ici où là une remarque éclairante, à l'étude curieuse de Joséphin Péladan, *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits*, Paris, Félix Alcan, 1910. Voir notamment p. 126.

[3] Formule de Léonard de Vinci citée par André Chastel et Robert Klein, *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 26.

est cet être unique dans la nature qui va toujours de l'avant, en quête d'un accomplissement qui ne dépend que de son savoir et de ses actions. Dire que l'homme contient l'univers, c'est signifier que sa vocation est de se faire universel. Par sa réceptivité, sa capacité à recueillir le réel, l'homme nouveau – artiste, scientifique, génie manuel – réalise cette vocation à l'universalité. Grâce au thème de l'homme microcosme, Léonard de Vinci participe à l'élaboration d'une figure essentielle de la pensée occidentale : le sujet moderne de la science et de l'art.

En philosophie, le thème renaissant de l'homme microcosme est magistralement illustré et mis en valeur par Pic de la Mirandole, dans son *Oratio de hominis dignitate*[1]. Le *Discours* sur la « dignité de l'homme » reproduit la thématique théologique héritée de la patristique, qui fait de l'homme le résumé complet de la création. L'homme est bien ce composé harmonieux et synthétique, formé à partir des trois ordres de réalité qui composent l'univers. Pic de la Mirandole rejoint l'intuition qu'Ibn 'Arabî formule dans les *Fusûs*. L'homme est cet être privilégié et exceptionnel qui porte et récapitule les trois mondes. En lui, s'expriment le monde intellectuel – monde de Dieu et des anges –, le monde céleste que configurent les sphères célestes, le monde sublunaire formé par les choses finies soumises à la génération et à la corruption. Par les trois éléments qui le définissent – l'esprit, l'âme, le corps – l'homme correspond avec la hiérarchie des mondes. Il est cet organisme vivant qui manifeste intégralement le Tout. En l'homme, les trois mondes forment un monde qui existe par soi.

Pic de la Mirandole a conscience de reproduire un thème dont il n'est pas l'inventeur. Voici ce qu'il écrit dès le début de son *Oratio* : « J'ai lu, dans les écrits des Arabes qu'Abdallah le Sarrazin, à qui l'on demandait quel était, sur cette sorte de théâtre qu'est le monde, le spectacle le plus digne d'admiration, répondit qu'il n'y voyait rien de plus admirable que l'homme […][2] ». Sans doute notre auteur croise-t-il les arguments philosophiques rencontrés ici ou là dans les œuvres de penseurs musulmans avec la

[1] Le Discours sur la « dignité de l'homme » n'est pas, à proprement parler, un *livre* de Pic de la Mirandole. Il s'agit de la préface rédigée en 1486 pour introduire aux neuf cents thèses philosophiques, théologiques et cabalistiques que notre auteur prévoit de soutenir en Sorbonne. Le texte a un peu le statut du *Discours de la méthode* de Descartes : il peut être lu indépendamment du reste de l'œuvre et constitue une sorte de charnière dans l'ordre de la pensée. S'il se situe dans l'horizon de la théologie médiévale, il n'a pas moins pour ambition d'être cette charte qui fixe une nouvelle manière d'orienter son existence et de conduire sa pensée.

[2] Il s'agit de la phrase qui ouvre le *Discours* de Jean Pic de la Mirandole, juste après l'adresse aux « Très vénérables Pères ». Voir Jean Pic de la Mirandole, *Œuvres philosophiques*, texte latin, traduction et notes par Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, P.U.F., « Épiméthée », 1993, p. 3.

problématique théologique, plus précisément patristique, de la dignité de l'homme. Pourtant, il convient de se déprendre de cette impression de syncrétisme et du sentiment de continuité. C'est que Pic de la Mirandole développe une perspective nouvelle qui, en vérité, « fait subir une grande violence[1] » à la thématique de « l'homme microcosme ». L'intention qui l'anime, telle qu'elle se manifeste en ce carrefour théorique qu'est la question de l'homme, est en tous points différente de celle qui affleure dans les affirmations d'Ibn 'Arabî. La comparaison jusque-là ébauchée entre la conception renaissante de l'homme et la doctrine islamique de l'homme parfait doit prendre fin, au seuil des proximités générales que nous venons d'établir.

Du point de vue de Pic de la Mirandole, dire que l'homme est le microcosme n'a pas pour but de souligner la similitude substantielle de l'homme avec le monde. Il ne s'agit pas d'insérer l'homme générique dans un réseau d'analogies et de ressemblances, mais d'affirmer sa différence spécifique, qui est une différence radicale. La dignité ontologique de l'homme, par laquelle il se distingue absolument des autres créatures, ne tient pas à sa nature de microcosme, ni même à sa faculté rationnelle. Elle résulte de « l'infinie plasticité de sa volonté[2] », de l'indistinction et de l'indétermination de sa nature qui s'éprouve, tout à la fois, dans l'ouverture au monde et dans l'ouverture aux possibles qui sont contenus dans sa propre constitution.

Pic de la Mirandole a en vue un certain concept de la liberté, celui d'une liberté foncière qui fait de l'homme un être sans pareil, hors du monde et hors de tous les mondes existants. La liberté n'est pas pour lui un attribut de l'homme, une qualité qui viendrait s'ajouter à son essence. Elle est l'essence même de l'homme, ce qu'il est, ce par quoi il choisit tel ou tel composant de son être et configure son existence. C'est ce concept nouveau de la liberté que dessine Pic de la Mirandole, dès les premières pages de son *Discours*, en un propos qui veut indiquer l'intention de Dieu à l'endroit de l'homme : « Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou

[1] La formule est de Yves Hersant. Cf. Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme, De hominis dignitate*, traduit du latin et présenté par Yves Hersant, Paris, Éditions de l'Éclat, 1993, préface, p. 21.
[2] Nous reprenons la formule d'Olivier Boulnois. Voir « humanisme et dignité de l'homme selon Pic de la Mirandole », dans Jean Pic de la Mirandole, *Œuvres philosophiques*, Paris, P.U.F., 1993, p. 307.

d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou bien, par décision de ton esprit, être régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines[1]. »

Il convient de ne pas confondre ce concept de la liberté avec les formes et représentations modernes, nées dans le giron de pensées athéologiques. Si l'homme est l'artisan de sa destinée, s'il devient ce qu'il choisit d'être, ce que ses actes configurent, il n'est pas pour autant un « projet » qui doit se réaliser sur fond de finitude. Toute comparaison qui prétendrait relever une proximité entre les thèses de notre auteur et celles de Sartre serait un contresens[2]. Le monde de Pic de la Mirandole est celui où Dieu existe et conçoit toute chose, où il y a une nature humaine, cette nature fut-elle indistincte et indéfinie, à l'image de la nature de Dieu.

Nous sommes donc aux antipodes de l'existentialisme sartrien, et même fort éloignés de toutes les conceptions modernes – principalement sociales et politiques – de la liberté. Pourtant, il faut bien reconnaître tout ce qui dans la doctrine de Pic de la Mirandole fait signe vers une pensée nouvelle. Le projet qu'affiche le *Discours* sur la dignité de l'homme est d'asseoir l'autonomie et les pouvoirs de l'homme, de justifier sa supériorité, en tant qu'il est le seul être qui soit arbitre de soi-même, libre de choisir entre l'animalité ou la divinité. La dignité de l'homme réside dans la liberté, puissance qui autorise les métamorphoses les plus inattendues, et qui fait défaut à l'animal, lequel est enchaîné à une seule et même forme, et condamné au cycle de la répétition.

Pic de la Mirandole opère une relève de l'anthropologie théologique, pour ébaucher les lignes directrices d'une anthropologie philosophique fondée sur l'idée de liberté. Cette anthropologie croise deux anthropologies différentes, celle des Pères de l'Église, celle de la philosophie païenne. Elle n'en prend pas moins l'allure d'un anthropocentrisme, qui offrira matière à l'humanisme nouveau. L'anthropocentrisme renaissant détermine – quelques nuances que l'on puisse introduire – un nouveau moment dans l'Odyssée de la conscience

[1] Jean Pic de la Mirandole, *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 7.
[2] Yves Hersant, dans la préface qui précède sa traduction du *De hominis dignitate*, semble prêter le flanc à ce contresens. Il soutient, dans un élan sartrien fort discutable, que l'humanisme mirandolien se fonde « sur l'absence de nature humaine ». Voir Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, *op. cit.*, p. 22. Pour une critique magistrale de ce contresens ordinaire qui consiste à lire Pic de La Mirandole à partir de Sartre, voir Henri de Lubac, *Pic de la Mirandole. Études et discussions*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974.

occidentale. Il soutient que la liberté est la nature foncière de l'homme et qu'elle ne saurait s'accomplir sans un perfectionnement d'ordre spirituel, moral et intellectuel.

La pensée de Pic de la Mirandole nous situe en un moment charnière de la pensée occidentale, où les termes de la théologie médiévale cèdent le pas, tout en les fécondant, aux nouvelles exigences de la pensée moderne. Certes, la liberté humaine dont elle nous entretient est encore la liberté de Dieu, la liberté en Dieu. Cependant, elle ouvre un espace de pensée qui imposera une pratique nouvelle du discours théologique. Elle témoigne d'une inquiétude qui se retrouvera au principe de systèmes de pensée indifférents aux problèmes et aux enjeux de la christologie.

Tel n'est pas le point de vue d'Ibn 'Arabî. Dans les *Fusûs*, l'analogie posée entre l'homme et l'univers n'est pas destinée à soutenir la supériorité de l'être humain. Elle n'est pas la justification métaphysique d'une certaine idée de la liberté de l'homme. Elle a de tout autres desseins, notamment celui d'établir un concept essentiel, le concept de « totalité humaine », de *jami'iyya insâniyya*. Pour Ibn 'Arabî, la dignité de l'homme ne se trouve pas dans son libre-arbitre, mais dans le fait qu'il est la seule créature à réfléchir, tel un miroir parfait, la totalité divine, la *jam'iyya ilâhiyya*. Le thème de « l'homme microcosme » n'est pas mis au service d'une anthropologie philosophique ni d'un quelconque anthropocentrisme. Il appartient à une théologie qui, fondée sur l'intuition de la théophanie, ne peut faire l'économie d'une christologie.

La ligne de fracture qui sépare si profondément Ibn 'Arabî de Pic de la Mirandole nous semble tracée par le concept de *perfection*. Nos deux penseurs le définissent de manière différente, si bien qu'ils proposent deux représentations inconciliables de la figure de l'homme parfait. Pic de la Mirandole conçoit la perfection dans l'horizon de la liberté. Pour l'homme, la perfection est essentiellement l'effet et le but de sa liberté. Une telle manière de penser infléchit considérablement le sens de la notion. Elle ne saurait en toute rigueur se satisfaire du simple mot de *perfection* qui renvoie à une réalité statique et désigne un état. Elle trouve davantage à s'exprimer dans l'idée d'une activité constante qui améliore et réalise la nature de l'homme, dans le principe d'un *perfectionnement* continu qui témoigne de la plasticité de la volonté humaine. S'il n'était entaché d'anachronisme et d'une surcharge sémantique évidente, le mot qui conviendrait sans doute le mieux pour traduire l'intention de Pic de la Mirandole serait celui de *perfectibilité*. Il désignerait exactement

l'élan qui anime l'âme humaine, l'ouverture à l'infini qui signe sa différence radicale. Il indiquerait, de la manière la plus claire, l'intuition centrale de Pic, qui veut que la perfection se confonde avec l'histoire de la liberté.

Ainsi entendue, la perfection se construit au croisement de deux éthiques, l'une qui fait de la *béatitude* le souverain bien obtenu par la liberté humaine, l'autre qui conçoit la *divinisation* de soi comme l'horizon d'une liberté qui trouve en Dieu son origine et son terme. Elle est la synthèse consciente de ces deux éthiques, la réconciliation du modèle antique de l'homme et de l'homme nouveau que révèlent les Écritures. Pic de la Mirandole ne relève aucune contradiction réelle entre le concept philosophique de la perfection humaine et la conception religieuse qui veut que l'homme soit l'image de Dieu. Il s'appuie sur l'autorité de celui qui fut le maître philosophique des théologiens, Aristote, pour justifier sa position conciliatrice. Il tire de la lecture de ce qui fut son livre de chevet – l'*Éthique à Nicomaque* – une interprétation que le texte autorise mais qu'il infléchit dans le sens de l'enseignement de la révélation : si la *perfectio* est, pour l'homme, l'achèvement complet de sa nature, la réalisation totale de son être, elle doit s'entendre comme divinisation[1].

Pic de la Mirandole radicalise la conception aristotélicienne de la perfection, telle qu'elle se forme au carrefour de la réflexion métaphysique et de la philosophie morale. Il prend appui sur les définitions dont le Stagirite a fixé le contenu dans la *Métaphysique*[2]. Il en retient l'essentiel : un être peut être dit *parfait* de deux points de vue, celui de la quantité et celui de la qualité. En un premier sens, il s'agit d'un être qui ne manque de rien, autarcique ou autosuffisant. Du point de vue de la qualité, la perfection réside dans l'accomplissement de l'activité qui définit un être. Elle désigne alors l'état de celui qui atteint l'excellence, qui accède au but auquel le destine sa nature et réalise ainsi sa cause finale. Dans cette perspective, la perfection est entéléchie ; elle résulte de l'activité.

Parce qu'elle s'articule à un *télos* et nécessite une activité, la perfection s'impose comme un concept clé de l'éthique. L'interprétation que construit Pic de la Mirandole témoigne d'une lecture attentive et scrupuleuse d'Aristote. De la *Métaphysique* à l'*Éthique*

[1] Cf. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, 7, 1177b-30. À la suite d'une longue tradition, Pic de la Mirandole lit ce passage célèbre comme l'attestation de la compatibilité entre l'enseignement de la philosophie païenne et le message révélé.
[2] Cf. Aristote, *Métaphysique*, Livre Δ, 16.

à Nicomaque, elle suit le destin du concept de perfection et le voit se transformer en un impératif de perfectionnement de soi. La perfection indique la vocation de l'homme, le sens ultime que doit viser la vie d'action. Elle signifie que l'homme ne connaît pas sa fin dans la mort biologique, mais dans la recherche de fins où s'accomplit sa destination suprasensible. Pic de la Mirandole configure une conception morale de la perfection humaine, bien différente de la conception théophanique et esthétique que nous voulons mettre au jour. La voie qu'il trace n'est pas celle que dessine Ibn 'Arabî.

3. La théophanie intégrale

§ 1. Les sens de la perfection (*al-kamâl*)

Pour saisir l'intention d'Ibn 'Arabî et comprendre sa doctrine de l'homme parfait, il convient de mettre à distance le concept éthique et moral de la perfection. Si la notion d'*al-insân al-kâmil* recoupe certains traits fondamentaux de ce que les penseurs grecs ont appelé l'*anthropos téleios*, elle s'en distingue sensiblement, dès lors que l'on prête attention au réseau des significations du nom arabe *al-kamâl*. Ce réseau nous éloigne quelque peu des concepts aristotéliciens ; il nous invite, de nouveau, à situer notre réflexion dans l'horizon déterminé par la philosophie de Platon. La conception de la perfection à l'œuvre dans la notion de l'homme parfait réactive, sur un mode singulier, des définitions et des visées néoplatoniciennes.

Platon propose deux définitions de la perfection, l'une morale, l'autre ontologique. Cette dernière, dans sa formulation ordinaire, ne semble pas différer de celle que développera Aristote dans la *Métaphysique*. On objectera, sans doute, qu'Aristote a placé le modèle de toute perfection en Dieu, qui est « pensée de la pensée », et qu'il a placé l'ordre de la moralité en une hiérarchie définie par celui des réalités théologiques, Intelligences et

Intelligence suprême, tandis que Platon, sur la voie socratique qui conduit à la vertu, ne soumet pas la vertu à une théologie, celle-ci, présente chez les Présocratiques, ne devant qu'à Aristote de renaître comme telle. Pourtant il y a bien une « théologie » platonicienne, dont les traces se trouvent aussi bien dans *La République* que dans les *Lois*. L'objection ne fait que révéler la profonde unité qui règne, au fond, entre ces deux auteurs, sur ce point du moins, et qui réside dans une thèse majeure : la théologie gouverne l'éthique.

Quoi qu'il en soit, la perfection, selon Platon, consiste bien, pour un existant, à atteindre son but et son terme. L'étant parfait est celui dont la constitution est totalement conforme et adéquate à ce pour quoi elle existe. Platon fixe clairement la dimension téléologique de la notion de perfection. Mais il conçoit cette téléologie dans le cadre d'une pensée qui ne trouve pas sa destination ultime dans l'éthique. Là où Aristote dispense un concept moral de la perfection, Platon configure un concept dont la signification est ontologique et esthétique.

Dans la perspective platonicienne, la perfection désigne un achèvement ou un accomplissement d'ordre ontologique. Le mot *teléios*, tel qu'il apparaît dans les dialogues platoniciens, n'a pas d'abord un sens moral. Il signifie la réalisation de l'essence, son parachèvement dans la réalité sensible. L'accomplissement ontologique que désigne la notion de perfection ne saurait se concevoir sans le système métaphysique qui le soutient, sans la doctrine platonicienne des Formes intelligibles. Il s'agit pour l'étant véritable de se parachever dans une forme offerte à la sensibilité. La perfection consiste pour la Forme à se réfléchir en une réalité sensible conforme et adéquate, qui effectue les exigences de son essence.

Pour Platon, l'achèvement ontologique est inséparable d'un achèvement esthétique. La perfection doit résider *aussi* dans le sensible et dans les formes de beauté. C'est ainsi que s'éclaircit la conception platonicienne du beau, en sa singularité philosophique. Le beau n'est pas ce qui plaît, ce qui satisfait la sensibilité d'un sujet. C'est l'être qui a atteint son achèvement ontologique, qui ne manque de rien et se suffit à lui-même. La beauté est l'autre nom de la perfection, en ce qu'elle désigne l'accomplissement de la Forme dans une réalité sensible transmuée, unifiée et synthétique qui rassemble la variété du monde sensible. Le beau est cette manifestation sensible particulière dont le caractère principal est l'unité. C'est en ce sens qu'il est le parfait.

Le concept platonicien de la perfection articule deux perspectives, l'une qui suit le destin de la Forme en son parachèvement sensible, l'autre qui porte attention à la forme de beauté comme forme de manifestation. Il est le lieu d'une conjonction, qui voit se rejoindre et se mêler deux logiques, celle qui s'attache au devenir de l'essence, celle qui se veut une exégèse de l'apparence. L'être parfait exprime l'imbrication de ces deux logiques que nous distinguons de manière abstraite, par simple commodité d'exposition. Il est tout à la fois une apparence de beauté et une essence réalisée.

La doctrine de l'*insân kâmil* que construit Ibn 'Arabî reprend à son compte ce concept platonicien de la perfection dont nous venons d'esquisser les principaux traits. Elle repose sur une définition de la notion de perfection (*kamâl*) qui met au second plan le sens moral et éthique au profit de la dimension ontologique et esthétique. Ce qui rend l'homme *parfait* n'est pas une activité où se réalise sa destination morale[1]. La perfection désigne ici l'état d'achèvement ontologique et d'accomplissement sensible dont seul l'homme, parmi tous les existants créés, est capable.

Le mot *kamâl*, tel qu'il figure dans la langue arabe ordinaire, renvoie bien à l'idée de beauté. Ibn 'Arabî lui confère cependant un sens philosophique, qui résulte de la torsion que sa doctrine de la théophanie fait subir à la théorie platonicienne des Formes. Le « beau » est le *parfait*, l'être achevé et unifié qui échappe à la dispersion qu'impose la nature sensible. Il est surtout, dans le système de pensée du maître andalou, une forme d'apparition, une épiphanie, où l'invisible se rend visible. L'accomplissement de l'intelligible, que désigne la beauté pour Platon, doit se comprendre ici comme une manifestation totale du Dieu-Un. Le « beau » est une forme de manifestation qui accueille et condense le Dieu qui se manifeste. Il est l'apparition de l'Être qui apparaît. Ibn 'Arabî transforme l'esthétique de la complétude et de l'achèvement chère à Platon en une esthétique de la manifestation et de l'apparition.

[1] Michel Chodkiewicz propose une analyse du mot *kamâl*, tel qu'il figure dans les textes d'Ibn 'Arabî, voisine de la nôtre. Cf. *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 92.

§ 2. Perfection et métaphysique des Noms divins

Le système philosophique que composent les *Fusûs* infléchit, dans le sens de l'intuition de la théophanie, l'accomplissement ontologique que Platon a défini à partir de l'hypothèse des Formes. L'homme parfait n'est pas simplement un réceptacle sensible qui réalise une essence intelligible. Il est une forme synthétique qui manifeste intégralement l'essence divine. Pour Ibn 'Arabî, *al-insân al-kâmil* est la forme adéquate et conforme de la totalité du Réel. Il est le condensé de toutes les catégories de la Présence divine, le miroir qui rassemble toutes les expressions de l'essence de Dieu. L'homme parfait actualise en lui-même ce qui fait la consistance de l'Être divin, à savoir les Noms et attributs. Il est la forme qui totalise tous les Noms divins. Ibn 'Arabî propose un concept inédit de la perfection : la perfection est la théophanie intégrale, c'est-à-dire la manifestation sans réserve des Noms divins.

A. E. Affifi[1] relève fort justement l'originalité du concept de perfection que met en oeuvre Ibn 'Arabî. Il souligne la consistance *ontologique* que le mot *kamâl* permet de désigner, et qui peut fort bien s'accommoder de quelques imperfections éthiques ou empiriques. Une chose est dite parfaite selon le degré d'« être positif » qu'elle possède, c'est-à-dire à proportion du nombre d'attributs divins qu'elle manifeste ou qu'elle est capable de manifester. L'être le plus parfait est Dieu, et la plus parfaite manifestation de Dieu est l'homme parfait[2]. Ces analyses situent le thème de l'*insân kâmil* à sa juste place, dans l'horizon de la métaphysique de la théophanie et de l'ontologie de la manifestation.

Sans la contester ni prétendre s'y substituer, notre perspective se veut différente de celle que développe Henry Corbin. Plus précisément, nous voulons envisager le problème par l'autre bout, c'est-à-dire infléchir l'étude du thème de l'homme parfait en une direction qui n'est pas celle que privilégie *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. Rappelons la position que soutient cet ouvrage majeur : à la suite d'A. E. Affifi, Henry Corbin reconnaît les deux voies ouvertes par la doctrine de l'homme parfait. Il distingue ce qu'il appelle la « théorie métaphysique » – qui conçoit l'homme comme la manifestation

[1] Cf. A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, Cambridge University Press, 1939.
[2] Dans ces quelques lignes, nous traduisons en français les propos de A. E. Affifi. Voir *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, *op. cit.*, p. 77.

« la plus parfaite de tous les Attributs divins[1] » – de la « théorie mystique », entièrement centrée sur ces hommes exceptionnels qui « expérimentent la signification de leur unité avec la réalité divine » et dont « dépend la vérité de l'Homme Parfait comme *microcosme en acte* ».

Par une décision pleinement assumée, Henry Corbin choisit d'explorer la « voie mystique », d'aborder l'homme parfait par la médiation de la figure humaine qui en est la typification. Il fait de celui qui s'est élevé à l'authentique connaissance gnostique (*ma'rifa*) le pôle de son interprétation. Selon H. Corbin, la doctrine de l'homme parfait trouve son sens véritable dans la vocation du mystique, dans la vie singulière de l'homme chez qui « le sentiment de l'univers fructifie en métaphysique d'extase[2] ». Seul le mystique réalise l'archétype de l'homme parfait. Seul il est capable d'atteindre la plénitude microcosmique de l'*insân al-kâmil*, de rencontrer – au terme d'une connaissance qui est exégèse de soi – la « Forme de Dieu ».

Henry Corbin manifestait la plus grande réticence à l'endroit des abstractions métaphysiques. Ce qui lui importait par dessus tout, c'était la manière dont un système de pensée configurait une certaine idée de la vie humaine et du sens de l'existence. Ce qui orientait toutes ses recherches, c'était le souci constant de la *personne*, et l'exigence que le droit humain à une vie surhumaine soit toujours reconnu. Les théories métaphysiques ne trouvent leur vérité que dans les expériences réellement vécues qu'elles informent. Nous ne songeons pas à contester une telle conviction, que H. Corbin a toujours soutenue avec la plus grande rigueur. Nous voulons simplement nous engager dans la voie qu'elle délaisse de manière délibérée, et suivre les principales étapes de la construction de la théorie *métaphysique* de l'homme parfait.

La doctrine de l'homme parfait parachève le système d'Ibn 'Arabî. Si elle suscite incontestablement une mystique, elle a pour fondement l'intuition de la théophanie et la théorie des Noms divins. *Al-insân al-kâmil* est la théophanie parfaite (*al-mazhar al-kâmil*), le lieu de l'apparition intégrale, capable d'accueillir et de réfléchir tous les Noms divins. C'est aussi *al-sûra al-kâmila*, la forme qui totalise toutes les épiphanies de l'essence de

[1] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 245. Il s'agit de la note 77 où Henry Corbin attribue cette distinction, et la manière dont elle pose le problème de l'homme parfait, à A. E. Affifi.
[2] H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 25.

Dieu, qui synthétise toutes les catégories de la Présence divine. L'homme parfait est l'astrolabe des attributs de la divinité, « l'accomplissement des réalités principielles[1] » dira Ibn 'Arabî. C'est la plus parfaite manifestation de l'absolu, la forme qui rend visible la structure fondamentale de Dieu et reçoit son secret[2].

Parce qu'il est la forme qui dévoile le secret divin, l'homme parfait est le miroir du Nom de Dieu *Allâh*. Ce Nom – rappelons-le – est pour Ibn 'Arabî le Nom suprême, qui surplombe et englobe l'ensemble infini que composent les Noms divins. Si chaque Nom divin (*ism illâhî*) est un seigneur (*rabb*) qui nomme le divin, tel qu'Il se personnifie et se particularise dans l'un de ses attributs, *Allâh* est ce nom unique qui désigne l'essence divine qualifiée et revêtue de *l'ensemble* de ses attributs. Si chaque Nom est une *hadra*, une présence particulière dans laquelle la divinité se révèle sous une forme particulière, *Allâh* est la Présence pleine de Dieu qui le manifeste dans sa réalité intégrale, sous une forme complète qui contient tous les aspects de son essence.

L'homme parfait est la forme épiphanique du nom *Allâh*. Il manifeste tous les attributs et Noms de Dieu. Ibn 'Arabî fixe là un thème constant des *Fusûs*, et qui éclaire, en retour, sa conception de la prophétie : chaque prophète, en la sagesse essentielle qu'il dispense, est la typification de l'homme parfait. Une telle affirmation modifie quelque peu nos définitions ordinaires. Si le prophète est un médiateur et un révélateur, cela doit s'entendre au sens exact que détermine l'idée de la théophanie. Ibn 'Arabî énonce cela sans détour : le prophète est l'homme parfait, l'être dont la réalité essentielle constitue, pour Dieu, « Son Miroir dans lequel Il contemple Ses Noms et la manifestation de leurs pouvoirs, ce qui n'est rien d'autre que Son essence[3] ».

---

[1] Ibn 'Arabî, *Kitâb inshâ' ad-dawâ'ir al-ihâtiyya*. Ce traité est l'un des plus importants des écrits « mineurs » d'Ibn 'Arabî. Il s'agit sans doute du dernier texte rédigé en Occident. Il a pour thème central l'homme parfait. Nous renvoyons à l'édition bilingue du texte déjà citée, avec une traduction française. Cf. Ibn 'Arabî, *La Production des cercles*, traduit par Paul Fenton et Maurice Gloton, *op. cit*., p. 20.

[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Kitâb al-isfâr 'an natâ'ij al-asfâr*. Ce traité a sans doute été rédigé en Occident. Il contient, sous un mode encore allusif, tous les éléments caractéristiques de la pensée d'Ibn 'Arabî qui vont fructifier dans l'œuvre de la maturité orientale. Nous renvoyons à l'édition bilingue, accompagnée d'une traduction française. Cf. Ibn 'Arabî, *Le dévoilement des effets du voyage*, traduit par Denis Gril, Éditions de l'Éclat, p. 17. Voici le passage auquel nous faisons référence : « Quand fut achevée l'édification humaine […] cet être nommé l'homme, du fait de la perfection de sa complexion, reçut, lui seul, le secret divin ».

[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 62.

§ 3. L'homme image de Dieu

La métaphysique de la théophanie ne saurait se comprendre sans l'idée de *théomorphisme*. La notion d'*al-insân al-kâmil* en laquelle elle se parachève énonce la forme originelle de ce théomorphisme. Elle soutient que la forme divine se manifeste dans la constitution de l'homme, et que l'homme est l'image de Dieu. Ibn 'Arabî expose cette idée dès le premier chapitre des *Fusûs* consacré à la sagesse divine contenue dans le *Verbe d'Adam*. Adam n'est pas simplement le premier homme créé. Il est l'existant qui renferme la totalité de l'impératif divin, l'être fermement instauré dans lequel Dieu rend manifeste Son propre secret à Lui-même[1].

L'exégèse spirituelle du Coran permet d'asseoir ces affirmations et de consolider la vision qui articule la figure de l'homme parfait à la doctrine des Noms divins. Dès la première ligne du chapitre, Ibn 'Arabî fait allusion au verset qui affirme que « Dieu enseigna à Adam tous les Noms[2] ». Il l'interprète selon l'intuition de la théophanie : l'enseignement dont bénéficie Adam est une information, au sens propre de la donation d'une forme[3]. Quant aux Noms, n'oublions pas qu'ils constituent la substance même de Dieu. L'herméneutique construit une figure d'Adam – de l'homme parfait – qui le présente comme le miroir épiphanique en lequel l'essence divine se réfléchit.

« L'ensemble des Noms qui constituent la Forme divine est manifesté dans la constitution humaine d'Adam qui, de ce fait, rassemble et unifie toute existence[4] ». L'homme parfait a pour structure intime le réel de Dieu. La thèse, inlassablement répétée dans les *Fusûs*, exprime un théomorphisme qui s'apparente à une *anthropomorphose* de Dieu. Si toutes les créatures sont des formes épiphaniques dont l'existence est une louange adressée à Dieu, l'homme parfait, comme forme épiphanique intégrale, porte une louange particulière, qui transcende celle dont sont capables les autres êtres. En l'homme, la louange se fait *manifestation*, apparition de *la forme même de Dieu*.

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 48.
[2] Coran 2 : 31.
[3] Ibn 'Arabî fait explicitement référence à une autre occurrence coranique importante, celle qui évoque l'insufflation de l'esprit divin en Adam (Coran 15 : 29). Il interprète cette insufflation comme la transmission de la forme divine à Adam. Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 49.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.

Si tous les existants sont pour Dieu « Ses Signes » qu'Il dispose dans les horizons et dans les êtres[1], Adam est Son signe *réel*, Son apparition dans une forme qui recueille l'intégralité de Son essence. Entre Dieu et l'homme parfait, la relation atteint le plus haut degré de proximité et d'intimité. Ibn 'Arabî le formule sans détours : « […] le Très Haut nous a invités, pour Le connaître, à regarder cet être[2] ». La contemplation de l'homme parfait est contemplation de Dieu. À la condition de l'infléchir dans le sens de la théophanie et de lui donner un sens qui la distingue de toute christologie de l'Incarnation, le propos du Christ – « qui m'a vu a vu le Père [3]» – trouve place dans l'espace spirituel de l'islam. La suite du texte éclaire le propos d'Ibn 'Arabî en indiquant le schème qu'il substitue à celui de l'Incarnation : « Dieu se décrit à nous par nous : quand nous Le contemplons, nous nous contemplons nous-mêmes, et quand Il nous contemple, c'est Lui-même qu'Il contemple[4] ». Cette phrase indique la place dévolue à l'homme, non dans son existence ordinaire, mais dans sa réalité primordiale et sa vocation, ce que désigne justement la notion d'homme parfait. Dieu se rend visible *pour* l'homme parfait. Il se manifeste *dans* l'homme parfait. Ces formules montrent que l'homme parfait est le centre de la création, la cause finale de la théophanie, sa destination mais aussi son achèvement. Elles soulignent surtout le mode d'existence que l'homme seul manifeste, et qui fait de sa louange une louange spéciale. Dieu, nous dit le Coran, est l'Apparent et le Caché[5]. Ibn 'Arabî accorde à ce verset une fonction décisive, qui a peu de rapport avec la fonction dévolue à une référence dévote, fût-elle la référence à l'autorité scripturaire. Il en fait le fondement de sa métaphysique de la théophanie, pour autant que celle-ci se présente comme le système de l'apparition de Dieu.

Dans ce système métaphysique, l'homme parfait est cet existant qui prend en charge l'Apparent. Si Dieu est le Caché (*al-bâtin*), réalité « inconnaissable pour toujours par le goût et la contemplation directe[6] », Il est l'Apparent (*al-zâhir*), essence qui se manifeste en une multiplicité d'êtres qui sont autant d'épiphanies. *Al-insân al-kâmil* rassemble toutes les épiphanies de l'essence de Dieu. *Al-zâhir* se retrouve intégralement en lui, de telle sorte

[1] Cf. Coran 41 : 53 : « Nous leur ferons voir Nos signes dans les horizons et en eux-mêmes ». Il s'agit, sans doute, du verset le plus cité par Ibn 'Arabî dans les *Fusûs*.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 53.
[3] Jn 14.9. Voir aussi Jn 8.19 : « Vous ne me connaissez pas et vous ne connaissez pas mon Père ; si vous m'aviez connu, vous auriez aussi connu mon Père. »
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 53.
[5] Cf. Coran 57 : 3 : « Lui, le Premier et le Dernier, l'Apparent et le Caché […] ».
[6] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55.

qu'il est le Dieu *apparent*. Cette thèse forme le fil continu des *Fusûs* : Dieu « ne peut Se manifester par le Nom "l'Apparent" qu'au moyen de la réalité actuelle de l'homme. Celui qui a des égards pour l'homme n'a en réalité d'égards que pour Dieu[1] ». En l'homme, Dieu se rend visible et contemple Sa propre forme. En Dieu, l'homme ne voit que lui-même, puisqu'il est Son apparition, Sa face épiphanique.

La structure duelle, par laquelle Dieu est tout à la fois le Caché et l'Apparent, se retrouve en l'homme parfait. Les derniers développements du chapitre consacré à la sagesse prophétique d'Adam la mettent en évidence. Parce qu'il est la théophanie intégrale, l'homme parfait comprend un *zâhir* et un *bâtin*. Son être apparent est constitué par sa nature humaine, nature qui synthétise toutes les formes du monde et qui est – nous dit Ibn 'Arabî[2] – la forme même du monde. Son être caché est la Forme de Dieu, l'apparition épiphanique de l'essence divine en un miroir parfaitement poli. De la première ligne des *Fusûs* au chapitre final consacré à la sagesse prophétique de Muhammad, Ibn 'Arabî déclinera de multiples manières ce thème de la double face – face de Dieu, face de l'homme – qui éclaire en dernière instance la structure de l'homme parfait : « Son Apparent est créature, son Caché est Dieu[3] ». Il est *al-Haqq al-khalq*, Dieu-créature[4].

§ 4. La christologie d'Ibn 'Arabî

Affirmer que la théophanie (*al-tajallî al-ilâhî*) se parachève en l'homme parfait (*al-insân al-kâmil*), c'est soutenir une position théologique singulière, bien différente de celles qui semblent dominer en islam. Tout nous invite à concevoir la figure de l'homme parfait comme l'équivalent de la figure du Christ. Ibn 'Arabî construit un système métaphysique dont la clef de voûte peut s'énoncer ainsi : Dieu *est* homme. La formule nous situe bien loin des représentations ordinairement attachées à la théologie islamique. Elle s'apparente à celles que nous trouvons dans les christologies chrétiennes. Elle reconduit le thème qui fait

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 168.
[2] Voir Coran 38 : 75. Dieu, s'adressant à Iblîs, présente Adam comme celui qui a été créé de Ses deux mains. Voici l'interprétation qu'en propose Ibn 'Arabî : cela ne désigne « rien d'autre que la réunion, en Adam, des deux formes, la forme du monde et la Forme de Dieu, qui sont les deux mains de Dieu ». Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 218.
[4] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 56.

de l'homme l'*imago Dei* et soutient que l'homme parfait est Dieu lui-même. Elle s'en distingue, pourtant, par l'inflexion propre qu'elle donne à la copule *est*, autrement dit par la conception de l'être qu'elle mobilise.

Entre le Christ Jésus et l'homme parfait, la ligne de démarcation est tracée par la différence entre deux systèmes ontologiques. D'un côté, nous voyons à l'œuvre une ontologie de l'Incarnation qui fait de la personne de Jésus la présence pleine, sans reste, de Dieu. De l'autre, nous avons affaire à une ontologie de l'apparition où l'homme parfait est la forme de manifestation, l'épiphanie du Dieu *apparent*. Cette différence théorique est essentielle. Elle seule permet d'approcher la christologie qu'ébauchent les *Fusûs*, en sa spécificité irréductible. Quand Ibn 'Arabî soutient – dans les termes qui lui sont propres – que Dieu *est* l'homme, il n'a nullement à l'esprit l'idée que Dieu *s'est fait* homme. Il ne vise pas un événement qui modifie simultanément la Face de Dieu et la Face de l'homme, et qui divise le cours de l'Histoire. Le système qu'il compose a ceci de particulier qu'il ignore l'événementialité historique. C'est un système qui nous parle d'*un monde sans Histoire*. Il y a certes des prophéties, qui apparaissent en un temps et qui se succèdent dans le temps, mais elles ne sont pas, pour Ibn 'Arabî, des moments de l'Histoire mondiale. Ce sont des expressions métahistoriques, ou plutôt *anhistoriques*, de la théophanie, des apparitions de la Face éternelle et inaccessible de Dieu. Cette Face ne se modifie pas, ne *se fait* pas autre, pour la simple raison qu'elle seule existe, qu'elle est le Tout et le Réel. Dieu est le seul être à être. Il trouve dans l'homme son lieu d'apparition parfait. En un certain sens, Dieu *est* l'homme. Mais il ne faut pas comprendre cela comme l'indice d'un processus affectant Dieu, par lequel Il passerait dans un autre et s'unirait à cet autre, au point de s'abaisser entièrement jusqu'à lui. Le théophanisme n'est pas, avons-nous dit, un panthéisme. Il n'est pas non plus une dialectique intradivine.

L'homme est la description, ou plutôt l'ébauche synthétique (*al-wasf*) de Dieu. Le vocabulaire de la théophanie exprime tout à la fois l'identité et la différence qui s'instaurent entre Dieu et l'être qui est Sa forme de manifestation. Si le lieu d'apparition est bien l'Être qui apparaît, il en diffère comme le reflet diffère de la chose qui se reflète, l'image de la réalité, la copie du modèle. Toute forme de manifestation est une apparition qui se donne, par définition, dans l'élément de l'apparence. C'est une réalité ontologique évanescente et fragile, toujours menacée du risque de la disparition. Ibn 'Arabî énonce cette idée dans les

termes de l'ontologie classique de l'islam, tels qu'ils furent établis par Avicenne[1] : l'homme « est un être instauré qui, du fait de sa possibilité, est sous la dépendance d'un instaurateur. Son existence procède d'un autre que lui, auquel il est attaché par dépendance. En revanche, l'existence de Celui dont il dépend ne peut être que nécessaire, puisqu'elle est en Lui essentielle ; Il se suffit à lui-même et n'est dépendant de rien. C'est plutôt Lui qui, par son Être essentiel, donne l'existence […] ». L'homme tire « de Lui son origine » ; il est « nécessaire par Lui […][2] ».

Ce passage appelle au moins deux commentaires. Le système d'Ibn 'Arabî se construit sur une transformation des partages platoniciens. À la distinction de l'essence et de l'apparence, il substitue celle de l'existant nécessaire par soi et de l'existant nécessaire par autrui. Une telle substitution marque un infléchissement vers les concepts aristotéliciens, dans la perspective initiée par ce qu'il convient d'appeler le néoplatonisme islamique. Elle induit un traitement renouvelé de l'apparence, qui l'arrache à l'inconsistance ontologique dans laquelle l'enfermait un certain platonisme. L'apparence n'est pas réduite à l'être éphémère et illusoire. C'est un existant nécessaire, qui puise sa nécessité dans la relation intime qu'il entretient avec l'existant nécessaire par soi. Le concept d'apparition, tel qu'il se trouve diversement exprimé dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî – par les mots « lieu d'apparition » (*mazhar*), « forme d'apparition » (*sûra*), « réceptacle » (*qâbil*), « silhouette » (*shabh*), « ombre » (*zull*) – témoigne de cette métamorphose de l'apparence.

La deuxième remarque porte sur l'ontologie philosophique que choisit Ibn 'Arabî pour édifier les *Fusûs*. Comme tous les représentants de la pensée spéculative de l'islam, Ibn 'Arabî se donne pour seule autorité reconnue et incontestée le nom d'Ibn Sînâ (Avicenne). Quand il se pique de définitions et de rigueur philosophiques, c'est à Avicenne qu'il emprunte les concepts et les partages qui lui sont nécessaires. Pour autant, l'ontologie qu'il construit est-elle une ontologie avicennienne ? Le schème qui gouverne la pensée d'Avicenne, tel qu'il se développe dans *al-ilâhiyyât* – la métaphysique du *Shifâ'* – est celui d'un existant, nécessaire par soi, dont procède, par émanation et procession, l'ensemble des existants. Le concept du *wâjib al-wujûd*, de l'être nécessaire, anime le système avicennien, non celui du *tajallî ilâhi*. Si l'auteur du *Livre de la Guérison* (*Kitâb al-Shifâ')* fournit tel ou

[1] Avicenne distingue l'être nécessaire par soi de l'être nécessaire par autrui. Cf. *Kitâb al-Shifâ', Ilâhiyyât*, Le Caire, 1380 h. / 1960, I, 6, p. 37.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 53.

tel concept pour consolider l'ontologie de la théophanie, il n'est pas un philosophe de la théophanie. Le système que composent les *Fusûs* est, au mieux, *avicennisant* ; il n'est pas avicennien.

Le style philosophique d'Ibn 'Arabî répugne tout autant à la référence explicite qu'à un certain type d'argumentation. Pour exprimer sa pensée et dire en quel sens l'homme parfait est Dieu lui-même, Ibn 'Arabî n'a pas recours aux concepts, ni aux longues chaînes de démonstration. Il use des ressources de l'image, pour cerner la nature de la relation qui relie Dieu à l'être qui est Son image : « l'homme est à Dieu ce que la pupille est à l'œil, l'organe par lequel le regard s'effectue. Il est appelé « homme » parce que la pupille porte le nom d'homme de l'œil. Par lui, Dieu contemple ses créatures et leur dispense sa miséricorde. Il est l'homme instauré et éternel, celui qui est produit sans commencement ni fin, le Verbe qui tranche et qui unit[1] ».

La relation épiphanique est ici formulée en des termes qui sollicitent tout autant l'idée de contiguïté spatiale que le modèle de la vision et du regard. L'intimité qui relie *al-Haqq* et *al-insân al-kâmil* est de même nature que celle qui existe entre l'œil et sa pupille. La pupille est ce qu'il y a de plus précieux *en* l'œil et *pour* l'œil. Non seulement elle est ce qui se donne *à voir* de l'œil, ce qui en fait un organe visible, mais elle est aussi ce qui permet à l'œil *de voir*, c'est-à-dire l'élément sans lequel la fonction de l'œil – la vision – ne saurait avoir lieu. Pour toutes ces raisons, la pupille *est* l'œil : elle est le « lieutenant » de l'œil, ce qui réalise son essence en accomplissant l'acte qui est sa destination.

De même, l'homme est l'existant le plus précieux *en* Dieu et *pour* Dieu. Il est l'essence divine elle-même, manifestée en Son être apparent. Il est l'être synthétique en lequel se récapitule toute la création de Dieu. Non seulement, l'homme est ce qui se donne *à voir* de Dieu, mais il est aussi ce qui permet à Dieu *de voir* toutes choses, c'est-à-dire de *Se* voir dans les êtres qui sont les formes de Son apparition. Sans l'homme, Dieu ne pourrait Se voir. Sans l'homme, Dieu ne pourrait être, puisque son être, quoique transcendant, réside tout entier dans le *tajallî*, dans l'automanifestation de Soi. Pour toutes ces raisons, l'homme *est* Dieu. Il est Son « lieutenant », c'est-à-dire l'être qui accomplit Son essence en réfléchissant l'intégralité de l'acte qui constitue Sa vie intime.

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.

Dans le chapitre final des *Fusûs*, Ibn 'Arabî formule la même idée dans un vocabulaire différent. La thématique du désir vient s'ajouter à celle de la proximité et de la vision. La « sagesse singulière (*fardiyya*) » contenue dans le *Verbe de Muhammad* fait une place importante à la tradition, aux données hagiographiques attachées à la personne du Prophète de l'islam. Elle est entièrement centrée sur un dire de Muhammad, un *hadîth* qu'Ibn 'Arabî soumet à l'exégèse spirituelle : « Dieu m'a fait aimer trois choses de votre monde : le parfum et les femmes, et la consolation de mon cœur est dans la prière ». Il s'agit de pratiquer le *ta'wîl* de cet amour profond, indemne de toute vulgarité. Ce qui attache Muhammad aux femmes, c'est « l'inclinaison que le tout éprouve pour sa partie ». Ainsi, « Muhammad fit apparaître la réalité intime de Dieu, telle que l'exprime Sa parole sur la constitution primordiale de l'homme : "Et j'insufflai en lui de mon esprit". Par ailleurs, Dieu se décrit comme animé de l'ardent désir de rencontrer l'homme. Il dit, en effet, à l'adresse de ceux qui le désirent ardemment : "Ô Dâwûd, mon désir de les rencontrer est encore plus ardent"[1] ».

Quelques lignes plus loin, Ibn 'Arabî énonce cette relation particulière en des vers qui articulent le désir et la vision[2] :

L'aimé désire ardemment Me voir
Et Je désire encore plus ardemment Le voir.
Les âmes s'animent d'un désir que le Décret divin contrarie.
Je me plains en gémissant et Il se plaint en gémissant

Ces vers traduisent une thématique fort répandue, que nous trouvons dans bien des textes de la littérature mystique ou spirituelle. Ils expriment le désir foncier qui anime l'homme, qui le porte vers Dieu et oriente toute son existence vers la vision de Sa Face. Ce désir est motivé par un manque, manque ontologique qui est le signe de notre condition humaine. Seul le Décret divin peut combler ce manque. Seule la mort[3] exauce le désir humain de voir la Face de Dieu. Cependant l'intérêt de ces vers est ailleurs. Il réside dans le

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 215. Ce passage renvoie à une occurrence coranique (15 : 29) et au *hadîth qudsî* où Muhammad rappelle le propos que Dieu a tenu au prophète Dâwûd (David).
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 216.
[3] Le troisième des vers que nous venons de citer ne saurait se comprendre sans la mention de la condition qui réalise la rencontre entre l'homme et Dieu. Ibn 'Arabî fait explicitement référence au *hadîth* de Muhammad qui seul éclaire la « contrariété » introduite par le Décret divin : « Nul d'entre vous ne verra son Seigneur avant qu'il ne meure ». Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 215 *sq*.

portrait singulier qu'ils ébauchent de l'ipséité divine. Ibn 'Arabî distribue en un sens déterminé les termes ordinaires de la mystique d'amour : Dieu cesse d'être seulement l'Aimé suprême, pour devenir l'Amant suprême qui soupire du manque de son aimé. L'homme est son aimé, celui qu'Il désire ardemment, celui pour lequel Il gémit et dont Il se plaint du manque. Le désir ne se réduit pas à cette impulsion naturelle qui porte la créature consciente vers son Créateur. Il n'est pas simplement ce flux créateur dont procède toute chose. Il anime le Sujet divin et l'affecte d'un manque qui a la même positivité que l'attribut de suffisance et de générosité. Ibn 'Arabî dessine, à sa manière, les traits d'un « Dieu souffrant ». Il soutient que Dieu éprouve pour l'homme un amour incommensurable avec celui que l'homme éprouve pour Dieu, que Son désir de l'homme dépasse ce que l'homme peut connaître du désir.

Ces vers situent la question du désir au cœur du Réel divin. Ils illustrent la thèse fondamentale d'Ibn 'Arabî, qui gouverne tous les aspects de son œuvre : Dieu est toute chose, tout ce qui est existe par Dieu et en Dieu. Ils soutiennent la conviction qui nous anime à l'endroit de la cohérence du système d'Ibn 'Arabî : c'est l'intuition métaphysique de la théophanie qui décide de l'ensemble, qui oriente notamment la mystique et lui donne un sens. Si l'homme dépend de Dieu – par un lien essentiel que manifeste son désir de voir Sa face – Dieu dépend de l'homme d'une manière plus radicale encore, qui engage non seulement Son acte mais aussi Son être. En l'homme, Dieu met en jeu Son essence, ce qu'Il est en Lui-même et pour Lui-même. La constitution humaine d'Adam n'est pas une création au sens ordinaire du mot. Elle est une automanifestation où le Soi divin engage ce qui fait l'intime de son être.

Pour exprimer ce lien qui attache Dieu à l'homme, Ibn 'Arabî convoque une tradition prophétique qu'il imposera comme un fil continu des *Fusûs* : « Dieu a créé Adam selon Sa forme ». Il fait de ce *hadîth* la source et le fondement de sa doctrine de l'homme parfait, au gré d'une interprétation qui dévoile son sens caché. Parler de la « forme de Dieu », ce n'est pas simplement désigner une réalité apparente, c'est-à-dire l'apparition de Dieu dans un être qui est Son image. Gardons à l'esprit les significations que porte le mot arabe *sûra*. Soyons attentifs au fait que ce mot consacre l'unité différenciée de deux schèmes discursifs, celui que forme la logique de l'apparence, celui que compose la manifestation de l'essence. À ces conditions, nous pouvons élucider la notion de « forme de Dieu », ainsi que le statut

de l'être qui fut créé d'après cette forme. Affirmer que Dieu possède une forme, ce n'est pas ajouter un attribut – la forme – à une essence. C'est plutôt désigner la forme comme une réalité constitutive de l'être divin, qui lui appartient en propre. Soutenir, ainsi que le fait le *hadîth*, que Dieu a créé Adam d'après Sa forme, c'est signifier la consistance divine de l'homme parfait. C'est dire que l'existence de l'homme est essentielle à l'existence de Dieu. L'homme est la Face de Dieu. Sa constitution offre la plus parfaite, la plus complète « vision plastique de la "forme de Dieu"[1] ».

4. Le cas d'Ibrâhîm, *al-khalîl Allâh*

Dans les *Fusûs*, le thème de l'homme parfait est appréhendé de différentes manières. Trois modes d'analyse fondent l'unité de la doctrine. Une première voie détermine l'homme parfait comme l'« espèce » où s'accomplit la théophanie intégrale des Noms divins. Une deuxième voie nous révèle qui sont les exemples de l'homme parfait, les prophètes qui sont les individuations de l'espèce. Une troisième voie relève, parmi les prophètes, ceux qui typifient au mieux, en leur personne singulière, l'homme parfait. Parmi ces individualités, Ibn 'Arabî distingue la figure d'Ibrâhîm, la plus exemplaire d'entre elles.

§ 1. Une sagesse d'amour éperdu

Le Verbe d'Ibrâhîm dispense une sagesse particulière, qu'Ibn 'Arabî prend soin de distinguer de celles qui précèdent et de celles qui suivent. Cette sagesse exprime, par des

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 189. L'Auteur relève fort justement « le paradoxe d'une théosophie qui a un si fort sentiment de l'abscondité divine, de l'impossibilité de circonscrire et de connaître l'Essence ineffable, et qui pourtant invite à une vision plastique de la "Forme de Dieu" ».

symboles et des images, une réalité qui dépasse les autres sagesses, et qui tient à l'intensité du lien qui attache le Patriarche à Dieu. La sagesse rapportée à Ibrâhîm est dite « *hikma muhayyamiyya*[1] », sagesse d'amour éperdu. Elle ne se comprend qu'à la condition de cerner les sens que véhicule le mot *muhayyamiyya*. Ce terme renvoie au verbe *hâma*, tomber amoureux, être enthousiaste, et être en proie à un amour extatique, un amour fou. Les noms d'action correspondant, *al-huyâm* ou *al-hiyâm* et *al-hayamân* désignent un amour qui transcende toute limite, qui conduit l'amant au-delà du *'ishq*, du désir ardent qu'il peut éprouver pour son aimé. En proie au *hiyâm*, le sujet connaît cet état qui n'a plus rien à voir avec le désir[2], avec le manque et la tension qui le caractérisent. Il se livre tout entier à son aimé et devient son réceptacle passif. Il s'abandonne absolument et de son plein gré à celui qu'il aime et avec lequel il ne fait plus qu'un. *Al-hayamân* est cet amour où l'on aime avec passion, jusqu'à l'effacement volontaire de sa propre personne.

Selon Ibn 'Arabî, l'amour s'épanche de l'essence divine et irrigue toute la création. Tous les existants, du fait même de leur existence, aiment foncièrement l'Être qui les fait sortir du néant et advenir à l'existence. Pourtant, ils ne l'aiment pas tous de la même manière et avec la même intensité. *Al-hiyâm* désigne cette sorte d'amour qui ne touche que certains existants, les plus élevés et les plus proches de Dieu. Il concerne les êtres d'exception qui, ayant renoncé aux sollicitudes et revendications d'un moi imaginaire, dirigent toute leur existence vers la Face de Dieu et se soumettent entièrement à Sa volonté. L'égarement et le désordre dont ces êtres témoignent – eu égard aux normes du monde – sont provoqués par la vision extatique qui concentre toute leur attention.

La théologie islamique attribue communément cet amour passionné aux anges suprêmes, ceux que notre langue désigne sous le nom de chérubins (arabe : *al-muqarrabûn*, les « rapprochés », équivalent des *Kerubim* hébreux). Les anges rapprochés sont de pures Intelligences séparées, totalement absorbées dans la contemplation de la Lumière divine. Si l'on a coutume, en islam, de les appeler *al-muhayyamûn* – les éperdus d'amour – c'est qu'ils sont subjugués par la vision extatique de la Beauté divine. Deux états les caractérisent, dans leur amour pour Dieu : la fermeture, « l'étrangement » (*al ghayba*) à

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.
[2] Pour une analyse plus précise de la notion de *hiyâm*, voir le « traité de l'amour » qui figure dans le *Kitâb al-Futûhât al-Makkiyya*. Ibn 'Arabî y distingue avec force détails les états des amants. *Al-hiyâm* désigne la passion d'amour qui s'empare d'individus désemparés, incapables de délibération et de détermination. Cf. Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 198, édition du Caire, *op. cit*., t. 2, pp. 320-362.

l'égard de tout ce qui n'est pas Dieu, la prostration mélancolique (*al-walah*) dans laquelle les fige la splendeur divine. Les anges rapprochés ne prêtent aucune attention à l'ordre du monde ; ils sont indifférents aux changements que la volonté divine peut y introduire. Leur absorption dans la contemplation divine est telle qu'ils ignorent la création d'Adam. Ils ne sont donc pas concernés par l'obligation de se prosterner devant une créature, si éminente soit-elle.

En situant la sagesse d'Abraham (*Ibrâhîm*) sous le signe de l'amour éperdu, Ibn 'Arabî jette un pont entre l'ange rapproché et l'homme. Il soutient que certains hommes peuvent connaître une communauté d'état et de disposition avec les anges rapprochés, et éprouver cet amour extatique propre aux esprits chérubiniques. Tel est le destin angélique auquel l'humanité est promise, pourvu qu'elle ne condescende pas à son devenir mortel et qu'elle renonce aux séductions matérielles auxquelles semble la condamner sa nature corporelle. Ibrâhîm est l'illustration et l'accomplissement de ce destin angélique. La réalité qu'il typifie infléchit quelque peu la définition jusque-là ébauchée de l'homme parfait. Avec Ibrâhîm, la perfection devient *proximité* et *intimité*. Avant de constituer un thème central et continu du soufisme, les variations autour de l'idée de proximité (*al-qurb*) forment le contenu spéculatif de la « sagesse abrahamique » telle que la dispensent les *Fusûs*.

§ 2. L'interprétation des qualificatifs coraniques : *al-hanîf*, *al-khalîl*

Ibn 'Arabî construit cette sagesse de l'amour éperdu dans l'exégèse spirituelle (*ta'wîl*) des versets coraniques concernant le Patriarche. Deux termes coraniques sont attachés exclusivement à la personne d'Ibrâhîm : Ibrâhîm est dit *hanîf* et *khalîl*. Ibn 'Arabî soumet le premier à une herméneutique implicite, et propose une interprétation explicite du second. C'est ainsi qu'il démontrera l'existence de la double proximité que nous venons de mentionner, proximité avec l'ange et proximité avec Dieu.

Le mot *hanîf*, dans le Coran, renvoie à l'idée d'une religion originelle et vraie qui serait le monothéisme authentique[1]. Il est toujours employé pour qualifier Abraham et ses

[1] Pour une étude générale, voir Montgomery Watt, article « *hanîf* », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit.*, 1990, tome III, pp. 168-170.

fidèles. *Hanîf* se dit, en effet, de l'homme qui a renoncé à associer la nature divine à une quelconque réalité finie et qui atteste, dans sa croyance et dans sa pratique, de l'existence d'un Dieu unique, transcendant et invisible. Les *hunafâ'* ont pour adversaires les idolâtres ou les associateurs[1] (*al-mushrikûn*). Ils incarnent le type du croyant héroïque et intransigeant, dont la foi est tout entière vouée au culte d'un Dieu *étranger* au monde. Ce qu'on appelle le *hanifisme* dessine les contours d'une religion primitive, qui fut dévoyée par les penchants idolâtres de l'humanité. Son contenu est en accord avec la nature foncière de l'homme telle qu'elle fut voulue et créée par Dieu. Le hanifisme est le monothéisme authentique.

Sans contredire cette définition communément reçue, l'interprétation que propose Ibn 'Arabî du mot *hanîf* en infléchit sensiblement l'intention de signification. Elle prend quelque distance à l'égard de l'acception dogmatique et polémique, telle qu'elle s'est construite dans l'exégèse traditionnelle, pour restituer au terme son sens premier et sa dimension positive. Ibrâhîm est dit *hanîf*, non seulement parce qu'il pratique la religion vraie, le monothéisme originel, mais parce qu'il est un champion de l'amour inconditionnel de Dieu. Pour Ibn 'Arabî, le hanifisme n'est pas, avant tout, une réalité historique. C'est l'attitude fervente de celui qui est mû par l'amour absolu et passionné de l'Être divin. Rallier la religion d'Ibrâhîm, ce n'est pas afficher une conviction dogmatique, mais c'est « soumettre sa face à Dieu[2] » en un geste d'amour éperdu et d'abandon total. Le hanifisme est la pure religion d'amour, qui transcende toute appartenance figée à telle ou telle religion. C'est en ce sens qu'il est le monothéisme originel.

Ibrâhîm est dit *hanîf*. Il est pour tous les hommes ce « beau modèle[3] », symbole de beauté morale (*husn*) et de perfection (*kamâl*), parce qu'il fait du réel divin le pôle unique de son existence. Cette disposition lui vient d'une élection qui le distingue absolument aux yeux de Dieu : Ibrâhîm est celui que « Dieu choisit pour ami intime[4] ». Il est *al-khalîl*, c'est-à-dire la seule créature qui peut se prévaloir d'une intimité amoureuse avec Dieu. Dès les premières lignes du chapitre, Ibn 'Arabî relève cette appellation emblématique

[1] Voir par exemple Coran 3 : 67 : « Ibrâhîm n'était ni juif ni chrétien, mais c'était un *hanîf*, un de ceux qui se soumettent. Il n'était point un associateur. »
[2] Coran 4 : 125 : « Quoi de plus beau, en religion, que de soumettre sa face à Dieu, tout en pratiquant le bel agir, et de rallier la religion d'Ibrâhîm, en *hanîf* […] ».
[3] Coran 60 : 4 : « Un beau modèle vous fut donné en Ibrâhîm et en ses adeptes […] ».
[4] Coran 4 : 125.

d'Ibrâhîm. Il en propose une exégèse qui enrichit la définition de l'homme parfait : l'homme de Dieu est l'intime de Dieu, au point de voir sa nature se mêler, sur un mode singulier, à la nature divine.

« L'ami intime est appelé ami intime parce qu'il s'entremêle et se confond avec tout ce qui qualifie l'essence divine[1] ». Cette phrase ouvre *La sagesse d'Ibrâhîm*. Elle annonce le travail d'exégèse spirituelle qui dévoile le sens qu'il convient de donner à la formule coranique *khalîl Allâh*. Ibn 'Arabî fonde son *ta'wîl* sur une analyse grammaticale, sans doute forcée, mais qui a le mérite d'accentuer l'idée de théophanie et de préciser le sens de la christologie liée à la notion de l'homme parfait. Il rattache le mot *khalîl* à la cinquième forme de la racine *kh-l-l* – dont le sens premier est « percer » – au verbe *takhallala* qui signifie s'interposer, intervenir, mais aussi s'interpénétrer, se mélanger, s'entremêler. Si l'emploi de ce verbe suppose une certaine réciprocité (c'est une forme verbale dite « réfléchie passive »), il exprime l'idée d'imbrication (forage réciproque) et d'interpénétration entre deux essences qui finissent par se mêler l'une à l'autre et à ne faire qu'un, en un certain sens du moins.

Ibrâhîm figure ce réceptacle parfait dans lequel Dieu ne manifeste pas seulement un de ses attributs, mais pénètre tout entier, dans la complétude de son essence. L'exégèse que construit Ibn 'Arabî met l'accent sur l'*initiative* que prend Dieu à l'égard d'Ibrâhîm. Dieu s'empare de son être et le pénètre, jusqu'à s'entremêler à ses facultés et à ses membres. Il le soumet à sa réalité immanente et institue en lui cet amour absolu et éperdu qui l'attache totalement à Lui. L'excès d'amour qu'Ibrâhîm voue à Dieu – au risque de se perdre – est l'élection d'amour qu'il reçoit et subit. Ibrâhîm est l'aimé de Dieu, ce qui doit s'entendre en un sens dynamique, qui dépasse toute conception abstraite de l'élection. Ce n'est pas extérieurement que Dieu choisit Ibrâhîm pour en faire son ami intime. Il s'insinue en lui, en chaque parcelle de son être, pour l'envahir totalement de Sa présence. En la figure typique de l'homme parfait qu'est Ibrâhîm, Dieu apparaît, transparaît de la manière la plus manifeste qui soit. Si Ibrâhîm est dit *al-khalîl Allâh*, c'est parce qu'en lui a lieu un *takhallul*, c'est-à-dire une « perméation[2] » du flux divin qui le pénètre et l'imbibe

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.
[2] Nous empruntons ce néologisme à Toshihiko Izutsu. Cf. *Sufism and Taoism. A comparative study of key philosophical concepts*, *op. cit.*, p. 232 *sq*. Dans ce qui suit, nous aurons l'occasion d'éprouver la pertinence de ce néologisme pour restituer le sens du mot arabe *takhallul*.

intégralement. En la personne exemplaire qu'il représente, il y a pénétration mutuelle du *Haqq* et du *Khalq*.

§ 3. La théophanie comme « perméation ». Les sens de la notion de *takhallul*

Par l'introduction de la notion de *takhallul*, le chapitre consacré à Ibrâhîm, quoique bref, figure parmi les plus importants. C'est qu'il soutient de manière décisive le schème théophanique et son accomplissement en l'homme parfait. Ibn 'Arabî y sollicite trois images pour rendre intelligible la *khulla*, la qualité d'ami intime, qui revient à Ibrâhîm. La première est celle de l'esprit, du souffle vital qui pénètre le corps et chemine en chacune de ses parties. Elle réactive une conception commune de la psychologie aristotélicienne qui veut que l'âme, principe vital, soit immanente au corps vivant qu'elle anime. Ibn 'Arabî la relève dans un dire poétique qu'il cite comme un éclaircissement :

« Le poète a dit :

Tu t'es mêlé à moi comme chemine l'esprit en moi

C'est pour cela que l'ami intime a été appelé ami intime[1]. »

La deuxième image, bien qu'elle exprime la même idée, opère un léger déplacement. Au schème de la pénétration, elle substitue celui de l'imprégnation. Ibn 'Arabî propose une comparaison : Dieu s'entremêle à Ibrâhîm à la manière dont « la couleur s'entremêle au support coloré[2] ». Cette image prend soin de gommer la distance qui pourrait persister entre les deux réalités soumises au *takhallul*. De même que la couleur n'est pas autre que l'objet qu'elle colore, étant un accident qui épouse sa substance[3], de même Dieu n'est pas autre qu'Ibrâhîm, puisqu'Il s'insère en lui et Se confond avec lui. Entre les deux réalités, l'entremêlement est tel qu'il ne saurait être question de les distinguer. De même qu'il serait absurde de prétendre voir la couleur sans voir le support qu'elle colore, de même il est

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.
[3] Ibn 'Arabî convoque explicitement le vocabulaire métaphysique de la substance et de l'accident. Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.

inconcevable d'atteindre une vision de Dieu, qui n'en passe par la contemplation du réceptacle que Dieu imprègne de sa présence.

Un peu plus loin dans le chapitre, Ibn 'Arabî propose une troisième image où apparaît un nouveau schème, celui de l'imbibition d'une réalité poreuse et sèche par un liquide. Dieu imbibe la personne humaine d'Ibrâhîm à la manière dont « l'eau imbibe (*yatakhallalu*) la laine et en fait croître le volume[1] ». La comparaison exploite ici toutes les associations que permet la notion de *fayd ilâhî*, de flux divin. La théophanie s'y exprime dans les termes d'une émanation liquide qui se déverse sur un réceptacle absorbant, capable d'une extension en volume telle qu'il recueille tout le liquide et assèche la surface. Ibrâhîm est à l'égard du flux divin ce tissu absorbant, cette laine capable de gonfler au point de contenir toute la substance du flux. Toute la consistance du Dieu qui s'épanche et se donne à connaître est en l'homme parfait. Il ne reste plus trace de cette consistance hors d'Ibrâhîm.

Que le *takhallul* soit compris comme une pénétration, une imprégnation ou une imbibition, il s'agit toujours d'éviter deux écueils : la présence du divin en Ibrâhîm n'a rien à voir avec la « façon dont une chose étendue occupe un espace[2] » ; elle ne relève pas d'une christologie incarnationniste. Dieu et la créature, *al-Haqq* et *al-Khalq* s'entremêlent et se confondent, sans qu'il y ait incarnation de l'un dans l'autre. Ibn 'Arabî distingue, ici encore, le schème théophanique de l'idée d'Incarnation par le recours à une métaphore : Dieu s'entremêle à la créature à la manière dont l'eau qui se déverse dans un récipient prend la couleur de ce récipient. En se colorant, l'eau ne devient pas autre. Elle reçoit plutôt une forme et devient visible. Elle accède à un type d'existence qu'elle ne saurait atteindre d'une autre manière.

Pour se prémunir contre toute idée d'Incarnation, Ibn 'Arabî articule la notion de *takhallul* à la pièce maîtresse de son dispositif théophanique : le partage du Caché et de l'Apparent. L'homme parfait que typifie Ibrâhîm n'est pas le Dieu incarné. C'est la forme apparente du Dieu caché. Voici ce qu'écrit l'auteur des *Fusûs*, dès le second paragraphe du chapitre : « Sache qu'une chose ne peut s'entremêler à une autre sans être contenue en elle. L'être qui pénètre et qui accomplit une action est caché par l'être qu'il pénètre et qui se

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 81.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 80.

trouve en état de passivité. Cet être "agi par un autre" est l'*apparent*. L'être qui agit est le *caché*, camouflé et préservé en lui[1] ».

Ce passage indique précisément quel est le sens du *takhallul*, de la relation d'entremêlement et de « perméation » qui s'établit entre Dieu et l'homme parfait. Si Dieu pénètre Ibrâhîm et se trouve compris en lui, cela ne signifie pas pour autant qu'il s'absorbe totalement en lui, au point que Son essence se voie réduite et annihilée dans l'essence humaine. Ibn 'Arabî nous invite à renoncer à une certaine représentation de la relation d'intimité. Il suggère toutes les nuances qu'il convient d'apporter à l'idée de confusion, que nous soutenions plus haut. Le *takhallul* ne désigne pas une unification fusionnelle où les termes de la relation finiraient par se confondre pour constituer une unité simple et homogène. L'entremêlement est une manière de *faire un* qui suppose l'existence de deux natures distinctes. Il exprime – dans l'horizon d'une pensée non dialectique qui se fonde sur l'idée de perspective – deux affirmations apparemment contradictoires qui soutiennent respectivement l'identité et la différence de Dieu et de la créature, du *Haqq* et du *Khalq*.

Dans ce passage, Ibn 'Arabî exprime l'idée d'unité différenciée propre à la notion de *takhallul*, en croisant deux modèles discursifs. Il surimpose deux partages – celui de l'action et de la passion, celui du Caché et de l'Apparent – pour rendre raison d'une situation d'intimité qui unifie sans confondre. Dans la relation qui nous intéresse, c'est Dieu qui prend l'initiative à l'égard d'Ibrâhîm et le choisit comme Son ami intime. Dieu s'entremêle à la créature, dans un geste qui est le fruit de Sa volonté et de Son activité. Il accomplit une action, si bien qu'Il peut être dit agent (*fâ'il*). Quant à Ibrâhîm, il est la créature que Dieu choisit pour l'envahir totalement. C'est l'être élu, parce qu'il compose une « matière » parfaite n'offrant aucune résistance à l'être qui l'envahit. Ibrâhîm est le moyen ou le truchement par lequel s'accomplit l'opération du *takhallul*. Sa condition est celle d'un existant lesté d'une passivité constitutive, qui subit la volonté d'un être qui n'est pas lui, qui pâtit de l'activité d'un être qui n'est pas lui. Ibrâhîm est « agi par un autre ». Il est dit *agi* (*maf'ûl*).

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 81. C'est nous qui soulignons.

§ 4. L'unité différenciée de Dieu et de l'homme parfait

L'unité différenciée, que nous tentons de cerner, s'établit entre deux êtres qu'il faut concevoir comme les deux pôles d'une relation qui conjoint un actif et un passif. En fait, bien plus qu'il ne désigne une relation, le *takhallul* réfère à l'idée de rapport entre deux êtres différents et inégaux, l'un plein d'activité et promis à l'exercice d'une domination, l'autre fondamentalement passif et tout disposé à recevoir une injonction. Entre Dieu et Ibrâhîm, il s'agit d'un rapport de commandement (*hukm*) où un être souverain fait de l'autre son sujet, le sujet de son activité. Dans le *takhallul*, Ibn 'Arabî a en vue une hégémonie qui voit une puissance manifester son autorité en soumettant une réalité qu'elle investit de sa présence et dont elle fait son domaine.

L'hégémonie de Dieu en la personne d'Ibrâhîm est telle qu'elle en devient invisible. Dans l'homme de Dieu, *al-Haqq* s'entremêle si profondément au *Khalq* qu'il n'est plus possible de l'en distinguer. Ibn 'Arabî tire toutes les conséquences de la logique de l'entremêlement ou de la « perméation ». Il est conduit à substituer le couple du Caché et de l'Apparent au couple de l'actif et du passif. L'être qui investit effectue son action avec une vigueur telle qu'elle épuise toute résistance de la part de l'être investi. Celui-ci est complètement saturé par le réel divin qui pénètre la moindre de ses parties. N'étant plus rien par soi, il devient la forme apparente de l'être qui le pénètre et qui en lui se cache. Dans la relation que désigne le *takhallul*, l'élément actif, qui investit et s'entremêle, est l'élément caché. Quant à l'élément passif, celui qui reçoit l'impératif et qui se voit investi de l'autorité d'un autre, il est l'élément apparent. Dieu est le *caché* qui trouve asile en Ibrâhîm. Ibrâhîm est l'*apparent* qui offre à Dieu sa face visible.

La notion de *takhallul* est construite au croisement de l'exégèse spirituelle de deux thèmes coraniques : celui qui fait d'Ibrâhîm l'ami intime (*al-khalîl*) de Dieu, celui qui soutient que Dieu est le Caché et l'Apparent. Elle s'abreuve à des traditions prophétiques qu'Ibn 'Arabî se plaît à solliciter. Le passage cité plus au haut se poursuit par l'évocation d'un *hadîth qudsî*, dont notre auteur ne retient q'une partie[1]. Il le considère comme une

[1] Il s'agit d'un dire attribué à Dieu qu'Ibn 'Arabî convoque dans presque tous les chapitres des *Fusûs*. Cette parole constitue l'un des thèmes majeurs du soufisme sans cesse convoqué dans les enseignements spirituels. Voici la formule complète de ce *hadîth qudsî* où c'est Dieu qui parle : « Mon serviteur ne s'approche de moi par rien qui est plus aimé de moi que ce que je lui ai rendu obligatoire ; et mon serviteur ne cesse de

information authentique (*sahîh*)[1] et l'inscrit dans une perspective déterminée, où il s'agit d'établir le mode de présence du réel divin caché en l'homme parfait. « Quand la créature est l'apparent, Dieu est camouflé et caché en elle. Il est alors son ouïe, sa vue, sa main, son pied et l'ensemble de ses facultés […][2]».

Ibn 'Arabî ne cite pas de manière rigoureuse le *hadîth al-nawâfil* (litt. la tradition enseignant quelles sont les œuvres surérogatoires). C'est que son intention n'est pas de rapporter une parole porteuse d'autorité, mais de construire un *ta'wîl* qui soutienne l'idée de théophanie intégrale en la figure de l'homme parfait. Le *hadîth* affirme incontestablement la présence hégémonique de Dieu, qui prend place dans le corps d'Ibrâhîm. Il atteste la domination qu'exerce Dieu sur une créature promise à la soumission. Cependant, l'intuition de la théophanie modifie cette vision unilatérale. Elle substitue une relation de réciprocité à ce qui pouvait apparaître comme un simple rapport de commandement. Elle infléchit l'ordre hiérarchique dans le sens d'un besoin mutuel qui anime les deux termes en prise dans le lien épiphanique. Si Dieu investit la personne d'Ibrâhîm, c'est parce qu'il acquiert, par cet investissement, un mode d'existence qu'il ne pourrait atteindre sans lui. Si Dieu fait être Ibrâhîm, jusqu'à animer la moindre parcelle de son corps, Il trouve en retour, dans la vie humaine d'Ibrâhîm, une vie qui augmente et intensifie Sa puissance d'être. Ibrâhîm vivifie le réel divin, détermine l'essence divine d'une manière qui étend et accroît la présence de Son existence une et unifiée. « L'essence divine, si elle était dépourvue de ces relations, ne serait pas Dieu. Or, ces relations ont leur origine dans nos êtres : c'est nous, par notre soumission, qui le faisons Dieu[3] ».

Ici s'éclaire le mode de pensée perspectiviste, non dialectique, que nous évoquions plus haut : Dieu et Ibrâhîm sont, en un certain sens, *un*, et en un autre sens *deux*. L'intuition de la théophanie tient ensemble les deux perspectives, selon que l'on considère la réalité divine comme essence indéterminée, ou qu'on l'appréhende dans sa détermination, comme existence posée dans l'être. Elle soutient, en la personne de l'homme parfait, la *conspiration* de Dieu et de la créature. Dieu donne l'existence à Ibrâhîm, et Ibrâhîm est le

---

s'approcher de moi au moyen des œuvres surérogatoires jusqu'à ce que je l'aime ; et lorsque je l'aime, je suis l'ouïe par laquelle il entend, la vue par laquelle il voit, la main par laquelle il saisit et le pied par lequel il marche ». Dans les *Fusûs*, Ibn 'Arabî ne cite, en général, que le dernier fragment du *hadîth*. Ce choix est très significatif.

[1] Nous reprenons, entre parenthèses, le terme précis qu'utilise Ibn 'Arabî. Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 81.

[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 81.

[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 81.

truchement d'une transformation qui voit une essence insondable devenir un Dieu reconnu et aimé. Quelques lignes plus loin, Ibn 'Arabî confirme cette relation de réciprocité et de besoin mutuel : Dieu est déterminé par cela même qui détermine la créature[1]. L'existence d'Ibrâhîm, en sa réalité apparente, est une détermination affirmative de l'existence de Dieu.

Ibn 'Arabî décrit en ces termes la soumission d'Ibrâhîm. : « L'impératif (*al-amr*) s'exerce de Lui vers toi et de toi vers Lui. Sauf que c'est toi qui es désigné comme celui qui est soumis, et Il ne t'a soumis que parce que ton propre état et ton être même Lui demandaient "Soumets-moi à toi". Lui ne peut être désigné comme soumis, c'est-à-dire par un nom passif[2] ».

La créature est bien sous l'autorité et la dépendance de Dieu, comme l'atteste le contenu de la révélation quand il fait de l'homme le serviteur de Dieu. Le Livre révélé, par ses énoncés prescriptifs, rappelle sans cesse la créature à sa condition d'astreinte et de soumission. Pourtant, s'arrêter là, c'est reproduire une vision unilatérale et ne pas mesurer tous les effets du théophanisme. L'impératif, d'où procèdent toute chose ainsi que l'agencement réel du monde, s'il va de Dieu à la créature, va tout autant de la créature à Dieu. Le commandement divin (*al-amr*), qui décide de toute existence et de toute réalité, n'exprime pas un impératif terrifiant qui s'accomplirait dans le simple fait de soumettre. Il désigne plutôt, en sa dimension métaphysique, la totalité du réel, *Haqq* et *Khalq* unis, quoique différents, dans une œuvre commune, dans une conspiration où il en va de l'affirmation mutuelle et réciproque de chacun. Si l'impératif marque l'advenue à l'existence de la créature, il signifie aussi l'accomplissement de Dieu dans une créature qui est Sa forme de manifestation. Le commandement divin institue une relation de réciprocité. La soumission, si caractéristique de la foi d'Ibrâhîm, n'exprime qu'un aspect abstrait de cette relation. La valoriser, sans considérer l'épaisseur du lien qui relie Dieu à son ami intime, c'est céder à une vision unilatérale.

L'islam juridique et légaliste est ce discours qui emprunte cette perspective rigide et figée. Il se fonde sur la soumission qui incombe à une humanité ignorante de Dieu et étrangère à un ordre que Dieu décrète seul. L'islam théophanique, qui prend conscience de soi dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî, s'élève à un tout autre horizon. Il ne nie pas la soumission

[1] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 83.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 83.

inhérente à la condition de la créature. Mais il veut la comprendre, en l'inscrivant dans la totalité vivante des relations qui se tissent entre le réel divin et la créature qui est le lieu de Son apparition intégrale. Ibn 'Arabî met en perspective la soumission en laquelle s'accomplit l'existence du croyant authentique (*hanîf*). À l'interprétation légaliste, il substitue un point de vue métaphysique qui est le sens vrai de la soumission. Celle-ci ne s'épuise pas dans le respect des obligations et dans l'accomplissement des actes légaux, mais constitue la nature foncière de l'homme. En ce sens, paradoxalement, elle est une expérience métaphysique de la liberté.

En se soumettant à Dieu, Ibrâhîm n'adopte pas une position servile, ne devient pas esclave d'un être supérieur, dominateur et terrifiant. Il réalise plutôt son désir et manifeste une certaine manière d'être libre. Si Dieu soumet Ibrâhîm, c'est parce que la réalité essentielle d'Ibrâhîm, telle qu'elle fut instaurée dans la préétemité, implore cette soumission comme condition d'une plénitude à même de combler un manque à être.

Ibn 'Arabî parvient, en ce passage décisif des *Fusûs*, à articuler un certain concept de la soumission à une forme de la liberté. Pour l'homme, l'acceptation sans réserve de l'ordre divin signifie l'affirmation de soi[1], le déploiement réel et maximal de sa *fitra* ou nature foncière. La soumission est l'expression parfaite du soi authentique, qui découvre et reconnaît Celui qui est la condition de toute existence et de toute ipséité. La soumission du serviteur est sa liberté effective, qui rend caduques les libertés imaginaires, puisqu'elle ne fait qu'un avec la liberté du seigneur, la liberté de l'impératif divin.

En soumettant Ibrâhîm à son impératif, Dieu se donne une créature qui, ayant dépouillé tout ce qui, en elle, faisait obstacle à la pureté de sa réalité essentielle, recueille de manière parfaite les éclats de Sa Lumière. Dans la personne de l'homme parfait, Dieu accomplit son désir de Se voir en un miroir poli, soumis, c'est-à-dire dans un être n'offrant aucune résistance. Quant à Ibrâhîm, être celui qui se soumet, c'est exister au maximum de soi, c'est vivre dans cet « état » où se dévoile le secret de son existence. Pour l'homme

[1] Il serait possible de montrer qu'existe une certaine affinité entre cette forme de la liberté et celle que Spinoza exhibe dans la cinquième partie de l'*Éthique*. Certes, il y a de grandes différences entre les deux perspectives, ne serait-ce que pour cette raison : la substance divine, selon Spinoza, n'aime personne. Mais ne faut-il pas entendre qu'elle n'aime personne d'un amour d'imagination ? Quant à l'amour intellectuel de Dieu, n'est-il pas l'effet de cette connaissance de chaque chose sous l'aspect de l'éternité, de sorte que la connaître ainsi, c'est connaître Dieu ? La liberté humaine n'est pas libre-arbitre, mais connaissance de la chose singulière en Dieu et par Dieu, libérant paradoxalement l'esprit de celui qui connaît, en faisant de sa pensée le miroir de la Pensée divine.

parfait, la soumission est la réalisation de son désir le plus intime. Ibn ’Arabî construit un concept philosophique rigoureux et original, où la soumission se transmue en modèle de relation de réciprocité. Dans la soumission, chacun des termes liés – celui qui soumet et celui qui est soumis – satisfait son désir et le désir de l’autre.

Les vers qui suivent étayent l’affirmation de cette relation de réciprocité. Voici ce que compose Ibn ’Arabî :

Il me loue et je Le loue
Il est mon serviteur et je suis Son serviteur […]
Où est donc son autosuffisance,
Alors que je Lui porte assistance et Le glorifie ?
C’est pour cela que Dieu m’a donné l’existence
Pour que je le connaisse et Lui donne à mon tour l’existence
C’est ce que nous apprend le hadîth :
Il réalisa en moi ce qu’il recherchait[1]

§ 5. L’exégèse du repas d’hospitalité

Ces vers viennent confirmer l’image qui dorénavant va s’imposer pour exprimer l’idée de *takhallul*. Jusqu’à la fin du chapitre, Ibn ’Arabî fonde son *ta’wîl* sur le thème de la nourriture (*al-rizq*) donnée et partagée, nourriture qui lie, dans l’hospitalité et la communauté intime, Dieu et Ibrâhîm : « tu es Sa nourriture par les déterminations que tu Lui prêtes, et Lui est ta nourriture par l’existence qu’Il te donne[2] ». Dieu nourrit l’homme parfait, lui transmet la substance nécessaire à son instauration et à son maintien dans l’être. L’homme parfait nourrit Dieu, lui octroie un réceptacle transparent où Il peut contempler, dans une forme de manifestation, Sa propre essence. Comme l’écrit plus loin Ibn ’Arabî, la nourriture est ce qui vivifie, ce qui assure la subsistance des êtres qui l’absorbent. Elle tire ce pouvoir de ce qu’elle est parfaitement assimilée. « La nourriture s’entremêle (*takhallala*)

[1] Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 83.
[2] Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 83.

complètement à l'être intime (*dhât*) de celui qui l'absorbe, de manière que rien, en lui, n'échappe à cet entremêlement. Il en est ainsi pour Dieu, même si dans son cas il n'y a pas de parties. La nourriture pénètre l'ensemble des degrés divins qu'on appelle les Noms et par lesquels l'essence de Dieu se rend manifeste[1] ».

Ibrâhîm est l'intime de Dieu, parce qu'il est nourri de l'être même de Dieu, qui en lui pénètre et s'entremêle à sa nature. La nourriture qu'il reçoit est la substance même de Dieu déterminée en ses Noms. Celle qu'il donne en retour, dans un geste de réciprocité parfaite, est son être même. Dieu nourrit l'homme parfait de Son être et l'homme parfait nourrit Dieu de son être. Les nourritures qui, dans ce schéma, circulent et se partagent, sont-elles différentes ? L'intuition de la théophanie permet d'en saisir l'unité. Quand Ibrâhîm nourrit Dieu, il ne lui offre pas une nourriture qui Lui est étrangère. Il Le nourrit de *son* être, l'être divin que Dieu a établi en lui[2]. Quand Dieu nourrit Ibrâhîm, Il lui donne une substance dont sa réalité de créature est la forme d'apparition. Dans les deux cas, la nourriture est la même. Cette nourriture identique pénètre deux réalités identiques, au sens où l'une est l'épiphanie de l'autre.

Le thème de la nourriture partagée culmine, à la fin du chapitre, dans l'exégèse spirituelle d'une donnée scripturaire commune aux religions du Livre, que l'histoire sacrée de l'Occident désigne sous le nom de la *philoxénie* d'Abraham. Ibn 'Arabî exploite les ressources symboliques de cet épisode fameux, le repas d'hospitalité qu'Ibrâhîm offrit aux trois étrangers[3]. Cela lui permet de préciser la nature de la relation d'intimité qui attache Dieu à Ibrâhîm, et de dresser un portrait parlant de l'homme parfait.

Ibn 'Arabî évoque de manière très allusive le récit coranique. Ce qu'il en retient, c'est l'hospitalité d'Ibrâhîm et sa fonction de modèle dans la culture islamique : la *Sunna* prescrira au musulman de servir à l'hôte étranger un repas en signe d'amitié. En fait, le texte des *Fusûs* opère un déplacement, qui fait apparaître l'histoire rapportée dans le Coran sous un jour nouveau, qui en dégage la vérité cachée. Ibn 'Arabî se place sous l'autorité d'un maître spirituel dont il évoque explicitement le nom. La chose est assez rare et mérite

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 84.
[2] Voir Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., p. 106 : « Car le nourrir de notre être, c'est le nourrir de *son* être qu'il a précisément investi en nous ».
[3] Voir Coran 11 : 72-73 : « Nos envoyés apportèrent à Ibrâhîm la bonne nouvelle. Ils le saluèrent. Il répondit "Salut !" et ne tarda pas à apporter un veau rôti. Quand il vit que leurs mains ne se portaient pas vers ce mets, la contrariété se mêla en lui à la frayeur. Ils lui dirent : "Ne crains rien ! Nous sommes envoyés au peuple de Loth". »

d'être signalée. C'est en vertu de la doctrine spéculative d'Ibn Masarra[1] qu'il construit son *ta'wîl*.

Il ne nous reste rien des écrits d'Ibn Masarra de Cordoue. Pourtant, nous tenons de deux sources – les écrits doxographiques des historiens de l'islam, notamment Ibn Hazm, et les nombreuses citations recueillies par Ibn 'Arabî dans son œuvre – que son enseignement connut en son temps un large succès, au point de susciter une école de pensée[2]. Ibn 'Arabî est sans doute l'héritier le plus illustre d'Ibn Masarra. Le paragraphe qui clôt le chapitre consacré à la sagesse d'Ibrâhîm fait référence à l'angélologie et à la cosmologie du maître de Cordoue. Il fait écho à un passage des *Futûhât al-Makkiyya* où Ibn 'Arabî s'exprime ainsi : « Il nous a été rapporté comme venant d'Ibn Masarra […] que le Trône qui est porté est le Règne de Dieu (*al-Mulk*) ». Le *Mulk* se ramène à quatre sorte de réalités : « corps, esprit, nourriture, degré (*martaba*). Adam et Israfîl sont préposés aux formes (*suwar*), Gabriel et Muhammad aux esprits, Michel et Ibrâhîm aux moyens de subsistance (*arzâq*), Mâlik et Ridwân à la récompense et au châtiment […][3]. »

Ibn 'Arabî suit de très près ces données doctrinales. Dans le paragraphe qui nous intéresse, il associe explicitement, comme Ibn Masarra, Ibrâhîm à l'archange Mîkâ'îl (Michel). Il fait implicitement référence au motif exégétique du Trône (*al-'arsh*), essentiel dans la théologie mystique de l'islam. Le Trône est ici homologué au *Mulk*, au Règne entendu comme la totalité de l'être, l'univers en sa double nature visible et invisible. Le Trône est l'image parfaite du Réel en tous ses aspects constitutifs. Il est formé de quatre colonnes, dont chacune représente une dimension du *Mulk*. Un couple de porteurs est préposé à chaque colonne, avec pour charge de la soutenir et de pourvoir à un aspect particulier du *Mulk*. Adam et l'ange Seraphiel portent la colonne des corps, Gabriel et Muhammad celle des esprits. Michel et Ibrâhîm pourvoient à la subsistance de toutes les

[1] Muhammad b. 'Abd Allâh b. Masarra al-Djabalî, philosophe et mystique andalou, né à Cordoue en 883, mort en 931 dans un ermitage de la Sierra de Cordoue. Nous renvoyons à l'article de Roger Arnaldez, « Ibn Masarra », *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, 1990, pp. 892-896.

[2] Voir le travail de pionnier de Miguel Asín Palacios, *Abenmasarra y su escuela. Origenes de la filosofia hispano-musulmana*, Madrid, 1914. Ibn Masarra fonde sans doute la première confrérie mystique de l'Espagne musulmane. Sa pensée se retrouve au centre des spéculations de l'école d'Almeria, foyer du soufisme andalou. Cf. H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, *op. cit.*, p. 313.

[3] Ce passage est cité par Roger Arnaldez dans l'article de l'*Encyclopédie de l'islam* qu'il consacre à Ibn Masarra. Nous le reprenons en apportant quelques légères modifications de traduction. Cf. *Encyclopédie de l'islam*, 2e édition, *op. cit*., tome III, 1990, p. 895.

réalités. Quant aux anges Mâlik et Ridwân, préposés à la promesse, ils s'occupent de distribuer les récompenses et les châtiments[1].

Il ne s'agit pas ici de dégager la signification du motif du Trône dans la pensée d'Ibn 'Arabî. Nous voulons simplement cerner un trait essentiel de la figure de l'homme parfait, tel qu'il apparaît à travers la fonction dévolue à Ibrâhîm dans l'image du Trône. Porteur du *'arsh*, Ibrâhîm soutient le *Mulk*, c'est-à-dire participe à l'existence des mondes. Sa perfection réside dans le fait qu'il œuvre au déploiement du Règne et en perpétue l'existence. Associé à l'ange Michel dont la tâche est de sustenter toutes les réalités, Ibrâhîm pourvoit à la subsistance du Règne. L'ensemble des attributs qui forment sa perfection consiste à nourrir l'essence divine. Ainsi, l'homme parfait que typifie Ibrâhîm est le mainteneur du réel. Sans l'homme parfait, rien ne pourrait continuer à être. Sans Ibrâhîm, Dieu – qui ne fait qu'un avec son Règne – serait néant.

5. Muhammad, le prototype de l'homme parfait

§ 1. Le *Verbe de Muhammad*

Ibn 'Arabî achève le système métaphysique des *Fusûs al-Hikam* par un chapitre consacré au Prophète de l'islam. La dernière pierre de son édifice spéculatif est une méditation de la sagesse contenue dans le *Verbe de Muhammad*. Qu'un penseur musulman – convaincu de ce que la parole muhammadienne signe l'accomplissement et la clôture de la prophétie – finisse ainsi son ouvrage n'a rien de surprenant. Pourtant, il convient de lire ces derniers paragraphes dans l'élément de l'exégèse spirituelle qu'ils exigent, par delà les questions d'appartenance religieuse et les convictions dogmatiques. Ibn 'Arabî ne reproduit pas les formules figées et convenues de la foi islamique. S'il considère Muhammad comme

[1] Voir H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit*., note 74, p. 243.

le Sceau des prophètes, c'est en un sens qui justifie sa métaphysique de la théophanie et décide de sa compréhension ultime du réel. En la sagesse rapportée par Muhammad s'énonce une vérité sur la nature humaine, telle qu'elle se parachève dans la figure de l'homme parfait.

Ces remarques sommaires éclairent le titre que porte le dernier chapitre des *Fusûs* : « le gemme d'une sagesse singulière dans un verbe de Muhammad ». La prophétie muhammadienne a pour élément constitutif une vérité, une sagesse (*hikma*) dont la caractéristique est d'être singulière, *fardiyya* nous dit Ibn 'Arabî. La singularité signifie le caractère unique et exceptionnel de la sagesse de Muhammad. Elle permet de souligner le trait par lequel un prophète s'excepte d'une série de prophètes et acquiert une dimension incomparable. Si tous les prophètes s'abreuvent à une même source et transmettent la même vérité, Muhammad est un cas singulier. Il peut se prévaloir d'une originalité qui lui confère une primauté dans l'ordre de la perfection.

La singularité (*al-fardiyya*) de Muhammad réside dans le degré de plénitude qu'il assume. Il est le Prophète accompli ; en lui, la nature et la fonction de l'homme parfait atteignent leur complète actualisation. En vertu de sa *fardiyya*, Muhammad est seul et unique. Rien, dans l'existence, ne lui est semblable ou comparable. Dès les premières lignes du dernier chapitre des *Fusûs*, Ibn 'Arabî énonce les signes de cette singularité : Muhammad « est le plus parfait des existants de l'espèce humaine. C'est pour cette raison que les choses ont commencé par lui et qu'elles sont scellées par lui. En effet, il fut prophète alors qu'Adam était entre l'eau et l'argile ; puis lorsqu'il se manifesta dans sa forme élémentaire, il devint le Sceau des prophètes[1]. »

Ce passage suscite au moins trois remarques, parmi les plus évidentes qui se puissent formuler. La première concerne l'éminente dignité de Muhammad au regard des autres hommes. Il est le plus parfait des êtres humains, celui qui parachève leur nature foncière telle qu'elle a été voulue par le Créateur. La deuxième concerne le déplacement qu'opère Ibn 'Arabî, et par lequel Muhammad se distingue de l'espèce humaine et de l'ensemble des réalités créées. Le Prophète de l'islam est présenté comme l'origine et le terme de l'existence, ce par quoi toute chose commence et dans quoi toute chose s'achève. Il est conçu – sans que cela soit dit explicitement – comme un principe cosmique à la source de

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 214.

la création. La troisième remarque, qui rend raison des deux précédentes, porte sur la distinction clairement posée entre deux aspects de l'existence de Muhammad : une existence dans la préétemité, qui le situe au plus proche de l'essence divine, au titre du premier être créé. De ce point de vue, il précède dans l'existence le premier prophète Adam. Muhammad possède aussi une réalité historique, dans ce qu'Ibn 'Arabî appelle une « forme élémentaire », c'est-à-dire une constitution corporelle. Dans son existence humaine, il s'accomplira en devenant le « Sceau des prophètes ».

Ces trois remarques font écho à trois approches distinctes de la figure de Muhammad. Dans le dernier chapitre des *Fusûs*, Ibn 'Arabî développe trois perspectives qui correspondent à autant d'aspects constitutifs de cet existant qu'est Muhammad. *Comme homme parfait*, le Prophète de l'islam est la pierre angulaire autour de laquelle se construit une anthropologie rigoureuse. Ce discours anthropologique ne s'accomplit pas dans une morale ou une politique. Il se parachève dans une mystique où il s'agit de configurer son existence selon l'idéal fixé par la perfection muhammadienne. *Comme principe cosmique*, Muhammad préside à l'ordre de la création. Il est l'origine de l'univers, ce qui donne vie à toute chose. Si Muhammad est l'agent second de la création, c'est parce qu'il est cet être biface qui fait le lien entre l'Incréé et le créé, qui articule *al-Haqq* et *al-Khalq*. Muhammad est à la fois le médiateur, le lieutenant, et le conservateur de la création. *Comme réalité intelligible*, Muhammad a une existence qui excède sa prophétie historique. Sa vraie nature est en effet invisible, immuable et éternelle. C'est qu'elle procède directement de l'essence divine comme sa première épiphanie, sa manifestation la plus parfaite.

§ 2. La réalité muhammadienne primordiale (*al-haqîqat al-muhammadiyya*)

En Muhammad, Ibn 'Arabî distingue l'existence historique d'une existence plus fondamentale, d'ordre intelligible. Il construit cette distinction à partir d'un dire prophétique qu'il convoque à plusieurs reprises : « J'étais prophète alors qu'Adam était entre l'eau et l'argile ». Ce *hadîth* a fait l'objet de vives discussions en islam[1]. Son

[1] Voir le rapide aperçu que Michel Chodkiewicz nous donne de ces discussions dans *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 80.

authenticité sera contestée, notamment par le traditionniste hanbalite Ibn Taymiyya. Ibn ’Arabî ne tient pas compte des avis des « docteurs de la Loi ». C’est qu’il récuse les termes mêmes du débat, quand il s’agit de faire dépendre la validité d’un dire prophétique d’éléments purement contingents liés à la fiabilité, toujours discutable, de telle ou telle chaîne de transmission. Il se situe à un autre niveau – spéculatif – pour méditer l’effet de vérité qui procède d’une référence scripturaire. Cet effet est décisif, dans le cadre d’un système métaphysique qui fait une place de choix à la prophétologie.

Un passage des *Futûhât al-Makkiyya* formule avec clarté les deux modalités – métahistorique et historique – de l’existence de Muhammad. Voici ce qu’écrit Ibn ’Arabî : les prophètes ont été les substituts de Muhammad « dans le monde de la création alors qu’il était un pur esprit, conscient de cela, antérieurement à l’apparition de son corps de chair. Lorsqu’on lui demanda : "Quand fus-tu prophète ?", il répondit : "J’étais prophète alors qu’Adam était entre l’eau et l’argile", ce qui signifie : alors qu’Adam n’était pas encore venu à l’existence. Et il en fut ainsi jusqu’au moment où apparut son corps très pur. À ce moment cessa l’autorité de ses substituts […] c’est-à-dire des autres envoyés et prophètes[1]. » Muhammad a existé comme esprit avant d’acquérir une constitution charnelle. Il exista avant d’être investi d’un rôle historique. Il y a donc une réalité muhammadienne primordiale, une *haqîqa muhammadiyya* qui, en se transmettant à Adam, initie le cycle de la prophétie. Chaque prophète n’est que la réfraction, à un moment de l’histoire, de cette réalité muhammadienne. Le prophète Muhammad, en son individualité empirique, en est la réfraction complète et achevée. C’est en ce sens qu’il clôture l’ordre de la prophétie.

La notion de *haqîqa muhammadiyya* tient une place essentielle dans le système d’Ibn ’Arabî. Elle est formulée de bien des manières qui toutes dessinent ce qu’il convient d’appeler une doctrine du *Logos*. A. E. Affifi, dans *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul ‘Arabî*, ne relève pas moins de vingt deux formulations équivalentes à celle de *haqîqa muhammadiyya*. Toutes ces expressions permettent à Ibn ’Arabî de désigner le Verbe de Muhammad[2]. Relevons les plus significatives : la réalité des réalités (*al-haqîqa al-haqâ’iq*), l’esprit de Muhammad (*al-rûh al-muhammadî*), l’Adam réel (*al-Âdam al-haqîqî*),

[1] Ibn ’Arabî, *Futûhât*, édition du Caire, *op. cit*., t. 1, p. 243.
[2] A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul ‘Arabî*, *op. cit*., p. 66. Nous renvoyons à l’ensemble du chapitre II : « *Ibnu ‘Arabi’s Doctrine of the Logos* », pp. 66-101.

la première intelligence (*al-'aql al-awwal*), l'origine de l'univers *(asl al-'âlam*), le calame le plus haut (*al-qalam al-a'lä)*, l'esprit le plus éminent (*al-rûh al-a'zam*), la table bien gardée (*al-lawh al-mahfûz*), le Livre (*al-kitâb*), l'isthme (*al-barzakh*), le lieutenant (*al-khalîfa*), l'homme parfait (*al-insân al-kâmil*). Malgré la variété des registres linguistiques, l'intention d'Ibn 'Arabî est claire : il s'agit de nommer une réalité qui est, tout à la fois, un existant premier et un principe intelligible. Muhammad, en son essence immuable et éternelle – ce que désigne ici le mot de *haqîqa* – est le Verbe, l'esprit saint universel.

Ibn 'Arabî situe la *haqîqa muhammadiyya* au plus proche du Réel divin. Il exprime cette proximité de diverses manières, qui sollicitent tantôt le vocabulaire de la cosmogonie tantôt celui de la métaphysique. Toutes les formes intelligibles des existants apparaissent dans une nuée originelle (*al-amâ*), qui n'est rien d'autre que le souffle du Miséricordieux. Dans cette nuée, la première forme qui accède à l'existence est le « Calame divin », encore appelé « première Intelligence » ou « réalité muhammadienne ». Dans le sixième chapitre des *Futûhât al-Makkiyya*, Ibn 'Arabî reproduit, d'une autre manière, la même explication : la création commença avec l'avènement de la « poussière » originelle, *al-habâ*. Ibn 'Arabî conçoit ce terme comme l'équivalent de ce que les métaphysiciens hellénisants appellent *al-hayûlä*, la matière première universelle. La première chose qui, dans la *habâ*, accéda à l'existence fut la *haqîqa muhammadiyya rahmâniyya*, la réalité muhammadienne telle qu'elle procède du Nom divin Le Compatissant (*al-rahmân*). La « poussière » primordiale n'existe que par l'éclat de la Lumière divine. La réalité muhammadienne, encore appelée l'Intelligence, est ce qui, dans la *habâ*, est le plus proche de la Lumière divine, ce qui est le plus apte à en réfléchir l'irradiation. Muhammad est « le chef de l'univers dans sa totalité et le premier être à se manifester dans l'existence […]. Et l'univers procède de son épiphanie[1] ».

Ces remarques montrent que la notion de « réalité muhammadienne » est une construction théorique qui prend place dans un système spéculatif. Pourtant, aussi originale soit-elle, la *haqîqa muhammadiyya* est établie sur le fond de données islamiques reconnues, présentes dans le Coran et le *hadîth*. La justification la plus évidente se trouve dans le thème de la lumière muhammadienne (*al-nûr al-muhammadî* ou *nûr Muhammad*)[2]. Ce

[1] Ibn 'Arabî, *Futûhât,* édition du Caire, *op. cit*., t. 2, pp. 226-227.
[2] Voir l'article de U. Rubin, « *nûr muhammadî* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit*., tome VIII, 1995, p. 128.

thème prend naissance à partir de l'exégèse de deux occurrences coraniques : celle qui caractérise Muhammad comme une « lampe rayonnante[1] » (*sirâjan munîran*), celle qui le considère comme une lumière « venue de Dieu[2] ». Il se nourrit de confirmations dans le *hadîth*, dans des dires prophétiques, bien qu'ils ne figurent pas toujours dans les recueils canoniques. Ibn 'Arabî sollicite souvent ce dire attribué à Muhammad : « La première chose que Dieu créa est ma lumière[3] ». Il mentionne aussi le *hadîth* rapporté par Jâbir ibn 'Abdallâh, un des compagnons de Muhammad, « Dieu créa de Sa Lumière la lumière de ton Prophète, avant de créer les choses[4] ».

Aussi traditionnelles soient-elles, ces données ne doivent pas prêter à confusion : le thème de la lumière muhammadienne nous situe dans l'élément de l'herméneutique spirituelle. Il apparaît dans la pensée du soufisme dès le X^e^ siècle, notamment dans l'œuvre de Sahl al-Tustarî, maître souvent cité par Ibn 'Arabî. Sahl al-Tustarî est sans doute le premier à formuler de manière rigoureuse l'idée de la lumière de Muhammad. Il considère Muhammad comme la première des lumières émanant de la Lumière divine. Quand Dieu, dit-il « voulut créer Muhammad, Il montra une lumière provenant de sa Lumière qui illumina tout le royaume[5] ». Louis Massignon rapporte un autre propos de Tustarî : « Dieu créa la lumière de Muhammad de sa Lumière […]. Cette lumière demeura devant Dieu cent mille ans. Il dirigeait son regard vers elle soixante-dix mille fois chaque jour et chaque nuit, lui ajoutant une lumière nouvelle à chaque regard. Puis d'elle, Il créa tous les existants[6]. »

En fait, le thème d'*al-nûr al-muhammadî* figure en permanence dans les textes de spiritualité islamique. Nous le trouvons dans les différentes écoles du soufisme. Il est présent aussi bien dans la pensée shî'ite que dans les élaborations spéculatives du sunnisme. Il se retrouve dans la pensée de Hallâj. Dans le *Kitâb al-Tâwasîn*[7], Hallâj construit sa

---

[1] Coran 33 : 45-46 : « Ô prophète, nous t'avons envoyé pour témoigner, annoncer la bonne nouvelle, donner l'alarme, pour appeler à Dieu, sur Son ordre, être un flambeau rayonnant ».
[2] Coran 5 : 15.
[3] Ce *hadîth* est cité par T. Izutsu comme une source permanente de la notion de réalité muhammadienne, telle que la conçoit Ibn 'Arabî. Voir *A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism*, *op. cit.*, p. 237.
[4] M. Chodkiewicz souligne l'importance de ce *hadîth*. Voir *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 83.
[5] Annemarie Schimmel, *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Albert Van Hoa, « Patrimoines *Islam* », Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 270.
[6] Louis Massignon, *Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam*, Paris, Paul Geuthner, 1929, p. 39.
[7] Le *Livre des « Tâwasîn »* est, avec le *Dîwân*, la seule œuvre de Hallâj qui soit parvenue jusqu'à nous. Il

pensée mystique dans le strict cadre de l'exégèse coranique. Il commence par une exégèse du fameux verset de la lumière[1], qu'il sollicite pour établir le sens spirituel attaché à la figure de Muhammad. Le premier chapitre est intitulé « *tâ-sîn al-sirâj* » (*tâ-sîn* de la lampe) ; il s'ouvre par un « éloge du Prophète en tant que lumière muhammadienne[2] ». Hallâj établit un réseau de correspondances : la niche (*al-mishkât*) est homologuée à la personne de Muhammad, la lampe ou le flambeau (*al-misbâh*) contenu dans la niche correspond à la lumière muhammadienne. Il souligne la précellence de la lumière de Muhammad : « les lumières de la prophétie sont issues de sa lumière, et ses lumières ont surgi de la Lumière de l'Invisible. Il n'y a pas de lumière, entre les lumières, plus lumineuse, plus évidente et plus éternelle dans l'éternité, si ce n'est la lumière du "compagnon de l'Enceinte sacrée"[3] ». Dans le paragraphe qui suit, Hallâj ajoute, au sujet de la lumière de Muhammad : « Son énergie spirituelle a précédé les autres énergies spirituelles, son existence a précédé le néant, et son nom a précédé le "Calame", parce qu'il était avant les peuples. […] sa caractéristique est unique, son impératif impérieux, son essence généreuse, son attribut glorieux, et son énergie spirituelle absolument singulière[4] ».

Toutes les lumières de l'existence procèdent de la lumière de Muhammad. Dans le même sens, on peut citer le propos d'une autorité du shî'isme dont le rayonnement est reconnu par tous les musulmans, même sunnites. Le sixième imâm, Ja'far al-Sâdiq, soutient que Dieu attribua à Muhammad la lumière de la préétemité. C'est de cette lumière que furent créés tous les êtres[5]. La singularité de Muhammad réside dans cette lumière divine qu'il reçoit le premier et qu'il communique aux autres prophètes ainsi qu'à l'ensemble de la

---

s'agit d'un écrit rédigé en fin de vie, où Hallâj nous livre, à travers l'herméneutique spirituelle des lettres mystérieuses qui ouvrent certaines sourates du Coran, le résumé de ses positions philosophiques et de son orientation mystique. Nous renvoyons à l'édition critique récente du traité par Stéphane Ruspoli. Cf. Stéphane Ruspoli, *Le livre « Tâwasîn » de Hallâj*, introduction, traduction annotée et édition critique du texte arabe avec le commentaire de Rûzbehân suivi du « Jardin de la Connaissance », préface de Christian Jambet, Éditions Albouraq, 2007. Voir aussi la traduction des *Tawâsîn* [*sic*] par Louis Massignon, in *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj*, *op. cit.*, tome III, la doctrine de Hallâj, p. 300 *sq*. Louis Massignon écrit « Tawâsîn », Stéphane Ruspoli préfère « Tâwasîn ».

[1] Coran 24 : 35.

[2] Hallâj, *Livre des « Tâwasîn »*, édition Stéphane Ruspoli, *op. cit.*, p. 317.

[3] Hallâj, *Livre des « Tâwasîn »*, édition Stéphane Ruspoli, *op. cit.*, p. 319-320.

[4] Hallâj, *Livre des « Tâwasîn »*, édition Stéphane Ruspoli, *op. cit.*, p. 320.

[5] Nous empruntons cette référence à M. Chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 85. Il s'agit, pour l'Imâm Ja'far, d'une lumière duelle et unique, faite de Muhammad et de 'Alî Ibn Abî Tâlib. Ce hadîth de Ja'far se réfère à un ensemble de traditions shî'ites. Cf. M. A. Amir-Moezzi et C. Jambet, *Qu'est-ce que le shî'isme ?*, Paris, Fayard, 2003, p. 107 et p. 159.

création. Elle justifie l'homologie établie par Ibn 'Arabî entre la réalité de Muhammad et le Trône (*al-'arsh*).

Que l'on parle de *haqîqa muhammadiyya* ou de *nûr muhammadî*, c'est à une même difficulté qu'on s'affronte, inhérente à la pensée d'Ibn 'Arabî. Il s'agit de cerner une notion qui se forme au croisement de diverses préoccupations, de plusieurs lignes d'influences plus ou moins conscientes. Ces préoccupations et lignes d'influence sont, pour partie, internes à l'islam, produites dans l'élément du soufisme, de la théologie et de la philosophie islamiques. Elles émanent tout autant de discours étrangers, souvent construits bien avant l'avènement de l'islam. La notion de « réalité muhammadienne » réactive des thèmes spéculatifs déjà présents dans la pensée grecque et hellénistique. Elle rejoint des notions présentes dans le gnosticisme, dans l'hermétisme, mais aussi dans la patristique.

Michel Chodkiewicz, tout en n'accordant aucun crédit réel aux « explications historisantes[1] », et en passant sous silence, malheureusement, les traditions innombrables que l'islam shî'ite a conservées, relève dans la notion de *haqîqa muhammadiyya* la présence de deux thèmes syncrétiques, mêlant des sources juives, judéo-chrétiennes et gnostiques à des questions de christologie qui furent d'abord posées par la patristique. Il s'agit des motifs du *logos spermatikos* et du *Verus Propheta*. Le premier a son origine dans la philosophie stoïcienne, pour désigner la puissance rationnelle qui permet la maîtrise de soi et l'exercice de l'hégémonie. Il sera repris par les Pères grecs, pour penser le Verbe, en tant qu'il préexiste à la venue du Christ. Le second est une pièce essentielle du « Roman pseudo-clémentin[2] », ensemble d'écrits qui semble trouver sa relève dans les christologies de l'islam[3], tout particulièrement dans celle d'Ibn 'Arabî.

Rappelons brièvement le contenu du thème du Vrai Prophète, tel qu'il est présenté dans le « roman » attribué au quatrième pape, Clément, mort en 97. Le Vrai Prophète, qu'on peut aussi appeler « prophète véridique » ou « prophète de la vérité », est cet homme

[1] M. Chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, *op. cit.*, p. 84.
[2] Nous renvoyons à la traduction qui aujourd'hui fait autorité, in *Écrits apocryphes chrétiens*, II, sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2005, p. 1215 *sq*. Voir aussi *Les homélies clémentines*, traduit du grec, introduit et annoté par André Siouville, préface de Christian Jambet, Lagrasse, Verdier, 1991.
[3] Cf. Henry Corbin, « Theologoumena iranica », *Studia Iranica*, t. 5, fascicule 2, 1976, pp. 225-235. Voir aussi « Harmonia abrahamica », préface à l'*Évangile de Barnabé*. Texte et Traduction par Luigi Cirillo et Michel Frémaux, Paris, Beauchesne, 1977.

perpétuellement assisté par l'esprit divin, lequel lui est indissolublement uni[1]. C'est l'organe infaillible de l'Esprit saint, ou plutôt son habitacle permanent. Il convient, si l'on suit le texte des *Homélies* et des *Reconnaissances*, de penser ce *Verus Propheta* comme une essence prophétique éternelle, qui se manifeste dans l'histoire dans certains prophètes historiques. Le premier Vrai Prophète fut Adam. Mais la Loi éternelle qu'il révéla fut rapidement oubliée des hommes. C'est pourquoi Dieu suscita une nouvelle manifestation du *Verus Propheta*, en la personne de Moïse. Celui-ci fut écouté. Mais il ne communiqua la Loi de Dieu qu'au peuple juif. Parce qu'il fallait révéler le message divin à l'ensemble des nations de la terre, une troisième manifestation du Vrai Prophète s'imposa. Ce fut Jésus, ultime Prophète de la Vérité qui parachève la révélation de la Loi éternelle.

Le « Roman pseudo-clémentin » ébauche une prophétologie originale, caractéristique du judéo-christianisme primitif. Il atteste une conviction qui trouve de multiples relais dans la notion de *haqîqa muhammadiyya* : il existe une essence prophétique éternelle qui se transmet de prophète en prophète, jusqu'à ce qu'elle trouve un réceptacle capable de la réaliser intégralement. Ibn 'Arabî introduit quelques variations à ce schéma, sans en changer l'intuition fondatrice. La transmission de l'essence prophétique est pensée en termes d'épiphanie, de rayonnement d'une substance qui est une lumière, une lumière dite « muhammadienne ». Le terme qui réalise le long voyage de l'essence prophétique – le Sceau de la prophétie – n'est pas Jésus, mais Muhammad. Muhammad apporte aux hommes la Parole (*al-kalima*) qui totalise toutes les paroles prophétiques. Il parachève et abroge les révélations antérieures.

On pourrait trouver d'autres motifs faisant écho à la notion de « réalité muhammadienne », et multiplier les références à telle élaboration similaire dans la pensée juive (chez Philon d'Alexandrie notamment), dans le gnosticisme, dans l'hermétisme, dans le manichéisme (qui inventa le concept de « Sceau des prophètes »), dans la philosophie grecque, dans la première théologie chrétienne. L'exercice s'exposerait à la plus grande confusion, s'il laissait croire qu'existe une unité entre des systèmes de pensée foncièrement différents. Le comparatisme ne saurait se développer au mépris de la spécificité des discours. Il n'aurait ici qu'un seul mérite : suggérer la connivence d'intuition et de

[1] Voir notamment, sur le thème du « Vrai Prophète », l'ouvrage de Oscar Cullmann, *Le problème littéraire et historique du roman pseudo-clémentin. Étude sur le rapport entre le gnosticisme et le judéo-christiannisme*, « Études d'histoire et de philosophie religieuse », 23, Paris, 1930.

préoccupation entre diverses traditions religieuses, dans leur effort pour penser une révélation qui soit aussi une manifestation, pour cerner la nature mystérieuse de l'Homme de Dieu.

Cette connivence que nous relevons entre les trois monothéismes – sur fond de leurs différences ineffaçables – nous semble trouver sa justification dans le recours à une même référence, plus ou moins consciente, différemment sollicitée selon les contraintes théoriques qu'on se donne ici ou là : le néoplatonisme, en ses concepts majeurs, fournit la conviction *philosophique*. On peut en dégager les traces dans la détermination ontologique de la notion de *haqîqa muhammadiyya*.

Pour Ibn 'Arabî, la réalité ou lumière « muhammadienne » est la désignation théologique d'une réalité qu'on peut aussi bien nommer, en termes philosophiques, la première Intelligence (*al-'aql al-awwal*). Le concept plotinien de l'Intelligence est convoqué pour désigner le premier degré de l'être déterminé qui procède de l'Un. La *haqîqa muhammadiyya* est l'homologue de la première des émanations qui, dans l'ordre de la procession, constitue l'hypostase centrale de la métaphysique de Plotin. Elle possède les traits caractéristiques du *Noûs* que l'on trouve défini dans la cinquième des *Ennéades*.

Rappelons brièvement les définitions plotiniennes : l'Intelligence est l'autre nom de ce qui s'appelle aussi « ordre » ou « monde » intelligible. Plotin en construit le concept au confluent de trois sources d'inspiration. Le *Noûs* correspond aux Formes platoniciennes. Il forme ce niveau de réalité contenant, sous une forme éternelle, les rapports et les harmonies perceptibles dans le monde sensible. Il s'apparente au monde des archétypes dont le monde sensible est une imitation, une transposition imagée. La notion plotinienne de l'Intelligence reprend aussi la substance de la théorie aristotélicienne de la forme. Le *Noûs* est cette instance créatrice et démiurgique qui fait don de la forme[1]. C'est la forme des formes qui, dans le système plotinien, remplit la fonction de ce que les métaphysiciens de l'islam nommeront *wahîb al-suwar*, en latin, *dator formarum*. À ce titre, l'Intelligence est l'acte pur, autrement dit l'être parfait. Enfin, Plotin intègre à ses conceptions bien des aspects du Dieu suprême des Stoïciens. Le *Noûs* est ce qui gouverne l'univers. Il est un principe cosmique qui renferme en lui toutes les réalités, qui en est l'unité multiple. Ce qu'on

[1] Cf. Plotin, *Ennéades*, V, 9, 3. Nous renvoyons au Texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., [1931], 1967, p. 163.

appelle Intelligence est une concentration du monde où s'établit une sympathie universelle entre les choses.

Le style philosophique de Plotin se caractérise par son goût pour les métaphores sensibles, et par ses formulations suggestives. Pour exprimer la consistance ontologique de l'Intelligence, Plotin sollicite l'image de la lumière : l'Intelligence « est la lumière primitive qui éclaire primitivement par elle-même, éclat tourné vers soi, à la fois éclairant et éclairé, véritable intelligible, qui pense aussi bien qu'il est pensé, qui est vu par soi-même, qui n'a pas besoin d'autre chose et qui se suffit à lui-même pour voir : car ce qu'il voit, c'est lui-même.[1] » Quant au pouvoir cosmique du *Noûs*, par lequel il est la raison d'être de tout ce qui existe, il exige le vocabulaire de la souveraineté et de l'hégémonie : le *Noûs* « pense les êtres et les fait exister. […] L'intelligence est donc les êtres réels eux-mêmes, et ne les pense pas tels qu'ils sont ailleurs. Ils ne sont ni avant elle ni après elle ; mais elle est comme le législateur ou plutôt la loi même de leur existence.[2] »

Sans doute Ibn 'Arabî, fort éloigné de Plotin dans le temps sinon dans l'espace, pourrait-il faire siennes ces formules. Son écriture a la même saveur : elle ne répugne ni aux envolées imagées, ni aux descriptions qui exploitent toutes les ressources du monde sensible. Le penseur andalou semble partager avec le philosophe païen une même conception du sens de l'activité spéculative. Ibn 'Arabî ne se contente pas de produire une doctrine du *Logos* qui manifeste quelques proximités avec la conception plotinienne du *Noûs*. Il construit un système métaphysique qui acclimate en islam le schéma général de la pensée de Plotin et la hiérarchie des mondes qui en est le foyer générateur.

Dans le *Verbe de Muhammad*, Ibn 'Arabî énonce de plusieurs manières ce qu'il pense être la structure ternaire du Réel. Il propose des triades qui sont autant de formulations d'une triade fondamentale[3] où se dévoile le secret de l'être. Cette triade primitive correspond aux trois degrés de la procession plotinienne. Chacun des termes qui la constitue peut être homologué à l'une des hypostases : l'Un désigne, dans le vocabulaire d'Ibn 'Arabî, l'essence divine indéterminée. C'est le degré de la divinité occultée qui ne se satisfait pas de son état d'occultation. L'Un ne saurait demeurer dans sa solitude, nous dit

[1] Plotin, *Ennéades*, V, 3, 8. Cf. Texte établi par Émile Bréhier, *op. cit.*, p. 59.
[2] Plotin, *Ennéades*, V, 9, 5. Cf. Texte établi par Émile Bréhier, *op. cit.*, p. 165-166.
[3] Le dernier chapitre des *Fusûs* énonce la sagesse singulière du verbe de Muhammad sous la forme de triades. La dernière, qui récapitule en quelque sorte les précédentes, est « composée de Dieu, de l'homme et de la femme ». Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 216.

Plotin. C'est pourquoi il suscite l'Intelligence, comme ce qui s'épand nécessairement de lui. Ibn 'Arabî appelle ce premier degré de l'être déterminé l'Intelligence universelle (*al-'aql al-kullî*). Il le nomme plus souvent *al-haqîqa al-muhammadiyya* ou *Âdam al-haqîqî* (l'Adam spirituel, ou l'*Anthropos* au sens vrai). Quant à l'Âme, elle est la dernière hypostase qui se situe aux confins de la Nature. Elle se présente comme une réalité biface qui, d'un côté se tourne vers l'Intelligence, et de l'autre plonge dans la matière sensible qu'elle organise. Pour Ibn 'Arabî, l'Âme universelle (*al-nafs al-kulliyya*) correspond à la Femme primordiale. C'est l'Ève céleste.

Dans le schéma plotinien, l'Intelligence et l'Âme sont des réalités réceptives et donatrices : elles reçoivent l'être de l'hypostase dont elles émanent, elles donnent l'être à ce qui émane d'elles. Cette structure de passivité et d'activité se retrouve dans le système d'Ibn 'Arabî. Le premier être instauré, la réalité muhammadienne, se trouve dans un état de passivité pure. De Muhammad, Ibn 'Arabî écrit qu'il « fut créé pur serviteur, et n'éleva jamais la tête pour prétendre à la seigneurie. Il demeura sans cesse prosterné, en état de réceptivité […][1] ». Mais cette passivité n'est qu'un aspect de sa nature essentielle, qu'il faut concevoir comme le pendant de l'activité démiurgique que lui procure le Créateur. Muhammad, en sa réalité éternelle, fut intronisé et fait porteur exclusif du Nom divin par excellence, Le Miséricordieux, *al-Rahmân*. Cette intronisation justifie son activité démiurgique. À partir de la réalité muhammadienne, Dieu instaure dans l'existence tout ce qui doit exister. « Il lui a donné une fonction active dans le monde des souffles épiphaniques qui sont les senteurs parfumées de l'existence[2] ».

Passive à l'égard de l'Un, active à l'égard de la nature, la réalité muhammadienne a tous les traits du *Noûs* de Plotin. Ces proximités relevées, il convient pourtant de souligner la singularité des systèmes, par la mise en lumière de quelques différences majeures. Pour Plotin, la substance divine s'épand en un mouvement qui est une procession. Le concept de *l'émanation* est celui qui exprime au mieux ce mouvement. Ibn 'Arabî ne conçoit pas l'Unité divine dans les mêmes termes. Dieu n'est pas, selon lui, le Principe, dont émanerait l'Intelligence universelle. Il est sujet doué d'une volonté. Le flux divin (*al-fayd al-ilâhî*) n'est pas une émanation nécessaire. Il s'apparente plutôt à un désir de création, qui est désir

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 220.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 220.

de Se voir en de multiples miroirs réfléchissants. Le système d'Ibn 'Arabî accorde ses pleins droits à l'idée d'une volonté divine créatrice. Il substitue à l'émanation plotinienne l'intuition de la théophanie, pour autant que celle-ci désigne le désir infini de Dieu, s'exprimant en son attribut de volonté. Ibn 'Arabî transforme le concept du monde intelligible en une doctrine des Noms divins. Cette transformation est indispensable à l'acclimatation du système de Plotin à la théologie coranique : les *Fusûs* sont le lieu d'une opération philosophique majeure où se construisent les principales lignes de ce qu'il convient d'appeler le néoplatonisme islamique.

Il faut comprendre la réalité muhammadienne à partir de l'idée de la théophanie. Si elle s'apparente bien à la première Intelligence, c'est au sens nouveau de la réalité primordiale éclose du souffle du Miséricordieux, régnant au « Lotus de la limite ». Muhammad, nous dit Ibn 'Arabî, « procède du souffle du Miséricordieux[1] ». En lui, le souffle divin se concentre et prend forme. Cela signifie qu'il est l'épiphanie de l'ensemble des Noms divins, le *mazhar* intelligible totalisant les essences des Noms divins manifestés dans le cosmos. La réalité muhammadienne est le principe qui unifie toutes les essences éternelles (*al-a'yân al-thâbita*). Il est le principe actif dont dépend l'existence des archétypes, des formes intelligibles de tous les existants créés.

Dès lors, s'éclairent certaines des formules employées par Ibn 'Arabî pour suggérer les multiples aspects de la réalité muhammadienne. Muhammad est l'image parfaite de Dieu. Il est *al-mithâl* qui présentifie en une forme achevée l'Essence divine, il est la semblance, la figure épiphanique qui offre l'accès le plus complet à l'Invisible. Il est le Livre de la révélation accomplie, *al-Qur'ân* où descend et se résume la manifestation de Dieu[2]. Seul Muhammad, nous dit Ibn 'Arabî, peut être nommé *'Abdallâh*, serviteur du nom *Allâh*. Ce privilège se fonde sur la signification du nom *Allâh* : il est le nom même de Dieu, qui comprend et récapitule tous ses autres noms. La *haqîqa muhammadiyya* est la forme

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 216.
[2] Ibn 'Arabie aime à rappeler une parole que la tradition attribue à la dernière épouse de Muhammad, 'Â'ha. Alors qu'on l'interrogeait sur le caractère de Muhammad, et sur ce qui faisait du prophète de l'islam le paradigme de toute perfection (*al-uswa al-hasana*), 'Â'isha répondit : « Son caractère était le Coran ». Voir notamment Ibn 'Arabî, *Kitâb al-isfâr 'an natâ'ij al-asfâr* [*Livre du dévoilement des effets du voyage*], *op. cit.*, p. 23.

synthétisant les épiphanies de toutes les perfections portées par les Noms. Elle est l'« agent second » de la création, au service de Dieu qui en est l'« agent primordial »[1].

§ 3. Le médiateur, le lieutenant, le conservateur

La notion de réalité muhammadienne est comparable à certaines constructions théoriques produites dans le cadre des révélations monothéistes. Nous pensons à la figure judéo-chrétienne de l'Adam primordial ou céleste, mais aussi aux doctrines du christianisme primitif, à certaines christologies préconciliaires non encore centrées sur l'idée d'Incarnation, qui présentent Jésus comme la théophanie parfaite[2]. Ibn 'Arabî se situe dans l'espace spéculatif de ces christologies. Cela signifie qu'il ébauche les traits caractéristiques de la *haqîqa muhammadiyya* tout au long des *Fusûs*, et non simplement dans le *Verbe de Muhammad*. La notion, centrale dans le dernier chapitre, s'éclaire tout particulièrement dans le *Verbe d'Adam* et, en une moindre mesure, dans le *Verbe de Jésus*. Ces deux prophètes sont, en effet, présentés dans leur réalité essentielle (*haqîqa*), comme deux manifestations métahistoriques, comme deux *mazâhir* intelligibles du Réel divin.

1 - *Al-barzakh*

Muhammad, Adam et Jésus sont les noms des prophètes majeurs qui sont les portraits de l'homme parfait primordial. Celui-ci est un « entre-deux », un intermédiaire, ce qui se nomme *barzakh* en langue arabe. Ibn 'Arabî transforme en concept ce vocable polysémique. *Barzakh* signifie tantôt « écran », « barrière », pour désigner l'obstacle, la séparation. Parfois il veut dire « voile », mais aussi « seuil », « entre-deux », suggérant

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 219.
[2] Voir, par exemple Tatien le Syrien (~ 120) écrivant en son *Discours aux Grecs*, au sujet du « Seigneur de toutes choses » : « toutes choses étaient à sa disposition par le moyen de sa puissance et de son Verbe et le Verbe qui était en Lui les fit exister. Par la volonté de son être simple, le Verbe bondit hors de Lui. Pour le Verbe, il ne sortit pas en vain, mais devint l'ouvrage "premier-né" du Père. » Traduit dans *Christologie I. Des origines à l'Antiquité tardive*. Textes édités par Karl Heinz Ohlig. Traduction par Bernard Lauret et Georges-Matthieu de Durand, Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 99 *sq*. Voir aussi Justin, *Apologies*, *Ibid.*, p. 95.

l'idée de contiguïté et de contact, figurant un espace qui, tel un sas, permet le passage d'un lieu dans un autre, ou l'entremêlement de réalités auparavant distinctes.

Ibn 'Arabî exploite l'ambivalence du *barzakh*. Il en fait un existant singulier qui assure l'unité du Réel et de Sa théophanie. Il le conçoit comme ce « lieu médian », insaisissable, qui, tout à la fois, conjoint et sépare l'ordre divin (le monde du commandement, *'âlam al-amr*) et l'ordre de la manifestation (le monde du témoignage sensible, *'âlam al-shahâda*). Dans le système théophanique, le *barzakh* exerce une fonction médiatrice : il est ce vecteur qui coordonne le tout de l'existence, assurant l'unité et la différence entre l'univers et l'impénétrable mystère de la ténèbre divine. Telle est une des fonctions qu'assume la réalité muhammadienne, dont le rôle est celui d'un « intermédiaire dans l'existence ». L'homme primordial se trouve « entre l'essence divine dont il est la manifestation » et l'être féminin « dont la manifestation procède de lui ». Adam, ajoute Ibn 'Arabî, « est placé entre l'essence qui lui confère son existence et Ève qui tire son existence de lui[1] ».

La notion de *barzakh* désigne un isthme situé entre deux mers, et par métaphore, deux types d'existants distincts, mais attachés l'un à l'autre par une relation nécessaire. Ibn 'Arabî en découvre le sens dans le cadre d'une herméneutique spirituelle de la révélation. *Barzakh* est un terme coranique qui, dans l'horizon de la théophanie, a sa place dans les concepts ontologiques et cosmologiques. Dans le Coran, le mot apparaît trois fois. À deux reprises, il sert à nommer un « lieu » prévu par Dieu, qui, à la fois sépare et fait office de jonction : Dieu « a fait confluer les deux mers pour qu'elles se rejoignent, mais entre elles se trouve un *barzakh* que toutes deux ne peuvent dépasser[2] ». Ibn 'Arabî cite souvent ces deux versets. Il distingue, ainsi que le fait une interprétation traditionnelle, une mer d'eau douce symbolisant l'ordre céleste, et une mer d'eau salée représentant la somme des choses terrestres. Il les commente ainsi dans le chapitre des *Futûhât* destiné à expliciter la nature du *barzakh* : « Sache que le *barzakh*, la réalité intermédiaire, désigne une réalité qui sépare deux réalités qui jamais ne se touchent, comme fait le trait qui sépare l'ombre du soleil. Dieu – qu'Il soit exalté ! – a dit : "Il a fait confluer les deux mers pour qu'elles se rejoignent, mais entre elles se trouve un *barzakh* qu'elles ne peuvent dépasser". La signification de "elles ne peuvent dépasser" est que l'une ne peut se mélanger avec l'autre.

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 220.
[2] Coran 55 : 19-20.

Même si les sens sont incapables de les séparer, l'intelligence décrète qu'entre elles deux il est un obstacle qui les sépare. Cet obstacle intelligible est le *barzakh*.[1]»

La suite du chapitre dégage les multiples aspects du *barzakh* : il sépare le connu de l'inconnu, le non existant de l'existant, ce qui est nié de ce qui est établi, l'intelligible de l'inintelligible. Elle souligne la complexité de la notion, ainsi que sa fonction dans le système d'Ibn 'Arabî. Le *barzakh* est saisissable pour l'intelligence, tel qu'il est en soi, et cela parce qu'il est un intermonde entre le sensible et l'intelligible. En tant que tel, il n'est rien d'autre que l'imagination (*al-khayâl*)[2]. L'imagination, en effet, est un « entre-deux » : « L'imagination n'est ni néant ni existant, ni connu, ni inconnu, ni ce qui est nié ni ce qui est affirmé. Il en va comme l'homme qui voit sa forme dans le miroir.[3] »

C'est le lieu où se forment les images, et où puise le dormeur quand, dans son rêve, il est en proie aux visions les plus saisissantes. C'est aussi ce lieu intermédiaire dont nous entretient la révélation, vers lequel nous serons transférés après la mort et où nous serons appelés à témoigner nous-mêmes de notre foi et de nos actes. La troisième occurrence coranique du mot *barzakh* renvoie au devenir *post mortem*. Elle désigne un interrègne entre la mort physique et la résurrection individuelle, ce que l'on nomme « l'intervalle de la tombe[4] ».

Il ne saurait être question d'étudier les aspects psychologiques, cognitifs et eschatologiques de la notion de *barzakh*. Notre propos s'attache exclusivement au sens du mot appliqué à la réalité muhammadienne. En tant que première manifestation de l'essence divine, ou première Intelligence, l'homme parfait primordial est la médiation (*al-barzakh*) entre Dieu et le monde phénoménal. Il articule l'éternel et le temporel, le nécessaire et le possible, l'essence et l'apparition, l'invisible et le visible, l'être actif et l'être passif. En ce sens, dire que la *haqîqa muhammadiyya* est un intermédiaire risque de prêter à confusion. C'est que le *barzakh* ne doit pas être conçu comme une entité statique située entre Dieu et le monde. Il s'agit plutôt d'une réalité dynamique, qui existe pour accomplir sa tâche, dans la fonction médiatrice qu'elle assume. L'aptitude à instituer du lien, à établir une relation entre des ordres séparés fait de l'homme parfait un *barzakh*. Mais cela doit s'entendre

[1] Ibn 'Arabî, *Futûhât*, chapitre 63, « De la connaissance de la permanence de l'âme dans le *barzakh* », édition 'U. Yahya, Le Caire, 1991, t. IV, p. 407.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Ibid.*, p. 408.
[3] Ibn 'Arabî, *Ibid.*, p. 408.
[4] Ibn 'Arabî, *Ibid.*, p. 410.

adéquatement : le lien est ici ce qui fait la consistance intime de l'homme parfait. Celui-ci n'est pas ce qui *fait lien*, il est *le lien*. Si Muhammad, en sa réalité essentielle, est le Médiateur, c'est au sens où il est la seule créature qui unit et manifeste parfaitement la forme de Dieu et la création, le Dieu révélé et tout ce qui constitue sa forme de manifestation.

La propriété d'être un *barzakh* (*barzakhiyya*) de la réalité muhammadienne (*haqîqa muhammadiyya*) réside dans la réunion des deux natures, intelligible et sensible, spirituelle et corporelle (*rûhiyya* et *badaniyya*). Muhammad conjoint en son essence métahistorique l'Incréé et le créé, *al-Haqq* et *al-khalq*. C'est pourquoi il mérite d'être désigné comme le « Dieu créature[1] », *al-Haqq al-khalq*. Ibn 'Arabî conçoit une médiation qui est aussi une intercession. La réalité muhammadienne reçoit les lumières du Réel divin qu'elle communique aux créatures comme à autant de lieux épiphaniques. Elle donne à l'essence divine des formes d'apparition. Elle assure à ces formes une consistance qui en fait autre chose que de simples apparences. L'homme parfait comme réalité muhammadienne est l'opérateur de la théophanie. Davantage, il en est le garant et la condition. Sans lui, c'est toute la conception théophanique qui s'écroulerait, ou ne serait qu'un simple imaginaire.

2 - *Al-khalîfa*

La représentation spatiale des degrés de la théophanie conduit à situer la réalité muhammadienne au confluent du Principe divin et du degré de la manifestation. Une telle situation en fait une « réunion synthétique ». Elle lui confère un rang cosmique spécifique qui la rend digne du califat[2]. Dès le début des *Fusûs*, Ibn 'Arabî mentionne cette éminente dignité qui ne revient qu'à l'homme parfait : « Seul l'homme parfait est digne du califat, parce que sa forme apparente est constituée à partir des essences des réalités du monde et des formes du monde, tandis que sa forme cachée est faite de la forme même du Très Haut[3] ». Il déduit la fonction califale, dévolue à l'homme parfait primordial, de sa fonction, consistant à être un *barzakh*. Parce qu'il récapitule tous les Noms divins et synthétise toutes

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 56.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 56.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55.

les essences éternelles promises à l'existence dans le monde, l'homme parfait peut être le lieutenant de Dieu, *al-khalîfat Allâh*. Il est la théophanie intégrale et le microcosme. C'est pourquoi Dieu en fait son représentant et son substitut (le mot arabe *niyâba* signifie « substitution », « remplacement »).

Avec la notion de califat, Ibn 'Arabî sollicite, on le sait, un terme de la révélation. Il interprète, selon les principes de son système théophanique, une occurrence coranique assez courante : Dieu a envoyé sur terre Adam, l'homme primordial, pour y accomplir son mandat de *khalîfa*, de *tenant lieu*. Comme nous le savons, Il l'a préposé à une fonction de commandement et à l'exercice d'une souveraineté, Il l'a chargé d'une mission dans le monde qu'aucun autre existant ne veut assumer. Le calife est le dépositaire de l'autorité suprême de Dieu, mandaté pour l'exercer au nom de Dieu, du fait d'une élection qui l'autorise à entretenir, à l'égard du monde, un rapport de maîtrise et de souveraineté. Si Dieu est le Roi (*al-malik*), s'Il est le seul maître des cieux et de la terre qui sont le Royaume (*al-mulk*), Il délègue cette fonction royale et la garde de Son Royaume à celui qu'Il a institué comme son représentant et son tenant lieu. Il fait d'Adam le roi légitime de la création.

Ibn 'Arabî est fidèle à la définition originelle de la notion de lieutenance réelle (*al-khilâfa al-haqîqa*) qui ne possède aucune connotation institutionnelle ou politique. Muhammad est dit *khalîfat Allâh*, parce qu'il assume la grandeur de Dieu. Dans d'autres passages, Ibn 'Arabî utilise une image très suggestive : le calife de Dieu est le « manteau de Dieu ». Cette métaphore dit le rapport qui s'établit entre Dieu et son calife : *al-khalîfa* est l'Apparent, la parure visible de Dieu. Sur terre, Dieu se rend présent *dans* son calife. Il exerce Sa royauté sur son Royaume *par* son lieutenant. *Allâh*, recouvert de son manteau, est le Caché. Il se rend invisible dans le calife, se dissimule dans la personne de l'homme parfait. Cela ne doit pas laisser croire qu'Il s'anéantit en lui. Le schéma théophanique institue une relation où l'*être caché* détient la souveraineté réelle tandis que l'*apparent* est mis en position de serviteur. Il ne faut pas perdre de vue que le manteau, au service de celui qu'il couvre, dépend de celui qui en dispose. Si Dieu est caché en l'homme parfait, c'est parce que l'homme parfait est anéanti en Dieu.

Serviteur de Dieu, le calife est le seigneur du monde. S'il est le manteau de Dieu, le monde, en revanche, est son manteau. À l'égard de la création, la réalité muhammadienne

est le caché. Elle se dissimule dans cette totalité cohérente et harmonieuse que forment les existants créés. « Le monde est manifeste, et le calife invisible en lui. C'est que le souverain demeure voilé […][1] ». Dès lors que sa face est orientée vers le monde, le *barzakh* apparaît, investi d'une fonction de commandement. C'est qu'en toute chose, l'élément caché est l'élément souverain. Les réalités du monde sont les « sujets » du calife. Elles « dépendent de lui, si bien qu'il doit nécessairement assouvir leurs besoins[2] ». Si l'homme parfait a été préposé comme calife, c'est pour exercer sur le monde cette hégémonie et cette libre disposition.

Dans le *Verbe d'Adam*, Ibn 'Arabî exprime sa vision théophanique du califat en croisant deux registres, celui de la fonction royale, celui du trésor marqué du sceau de son propriétaire et qu'il faut préserver. Voici comment il caractérise le calife, ainsi que son rapport à Dieu et au monde : « Le monde est instauré dans l'être par son existence. Il fait partie du monde à la manière dont le chaton fait partie de l'anneau. Il est la gravure et le signe sur le sceau que le Roi applique sur ses trésors. C'est pour cette raison qu'il est appelé calife. Par lui, le Très Haut préserve ses créatures, comme le sceau préserve les trésors. Aussi longtemps que le sceau du Roi demeure apposé sur ses coffres, personne n'ose les ouvrir sans sa permission […].[3] »

3 - *Al-wakîl*

Ibn 'Arabî développe une conception rigoureuse de la suzeraineté, où l'exercice du commandement s'accompagne d'une mission de veille, de protection et de sauvegarde. Il l'énonce dans les lignes qui suivent : être calife, c'est être « préposé à la garde du Royaume[4] ». Dieu fait de Muhammad le mainteneur de Son ordre dans le Monde de la manifestation. C'est à cette condition que son califat est légitime et correspond à une mission divine. Le représentant du Roi n'est maître du Royaume qu'en le conservant dans l'être. Il n'est la théophanie parfaite qu'en assumant l'existence de la théophanie, en faisant

[1] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 54.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 55.
[3] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.
[4] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 50.

subsister, par son existence, toutes les formes qui réfléchissent le rayonnement divin. Le sceau n'est pas simplement une marque d'autorité, mais ce qui maintient la chose scellée, « en état ». L'homme parfait rend le monde inviolable. Il le conserve dans sa condition première, tel qu'il a été voulu par Dieu, Son propriétaire.

Le calife de Dieu est le mainteneur du monde. Ibn 'Arabî associe intimement ces deux fonctions, la première exercée à l'égard de Dieu, la deuxième à l'égard de la création. L'homme parfait, étant *al-khalîfa*, est aussi *al-wakîl*. Ce terme arabe désigne « celui qui est le gardien d'un lieu », « le conservateur » d'un objet qui lui est confié en toute confiance. Il est celui que nous appelons, dans notre lexique médical et juridique, le *curateur*. En un sens médical, l'homme parfait prend soin du monde, en lui administrant ce qui est nécessaire à sa survie. En un sens juridique, il est l'autorité responsable de gérer le legs des créatures, qui se trouvent sous sa tutelle. Dieu lui en a confié la charge, pour qu'il leur porte assistance, mais aussi pour qu'il accomplisse ce dont elles sont incapables. Telles sont, pour Ibn 'Arabî, les actions qui incombent au calife réel.

Tous ces actes, toutes ces missions et fonctions dévolues à l'homme parfait procèdent de sa place, celle qui revient au *barzakh*, à la réalité intermédiaire. Dans le système des *Fusûs*, la nature d'intermonde, qui est celle de l'homme parfait (*al-barzakhiyya*) détermine le califat et la fonction de curateur (*al-khilâfa* et *al-wakîliyya*). Il faut donc bien mesurer l'importance du *barzakh*. Toute la création est suspendue à son être. S'il n'existait pas, le monde n'existerait pas. Si Dieu ne se manifestait pas dans cette forme synthétique qu'est l'homme parfait, le monde ne se manifesterait pas. Cela doit s'entendre dans les termes de la théophanie : l'homme parfait est parfait parce qu'il porte tout ce qui est, parce qu'il comprend en lui le monde. Faire l'hypothèse de son inexistence, c'est concevoir l'inexistence du monde. Le raisonnement d'Ibn 'Arabî, par-delà l'apparente fantaisie de ses images, présente une grande cohérence, une rigueur logique sans faille.

Rappelons les principales étapes de ce raisonnement : Dieu désire un réceptacle qui soit la forme complète de Sa manifestation. La création a pour cause l'apparition de ce réceptacle qui est l'homme parfait. Elle a pour effet l'advenue du monde tel qu'il est contenu dans cette forme totalisatrice. Si la cause de la création disparaît, l'effet, à savoir la création, disparaît aussi. Parce que l'existence de l'effet dépend de l'existence de la cause, l'existence du monde dépend de l'existence de l'homme parfait.

Ibn ’Arabî conjoint, en des formules remarquables, la cosmologie et l’eschatologie. L’homme parfait, comme cause et mainteneur de l’univers, préside à son apparition, à sa préservation et à sa disparition. « Le monde ne cessera d’être préservé aussi longtemps que l’homme parfait demeurera en lui. Ne vois-tu donc pas que lorsqu’il disparaîtra, lorsque le sceau sera enlevé du coffre de ce monde, rien de ce que Dieu y conserve n’y demeurera ? Tout en sortira, chaque partie rejoignant celle qui lui correspond. Alors, l’Ordre se transportera dans l’au-delà. L’homme parfait sera le sceau apposé sur les trésors de l’au-delà, leur sceau pour toujours.[1] »

§ 4. Perfection et sainteté. La mystique d’Ibn ’Arabî

Nos analyses ont insisté sur l’importance de la doctrine de l’homme parfait. Elles ont tenté de mettre au jour les aspects ontologiques et théologiques de la notion d’*insân kâmil*, et de montrer la place centrale dévolue à cette notion dans un système construit sur l’intuition de la théophanie. La métaphysique d’Ibn ’Arabî propose une certaine définition de l’homme parfait sous les traits de la réalité muhammadienne primordiale. Elle conçoit cette réalité muhammadienne comme l’homologue de ce qui fut appelé le *Logos* dans les discours théologiques formés dans l’horizon de la philosophie hellénisante. L’homme parfait n’est pas, en ce sens, un homme quelconque, ni même, à proprement parler, un homme. Il est le Verbe médiateur qui permet de comprendre l’avènement du multiple à partir de l’Un, l’apparition du monde à partir de Dieu, le surgissement du visible à partir de l’Invisible. C’est le nom d’une réalité métaphysique unique, située au rang le plus élevé dans la hiérarchie des êtres, où le Réel divin (*Haqq*) se conjoint à toutes les formes intelligibles de la création (*Khalq*).

L’œuvre d’Ibn ’Arabî ne s’en tient pas à cette approche ontologique. La notion d’homme parfait est, en quelque sorte, analogique : parce qu’elle attribue la perfection ontologique à un homme primordial et archétypal, elle s’adresse au genre humain tout entier, qu’elle invite à une mission éthique. La théorie métaphysique de l’homme parfait détermine, pour tout homme, une voie de réalisation et d’accomplissement, un certain mode

[1] Ibn ’Arabî, *Fusûs*, p. 50.

de vie où il s'agit de se rapprocher du modèle intelligible. Elle invite à un dépassement de soi, à un sursaut impérieux, qui fera naître en chacun le désir de devenir un homme parfait en acte. Elle rappelle chaque homme à sa nature foncière et à sa destination. Elle nous convoque à la perfection par le perfectionnement de soi.

La doctrine de l'homme parfait est un thème de la métaphysique qui ouvre la voie à une mystique. Celle-ci doit s'entendre en un sens qui ne recoupe pas le sens moderne et occidental de ce mot. Le mot « mystique » – rappelons-le – a été forgé dans le cadre religieux et théorique de la culture chrétienne, et n'est devenu une notion opératoire que tardivement. Il s'est imposé en Occident chrétien au XVII^{e} siècle, à l'aube des temps modernes, pour désigner un mode typique d'expérience, un genre de discours et une région de la connaissance[1]. Ce bref rappel suffit à suggérer qu'Ibn 'Arabî est étranger aux préoccupations de ce qui s'est alors appelé « mystique ». L'auteur des *Fusûs* ne forge pas un concept arabe qui soit l'exact équivalent du concept de « mystique ». Il ne construit pas, en toute rigueur, une *mystique*. Ce qui dans sa pensée en a l'allure et actualise certains de ses aspects, est une théorie du perfectionnement humain, conçue comme le pendant d'une vision théophanique du Réel.

Dans la pensée d'Ibn 'Arabî, ce qu'on appelle couramment « la mystique » désigne l'anthropologie philosophique, qui repose sur l'idée de perfection et de divinisation. Cette anthropologie spirituelle n'est pas un prolongement inessentiel de la métaphysique, une construction artificielle et accidentelle dont on pourrait faire l'économie. Elle est nécessaire à la complétude et à la cohérence du système. Elle rend intelligible la métaphysique en dévoilant sa destination. Le système de la théophanie autorise deux approches majeures. L'une suit l'apparition de Dieu en un réceptacle qui est Son miroir intégral. Cette approche correspond à l'ontologie de l'homme parfait. La deuxième scrute le miroir où a lieu l'épiphanie de tous les Noms et attributs de Dieu. Elle étudie la préparation et la disposition intime de ce miroir, et envisage tout ce qui lui permet d'être la théophanie parfaite. Tel est le lieu de la mystique. Celle-ci est, en quelque sorte, le chemin ascendant qui conduit

[1] Les définitions les plus rigoureuses de la « mystique » sont présentes dans la somme de Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, tome II, *L'Invasion mystique* [1916], nouvelle édition, Grenoble, Jérôme Millon, 2006, vol. 1, pp. 439-810, et chez Jean Baruzi dans son *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* [1924, 1931], nouvelle édition, Paris, Salvator, 1999. Voir également Jean Baruzi, *L'intelligence mystique*. Textes choisis et présentés par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Berg International, 1985.

l'homme *à* Dieu, alors que l'ontologie constitue le chemin descendant où l'homme s'impose comme l'épiphanie parfaite *procédant de* Dieu.

La mystique prend, dès lors, la forme d'une pensée initiatique dont l'exposé, multiple et divers, occupe une grande partie de l'œuvre d'Ibn 'Arabî. Les *Fusûs al-Hikam*, qui développent les aspects théologiques et ontologiques du système, n'accordent qu'une faible place aux méditations initiatiques. Ils contiennent, cependant, des indications synthétiques qui ont le mérite de dire l'essentiel, sans céder aux élans irrationnels. En de nombreuses occurrences, les *Fusûs* suggèrent l'idée d'une vocation cachée de l'homme, qu'il ne saurait accomplir par le seul respect des commandements de la religion[1]. Cette vocation s'adresse à la personne humaine en sa singularité et exige d'elle un témoignage intime du sens vrai de la révélation. Elle consiste à réaliser en acte la nature de microcosme que tout homme possède en puissance. Elle réside, pour l'individu concret et sensible, dans le fait de s'identifier à l'homme parfait. La mystique désigne ici la somme des pratiques de soi qui édifient l'homme comme miroir de Dieu, l'ensemble des modes de subjectivation, exprimés dans des convictions théoriques et des comportements pratiques, par lesquels le sujet accomplit sa vocation théophanique : purification de soi qui libère du « petit homme » et des entraves imaginaires qu'il institue, élévation de soi par-delà les conditions sensibles d'existence, pour rédimer tout ce qui fait obstacle au réfléchissement de la lumière divine, connaissance de soi qui établit avec certitude la nature véritable du soi et sa destination suprasensible.

L'anthropologie mystique des *Fusûs* énonce les grandes lignes d'un travail de soi sur soi que tous les hommes ne sont pas capables d'accomplir. Si tous les êtres humains sont appelés à devenir des hommes parfaits, seuls quelques-uns le deviennent effectivement. Il y a, dit Ibn 'Arabî, des degrés en Adam, c'est-à-dire des rangs dans la nature générique de l'homme[2]. L'existence de degrés distinguant les fils d'Adam s'explique par la différence des tempéraments et des capacités. Ibn 'Arabî l'éclaire par une image souvent sollicitée[3], qui fournit l'une des meilleures représentations du processus théophanique : la lumière qui

[1] N'est-ce pas là un invariant de la mystique, qui se maintient par delà les différences géographiques et historiques ? Toute mystique ne se fonde-t-elle pas sur l'idée d'un rapport privilégié à quelque chose de caché ? Ne trouve-t-elle pas son ressort dans la conviction qu'il y a un au-delà de la religion pratique ?

[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 56 : Dieu « a montré en détail les degrés qu'ils [les hommes] occupaient en lui [Adam] ».

[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 226. Ibn 'Arabî dit emprunter cette image à Junayd (un des premiers représentants du soufisme, mort vers 909). Junayd affirmait : « la couleur de l'eau, c'est la couleur de son récipient ».

prend des couleurs différentes selon qu'elle pénètre des pièces de verre de couleurs différentes. À partir de cette métaphore, Ibn 'Arabî propose une analogie : de même que la lumière se diffracte selon la variété des supports qui la réfléchissent, de même la nature générique et parfaite de l'homme s'exprime différemment, avec plus ou moins d'intensité, selon les capacités, les dispositions, les désirs des individus.

Ibn 'Arabî propose plusieurs types d'ordonnancement hiérarchique des hommes. Il ne s'agit pas d'exposer, dans le détail, ces différentes classifications. Nous voulons simplement relever ce qu'il y a de commun et d'essentiel aux trois principales[1]. Elles se fondent toutes sur le même critère : la vertu théophanique, autrement dit le degré d'actualisation des Noms divins, ou d'identification avec l'essence divine. Elles prononcent toutes une certaine dévalorisation de la raison, entendue comme faculté ratiocinante attachée, malgré ses prétentions, aux suggestions du corps. Elles font toutes une place privilégiée à l'imagination et au pouvoir de former des images. Elles attribuent toutes le rang le plus élevé à un certain type d'homme : celui qui possède la connaissance véritable et qui atteint ce plan de conscience où il expérimente son unité avec la réalité divine. Cet homme exceptionnel devenu un homme parfait est désigné comme le savant par excellence (*al-'ârif*).

L'ascension mystique est la conquête de la *ma'rifa*. Cette notion occupe une place importante dans les théories anthropologiques et gnoséologiques d'Ibn 'Arabî. Elle jouera un rôle considérable dans tous les discours spirituels qui verront le jour en terre d'islam[2]. Le mot arabe *ma'rifa* supporte plusieurs traductions françaises : connaissance véritable, authentique sagesse, théosophie, gnose. Dans tous les cas, il s'agit de désigner une connaissance suprême qui atteint le mystère de la révélation, qui autorise un dévoilement

[1] On peut relever trois classifications des hommes dans les *Fusûs*. 1) Dans le *Verbe d'Ilyâs*, Ibn 'Arabî distingue deux catégories d'hommes : ceux qui, libérés des désirs corporels et purs d'esprit et de cœur, sont les authentiques savants, ceux qui, limités par les suggestions de leur corps, usent d'un entendement qui leur interdit une connaissance véritable des choses. 2) Dans le *Verbe de Hûd*, les hommes sont classés en trois types : les gnostiques qui voient Dieu en Dieu à partir de Dieu, les « non gnostiques » qui voient Dieu en Dieu mais à partir d'eux-mêmes, les ignorants qui ne voient Dieu ni à partir de Dieu ni à partir d'eux-mêmes. 3) Dans plusieurs passages, par exemple dans le *Verbe de Muhammad*, Ibn 'Arabî distingue trois groupes d'hommes : les hommes de l'entendement, tels les théologiens qui ratiocinent et sont incapables de comprendre l'unité du Réel, les hommes de l'imagination ou gens de la foi (*ahl al-îmân*), qui tentent sincèrement d'approcher l'absolu à partir des récits proposés par les prophètes, mais qui n'en connaissent pas le sens caché, les gens de la *ma'rifa* qui atteignent ce savoir suprême qu'autorisent le dévoilement et la fruition mystique.

[2] Voir l'analyse du concept proposée par le P. Farid Jabre, *La notion de la* ma'rifa *chez Ghazali*, Beyrouth, Les Lettres orientales, 1958.

du sens profond et réel de la religion. La *ma'rifa* est la connaissance ésotérique des choses divines, la connaissance vraie du Réel tel qu'il se révèle aux hommes. Elle est surtout une connaissance *intériorisée*, salvatrice et transformante, qui restitue le sujet connaissant à sa véritable nature, enfouie sous le voile des sens et de l'entendement, une connaissance par laquelle il réalise sa vocation divine.

Dans le système des *Fusûs*, la *ma'rifa* se comprend en fonction du *tajallî*. Elle est très exactement la connaissance vraie de la théophanie, la connaissance achevée de ce que la révélation est une manifestation scellant l'unité duelle du Créateur (*al-Haqq*) et de la créature (*al-Khalq*). Le *'ârif* atteint cette connaissance suprême qui est intuition compréhensive du Réel. Il saisit toute chose comme la forme épiphanique de Dieu. Il se saisit lui-même comme théophanie, se veut et se comprend comme l'épiphanie de tous les Noms et attributs de Dieu. La *ma'rifa* qu'il actualise est une connaissance des choses sans voile, qui pénètre leur nature essentielle, une connaissance de soi sans voile, formée à l'abri des constructions imaginaires : « c'est pour l'âme se connaître *soi-même* comme une *théophanie*, une forme propre en laquelle s'épiphanisent les Attributs divins […][1] ».

Le gnostique possède cette connaissance suprême qui est perception du vrai, expérience vécue et goût intime ou fruition (*dhawq*). Il est le témoin (*al-shahîd*) par excellence, qui atteste la vérité du visible et de l'invisible, qui saisit l'invisible au creux du visible. Le *'ârif* atteint cet état de purification de soi qui le rend digne d'accueillir les mystères divins. Il est l'homme de l'*ihsân*, de la perfection, qui peut se prévaloir de la disposition intime la plus conforme à ce qu'exige le culte véritable. Ibn 'Arabî sollicite une tradition prophétique célèbre, qu'il considère comme l'énoncé de la définition de la connaissance véritable : « L'*ihsân*, c'est que tu adores Dieu comme si tu Le voyais […][2] » Le sage parvient à une vision totale de Dieu, produite par les yeux du corps et l'œil de l'esprit. Cette vision, à son acmé, réalise l'unité du sujet et de l'objet, du voyant et du vu. À ce niveau ultime de l'ascension mystique, le *'ârif*, libéré de son *ego*, est pur sujet de Dieu. En sa personne, c'est Dieu Lui-même qui témoigne pour Lui-même. Au terme de son parcours spirituel qui s'achève en une vision béatifiante, le gnostique est devenu un *walî*, un saint.

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 107.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 223.

Le *walî* – l'ami du Dieu – est le plus grand *'ârif*. Il est l'homme parfait en acte, l'individuation parfaite de la réalité muhammadienne. Il atteint ce degré suprême d'intimité avec Dieu que constitue la *walâya*. Cette notion, centrale dans l'anthropologie mystique d'Ibn 'Arabî, conjoint des aptitudes théorétiques et des dispositions pratiques. Par delà toutes les variations qu'elle subit, elle contient un noyau de sens permanent : la *walâya* est l'actualisation de la *sakîna*, de la présence de Dieu[1]. Elle consiste dans le souvenir vivant et permanent de Dieu, dans la pratique du *dhikr*. Pour Ibn 'Arabî, les *awliyâ'* sont les hommes du *dhikr*[2]. À chaque moment de leur existence, ils s'exercent à l'anamnèse qui transforme leur être en lieu de présence réelle du divin, en miroir théophanique transparent.

Le *dhikr*, entendu comme mémoration, « mise au présent » de l'essence divine manifeste dans ses Noms, exige de l'orant qu'il soit devenu un pur réceptacle du *tajallî ilâhî*, qu'il se soit libéré de son moi pour être un sujet. Il correspond, du point de vue de l'individu, à cet état d'annihilation qu'on appelle le *fanâ*. Ce terme-clé du soufisme ne désigne pas tant une annihilation *absolue* de soi qu'une concentration de l'existence. Dans l'état de *fanâ*, le gnostique met toutes ses capacités corporelles et spirituelles en Dieu, de sorte que tout son être est uni, complètement et sans reste, à l'être divin. Son anéantissement n'est pas l'abolition ou la destruction de sa personne. L'épreuve du *fanâ* ne signifie pas, pour le sage, renoncement et diminution du pouvoir d'exister. Elle correspond plutôt à une conquête, à un accroissement de l'existence. Le *'ârif* atteint cet état où la discrimination entre les attributs du *Haqq* et les attributs du *Khalq* est éteinte. Dans cet état, il ne disparaît pas. Il surexiste, persiste en Dieu. Le *fanâ* est toujours, pour Ibn 'Arabî, un *baqâ'*, une surexistence et une persistance.

La *walâya*, par les dispositions et les pratiques qu'elle instruit, énonce le contenu réel de la perfection de l'homme parfait. Elle est, en ce sens, le but de toute vie humaine. Ibn 'Arabî l'identifie à la connaissance suprême, à la *ma'rifa*. Il la conçoit comme une forme spirituelle achevée qui contient et englobe toutes les autres formes. La prophétie (*al-nubuwwa*) et la mission des envoyés porteurs d'un Livre (*al-risâla*) appartiennent à l'ordre

[1] Cf. Michel Chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî, op. cit.*, p. 45.

[2] Sur le *dhikr* qui, dans la prière rituelle du gnostique, devient contemplation et vision de Dieu, voir le long passage dans le *Verbe de Muhammad*, *Fusûs*, p. 223 *sq*. Voir aussi, dans le *Verbe de Yûnus* (Jonas), l'interprétation que propose Ibn 'Arabî du *hadîth qudsî* : « Je suis le compagnon de celui qui pratique mon invocation ». Voir *Fusûs*, p. 168-169.

de la sainteté. Il faut se représenter la *walâya*, la *nubuwwa* et la *risâla* comme « trois sphères concentriques ». La « première, celle de la *walâya*, englobe toutes les autres[1] ». Cette représentation institue une certaine hiérarchie, qui se forme au gré de la vertu compréhensive des trois concepts ; tout envoyé (*rasûl*) est un prophète (*nabî*), et tout prophète est un saint (*walî*). Ibn 'Arabî consacre un long passage[2] des *Fusûs* à l'explication de cet ordre. Il avance deux arguments principaux qui justifient la place dévolue à la *walâya*. Contrairement à *nabî* et *rasûl*, « *walî* est un Nom de Dieu ». Cela signifie qu'il est un aspect, un attribut de l'essence divine. Aucun des deux autres ne peut prétendre participer ainsi à l'essence divine. Par ailleurs, en tant qu'elle réfère à un Nom commun à Dieu et à l'homme, la *walâya* n'est pas tributaire, comme le sont la mission prophétique et la mission des envoyés, de conditions historiques. À ce titre, elle existe pour toujours, et ne cessera jamais d'apparaître sous diverses formes. À chaque époque, on rencontre des hommes d'exception, qui font de Muhammad le pôle (*al-qutb*) de leur existence. En chaque temps, il y a *tajallî* de la réalité muhammadienne sur les plus parfaits des hommes, sur les *awliyâ'*.

La *walâya* présente des formes et des degrés, qui toutes se parachèvent dans l'exercice de la *ma'rifa*. Cette connaissance vraie de l'unité duelle du Réel n'est pas le fait de la raison. Dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî, et dans l'ensemble du soufisme, elle a pour siège le cœur du fidèle[3]. L'anthropologie mystique se fonde sur une physiologie mystique qui substitue aux organes physiques du corps vivant les organes « psycho-spirituels[4] » d'un corps subtil. Le cœur (*al-qalb*) est l' »organe subtil[5] » de la *ma'rifa* de Dieu et des mystères de la religion. Il est le centre de toutes les activités divines, de toutes les pratiques théophaniques. Il est le lieu où advient la suprême vision, vision de la forme de Dieu (*sûrat al-Haqq*) tel qu'Il se révèle à lui-même. Le cœur est l'organe privilégié du gnostique. Il est le foyer de la conscience divine de Dieu.

---

[1] Michel Chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî, op. cit.*, p. 74.
[2] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 135-136.
[3] Ibn 'Arabî, comme bien des soufis, sollicite massivement le *hadîth qudsî* où Dieu vante la capacité de dilatation du cœur du fidèle : « Mon ciel et ma terre ne peuvent me contenir, mais le cœur de mon serviteur croyant me contient ».
[4] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 171.
[5] Nous empruntons cette formule à Henry Corbin. Voir le paragraphe « le cœur comme organe subtil », dans *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 170 *sq*.

§ 5. L'énergie spirituelle de l'homme parfait

Si le cœur est ainsi le siège de la *ma'rifa*, c'est parce qu'il condense la plus haute ambition spirituelle. En l'homme parfait, *al-qalb* est le lieu où s'opère une concentration, où se développe un réservoir d'énergie qu'Ibn 'Arabî désigne par le mot de *himma*. Ce vocable arabe est souvent traduit par des formules périphrastiques telles que « concentration du cœur », « énergie spirituelle », « pouvoir créateur ». Il désigne une puissance de l'âme difficile à cerner, une faculté complexe et synthétique qui englobe tout à la fois l'acte de méditer, de concevoir, d'imaginer et de produire. La *himma* est cette capacité du gnostique de projeter, dans l'ordre des réalités sensibles, ce qui est dénué d'existence sensible. C'est l'activité poïétique, réglée par la théophanie, qui donne corps à ce qui n'en a pas, qui donne forme à ce qui est esprit.

La *himma* est une faculté créatrice[1]. Mais il faut bien s'entendre sur le sens que prend la notion de création dans l'horizon de la théophanie. Dieu, dans la perspective ouverte par Ibn 'Arabî, ne crée pas. Il suscite des « événements » et produit des changements, en permettant aux réalités portées par ses Noms de se manifester, c'est-à-dire de prendre forme dans le monde. La création n'est pas la production d'une chose surgie d'un pur néant, mais elle est l'apparition, au plan du monde sensible, d'une réalité ayant une existence dans un autre plan, supérieur et invisible[2]. Créer signifie donc faire apparaître au dehors, donner une image sensible, matérialiser. La totalité infinie de l'être – qui correspond à l'essence infinie de Dieu – se distribue en plusieurs niveaux. Rappelons qu'Ibn 'Arabî dégage cinq plans d'existence s'étageant du plus élevé au plus bas : le plan des essences éternelles corrélées aux Noms divins, le plan des êtres angéliques, le plan des âmes, le plan des Formes-types ou des Idées-images faites d'une matière subtile, le plan des choses sensibles et des corps matériels. L'activité de la *himma* suppose l'existence de ces cinq *hadarât*. Elle consiste à manifester comme présence sensible ce qui relève d'une autre présence : présence imaginale, présence psychique, présence angélique, présence intelligible.

[1] La notion de *himma* est au centre de la sagesse initiatique contenue dans le *Verbe de Lût* (Lot). Voir Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 127 *sq*.
[2] Voir les belles analyses de A. E. Affifi, *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, *op. cit.*, pp. 133-136.

La *himma* transforme le cœur du gnostique en un écran pour les théophanies. Elle en fait une chambre de projection : les formes qui se réfléchissent dans l'intime du *'ârif* et dont il est le miroir deviennent des images qui se projettent au dehors. L'opération de réception et de projection qui s'effectue ici relève de l'acte d'une faculté particulière : *al-wahm*. Dans les psychologies philosophiques, cette faculté désigne un certain type de perception, qui saisit les idées non sensibles dans les choses particulières[1]. *Al-wahm* formule une sorte d'idées. Elle produit des *ma'ânî*, c'est-à-dire des représentations formées à partir de ce qui s'offre à la perception sensible.

Ibn 'Arabî modifie considérablement le sens de l'activité du *wahm*. Il ne la conçoit pas dans les cadres d'une théorie de la connaissance tributaire du discours aristotélicien. Il la comprend selon la logique de la théophanie. En la personne du *'ârif*, *al-wahm* cesse d'être une faculté de représentation. Mise au service de la *himma*, elle devient une puissance active d'imaginer, un pouvoir de l'imagination visionnaire. Tout homme, écrit Ibn 'Arabî, « crée par le *wahm*, dans sa faculté imaginative, ce qui n'a pas d'existence au dehors. C'est là le cas du commun. Mais le *'ârif* crée par sa *himma* ce qui possède une existence extérieure au siège de la *himma* […][2] ».

Al-wahm désigne un certain concept de l'imagination. Pour Ibn 'Arabî, il ne s'agit pas de ce qui recueille la perception sensible et en forme une représentation synthétique. L'imagination obéit ici à un tout autre mouvement et se voit attachée aux mondes « d'en haut » : elle met en forme et propose une image visible d'une réalité appartenant aux mondes de l'invisible. Les *Verbes d'Ishâq* (Isaac) et de *Yûsuf* (Joseph), par la méditation du rêve prophétique et des apparitions visionnaires, proposent de nombreux exemples de productions imaginatives soumises à la *himma*. On peut également relever deux « épisodes » attribués au *'ârif* Muhammad : le songe où il projette, dans la forme sensible du lait, la réalité intelligible de la science, la vision de l'ange Jibrîl (Gabriel) sous la forme d'un jeune homme[3]. Guidée par l'énergie spirituelle, par la concentration du cœur, *al-wahm* du prophète configure ce qui n'a pas de figure. Elle devient alors méditation imaginante, faculté des images.

---

[1] Voir par exemple Ibn Sînâ, *Kitâb al-Shifâ'*, *Kitâb al-Nafs*, *Al-maqâlat al-râbi'a, fasl* II, *Avicenna's De Anima (Arabic text),* edited by F. Rahman, London, Oxford University Press, 1959, pp. 169-182.
[2] Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 88.
[3] Cf. Ibn 'Arabî, *Fusûs*, p. 100.

L'activité imaginative de la *himma* ne relève pas de la fantaisie, ni de l'imaginaire. Les créations du cœur ne sont ni des fictions ni des illusions. Ce sont des manifestations sensibles de formes intelligibles, angéliques ou psychiques. Ce qui illustre le mieux, pour Ibn 'Arabî, l'acte de l'imagination visionnaire et active, c'est le geste de Jésus créant des oiseaux d'argile. Le Livre révélé[1] énonce le sens vrai du *wahm* tel qu'il est mis à la disposition du saint. Jésus ne crée pas des oiseaux à partir du néant. Il fait advenir – en introduisant un changement – des oiseaux déjà existants sous une forme non sensible. Les âmes des oiseaux sont contenues dans le souffle divin. Jésus, par sa *himma*, les conjoint à un corps existant dans la nature et leur donne vie.

En une formule rapide et suggestive, Henry Corbin relève l'importance de la notion de *himma*, par delà les préoccupations de la mystique et de la pensée initiatique. C'est tout le monde des images – images rêvées, images vécues et images produites – qui se trouve convoqué et mis en question par cette notion. « Sans peine, nous pouvons en pressentir une application à l'iconographie matérielle, aux images créées par l'art.[2] » La *himma* éclaire, du point de vue du sujet créateur, le statut de l'image et du pouvoir imaginant. Elle configure le modèle islamique de l'artiste : un gnostique et un témoin, un homme de l'imagination visionnaire qui donne forme visible et sensible aux innombrables miroitements du Réel. Elle caractérise les formes esthétiques de l'islam comme des formes épiphaniques, des formes de manifestation et d'apparition. Articulée à l'intuition de la théophanie et à la conviction métaphysique qu'existent des plans de réalité, la *himma* configure le lieu propre de l'art islamique.

[1] Cf. Coran 3 : 49.
[2] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 173.

DEUXIÈME PARTIE

L’art islamique et la religion esthétique

Chapitre I

Hegel et l'art musulman

1. Introduction

L'art en islam appartient à une configuration de pensée déterminée par l'idée de théophanie, dans un espace spirituel défini par le soufisme spéculatif d'Ibn 'Arabî. Dans la deuxième partie du présent travail, nous éprouverons la pertinence de cette thèse. Notre but est de montrer comment le schème de la théophanie est à l'œuvre dans les manifestations esthétiques de l'islam. En visitant quelques continents d'un immense univers artistique, nous espérons mettre en lumière la présence et l'effectivité de ce schème métaphysique.

Dans ce qui précède, nous avons tenu à marquer notre désaccord avec plusieurs études portant sur le statut de l'art et des image en islam[1]. À nos yeux, la signification de l'art islamique ne se trouve pas dans les énoncés traditionnels et juridiques. La définition et la fonction de l'image ne se conçoivent pas selon les normes fixées isolément par le *hadîth* ou des sentences dogmatiques, non que ces énoncés soient vides de sens, sans effets ou

[1] Nous indiquons, comme un exemple typique de cette perspective qui, à notre sens, conduit à une impasse théorique, l'ouvrage de Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004.

accessoires, mais ils ne suffisent pas à nous introduire à la signification de l'art islamique. Ils nous laissent dans une certaine insatisfaction théorique, et ne nous permettent pas de comprendre les œuvres dans leur vie réelle. C'est qu'ils sont abstraits, extérieurs à la chose même, incapables de restituer l'horizon dans lequel s'inscrit l'œuvre d'art. Celle-ci témoigne d'une ambition formée dans l'exégèse spirituelle de la révélation. Elle noue avec l'islam une relation concrète, que les discours de l'autorité ne sauraient épuiser ni même dévoiler.

L'intuition qui nous anime, est que seule une analyse philosophique peut éclairer l'ambition de l'art islamique. Seul un examen conceptuel, partant de l'art islamique dans sa substance et sa concrétude, saura nommer et penser la relation vivante que cet art entretient avec l'herméneutique spirituelle de la révélation (*al-ta'wîl*), telle que la pratiquent Ibn 'Arabî et la longue tradition qu'il inaugure. Pour mener cet examen, nous prendrons pour guide, ou plutôt pour introducteur, Hegel[1]. Une telle perspective se justifie à un double titre. La « méthode » philosophique qu'a instituée Hegel est celle-là même que nous tentons d'appliquer depuis le début de notre travail. Par ailleurs, nous attachons la plus grande importance au contenu de la philosophie hégélienne, aussi bien pour la valeur qu'elle reconnaît à l'art au titre de représentation sensible du vrai, que pour les développements féconds qu'elle consacre à l'art islamique.

Hegel nous propose un parcours en trois temps qui peut se résumer ainsi : d'abord, l'art islamique est la conscience de la scission entre Dieu, absolument transcendant, et le monde des créatures. Ensuite, il se donne pour destination d'exprimer, dans la forme symbolique qui lui est propre, la contradiction entre l'Être suprême et les réalités finies. Enfin, pour résoudre cette contradiction qui est son foyer générateur, il se voit contraint de renverser la transcendance infinie de l'Absolu en une immanence non moins radicale. Ce faisant, l'art de l'islam surmonte les impasses du droit et de la politique islamiques, étant la représentation de ce qui, dans la « terreur », reste une forme de l'esprit inconsciente[2]. Mais

[1] Nous poursuivons, dans ce chapitre, un travail universitaire que nous avions mené sur Hegel et l'islam. Voir Souâd Ayada, *Hegel et l'islam*, mémoire pour l'obtention du D. E. A. de philosophie, présenté et soutenu sous la direction du professeur Gilbert Kirscher, Université Charles De Gaulle - Lille III, septembre 1994.

[2] La figure de l'esprit que Hegel a nommé « terreur », et dont il a repéré une manifestation dans l'islam, nous semble l'exact vis-à-vis de la figure qui se déploie dans les formes esthétiques de la théophanie. Nous faisons l'hypothèse qu'une division interne anime l'islam. Cette division, qui constitue le mouvement même de l'esprit en islam, trouve son expression dans deux figures opposées, la « terreur » et la « religion esthétique ». La première est le mode négatif, inconscient et historique de l'opposition, la seconde le mode positif,

il reste lié à une théologie incapable de déployer la vie intégrale de l'Absolu, par contraste avec ce que fait, selon Hegel, la théologie chrétienne.

Ayant suivi Hegel jusqu'à ce point, nous montrerons qu'il manque à son analyse un terme supplémentaire, celui où, selon nous, se déploie authentiquement la vérité de l'art islamique, et où nous devrons prendre congé du philosophe allemand.

2. Le Dieu sublime de l'islam

§ 1. L'islam et la Renaissance orientale

Dans son Cours d'esthétique, Hegel développe une réflexion serrée et suggestive sur l'art islamique. Cette réflexion est fille de son temps. Elle est le résultat philosophique de ce que Raymond Schwab a appelé la « Renaissance orientale[1] ». L'Occident, principalement l'Allemagne et la France, croit déchiffrer son destin spirituel dans le miroir de l'Orient. Il veut se définir selon une figure nouvelle, et trouve dans les textes venus d'Orient et nouvellement traduits, une source d'interrogation et de mise en question de ses valeurs fondatrices. Hegel bénéficie de l'intense mouvement de traduction qui accompagne cette « Renaissance orientale » et qui rend accessible en langue allemande – et en d'autres langues européennes – les grandes œuvres de la littérature arabe et persane. Il dispose de poèmes de Rûmî et de Hâfez, ainsi que de quelques œuvres majeures de la littérature arabe et de l'épopée persane[2].

---

conscient et transhistorique.

[1] Nous reprenons le titre de l'ouvrage de Raymond Schwab, qui restitue à sa juste mesure le climat culturel et intellectuel d'une Europe qui, découvrant les textes de l'Orient, décide de son origine et de son destin. Voir Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

[2] Rappelons, parmi bien d'autres, quelques traductions allemandes d'œuvres de la littérature composée en terre d'islam. *Les Mille et Une Nuits* ont été traduites pour la première fois en allemand en 1712. Hammer-Purgstall, auteur de la célèbre *Histoire des Assassins*, offre en 1812 une traduction du *Divân* de Hâfez. Friedrich Rückert traduit le *Mathnawî* de Rûmî et les *Maqâmât* d'al-Harîrî.

L'analyse hégélienne exclut des formes majeures de l'art islamique – l'architecture notamment – et porte presque exclusivement sur la poésie. Malgré son caractère partiel, elle formule des appréciations qui traduisent un véritable intérêt philosophique. Hegel relève d'abord les « mérites » et les « magnifiques échantillons » de la poésie islamique. Art « élevé » et « éclatant », la poésie « mahométane », celle des Perses en particulier, exprime au mieux le « souffle incomparable de l'Orient ». Rien « de prosaïque » ne vient entacher son « admirable pouvoir expressif[1] ». Lyrique, elle est « charmante, parfumée, délicate[2] » et « parvient, dans toutes sortes de combinaisons surprenantes et neuves, à une audace absolument incroyable et à des sommets d'esprit sagace et drôle.[3] » Ses thèmes majeurs – l'amour humain et divin, la beauté de la création, le destin et le sentiment de la fragilité des choses – unissent le sensible et le suprasensible avec une subtilité étonnante.

Goethe n'avait-il pas ouvert la voie ? Son *West-Östlicher Diwan*[4] n'est-il pas la pièce maîtresse d'un mouvement littéraire, poétique, culturel et philosophique qui accordera une attention toute particulière à la poésie orientale islamique ? Goethe va jusqu'à soutenir, à propos de cette poésie, que son « caractère le plus haut […] est ce que nous appelons en allemand *Geist* […][5] ». Si la poésie a pour ambition d'atteindre la vérité, de saisir l'absolu, nulle n'y parvient mieux que la poésie de l'islam. Les poèmes de Sa'dî, de Hâfez, de Nezâmi ont valeur de modèles qui transcendent l'espace et le temps. C'est qu'ils réalisent le destin métaphysique de la poésie.

En leur temps, les affirmations pleines de ferveur de Goethe ont prêté à sourire. La plupart des contemporains les ont reçues avec amusement et indulgence, y voyant l'expression des lubies exotiques d'un homme sur le retour. Hegel ne cède pas à ces

---

[1] Nous reprenons quelques formules de Hegel, telles qu'elles figurent en traduction française. Voir G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, I [Édition Hotho], traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 492-496.

[2] Hegel, *Cours d'esthétique*, III [Édition Hotho], traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 371.

[3] Hegel, *Cours d'esthétique*, III, *op. cit.*, p. 437-438.

[4] Le recueil paraît en 1819. Il est l'aboutissement d'un intérêt pour l'islam et l'Orient islamique dont voici quelques jalons. Dès 1772, Goethe lit la traduction allemande du Coran par Megerlin. En 1773, il lit l'*Histoire de la vie de Mahomet, législateur de l'Arabie* que Turpin vient de faire paraître. À Weimar, Goethe fait la connaissance de Herder qui l'initie à la poésie orientale, persane et arabe. Dès 1808, il lit la traduction allemande du roman de Jâmî *Majnûn et Leylâ*. La publication, en 1812-1813, de la traduction du *Divân* de Hâfez par Hammer-Purgstall marquera, pour Goethe, l'acmé de son activité orientaliste. Nous renvoyons à la traduction française du *West-Östlicher Diwan*. Voir Goethe, *Divan occidental-oriental*, traduit, préfacé et annoté par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, « Littérature allemande », collection bilingue, 1969.

[5] Goethe, *Divan occidental-oriental*, *op. cit.*, II. Notes et dissertations pour aider à l'intelligence du *Divan occidental-oriental*, « Suprême généralité », p. 358.

facilités. Il prend au sérieux[1] les intérêts du vieux Goethe qui, à ses yeux de philosophe, vont bien au-delà de la fascination orientaliste. Il s'attache à les comprendre, à dégager la signification de l'art islamique dont la poésie est une manifestation majeure. Cela le conduit à soutenir deux thèses fondamentales : l'art est ce qu'il y a de « plus originel » en terre d'islam, ce qui est le « plus proche de la manière substantielle de voir les choses[2] » propre aux musulmans. Ce n'est pas dans la philosophie, dans la rigueur morale du mode de vie, ou dans l'organisation politique et étatique de la société que l'islam manifeste au mieux son orientation métaphysique. C'est dans l'art, et plus particulièrement dans la poésie, qu'affleure son intention spirituelle fondamentale. L'art est le *dire vrai* de l'islam, pense Hegel. Parce que son contenu le plus élevé est le *Geist*, la poésie islamique accomplit l'ambition même de la philosophie. Elle est en islam la philosophie achevée, ce qui énonce le vrai et le réel. Au cœur même de sa singularité irréductible, elle manifeste l'universalité de l'Absolu.

§ 2. Un art symbolique

L'art islamique est d'essence symbolique. Il détermine, par l'usage de symboles, une manière particulière de considérer les rapports entre contenu et forme. Le symbole pose qu'il y a relation entre le contenu et la forme. Mais, dans le même mouvement, il détermine le contenu comme extérieur à la forme, et la forme comme nécessairement inadéquate au contenu. Ce contenu, qui est l'Absolu ou Dieu, est l'être qui transcende radicalement toute réalité sensible, l'être impropre à toute forme qui voudrait l'atteindre ou l'évoquer. Dans l'art islamique, les symboles et les signes sollicités dépendent d'une conception de l'art où signification et expression sont irrémédiablement distinctes, où l'expression rate toujours un sens qu'elle ne fait qu'approcher[3].

[1] Hegel se distingue de ses contemporains, qui le plus souvent ne voient dans la passion orientale de Goethe que le signe d'une sénilité intellectuelle. Certains y déchiffrent même une conversion, et une dérive hors des principes du romantisme. Ainsi Schlegel, parlant de Goethe, écrit à Madame de Staël : c'est un « païen converti à l'islamisme ». Hegel semble avoir eu connaissance du *Divan* de Goethe avant même qu'il ne soit édité. Il cite la version définitive de l'ouvrage qui paraît en 1819, notamment dans son *Cours d'esthétique* et dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*. Comme en atteste sa correspondance, il était proche du poète.
[2] Hegel, *Cours d'esthétique*, III, *op. cit.*, p. 371.
[3] Nous reprenons la définition hégélienne du symbole qui anime l'art symbolique. Voir *Cours d'esthétique*, I,

Hegel n'a cessé d'affirmer, contre l'esthétique subjectiviste du goût, la valeur objective de l'art, le sérieux qui l'anime. Au même titre que la religion et la philosophie, l'art est une des plus hautes manifestations spirituelles de l'humanité. Dans l'œuvre d'art, la conscience parvient à sa perfection et prend connaissance de ce qui l'anime. Elle veut atteindre le vrai comme objet réel de son désir, et se l'approprier dans l'élément de la représentation, c'est-à-dire l'énoncer dans les termes de la conscience. L'art est éminemment sérieux : il est le moment où la conscience reconnaît sa séparation avec le vrai, et la dépasse en donnant à ce vrai une forme sensible. Il est une satisfaction majeure en ce qu'il achève l'odyssée de la séparation et annonce les retrouvailles, la réconciliation de la conscience et de son objet.

Cette réconciliation dans l'art n'est pas immédiate. Elle passe par des moments qui forment ce qu'on appelle couramment l'histoire de l'art, et que Hegel conçoit plutôt comme des figures transhistoriques où se manifestent les formes multiples et différenciées de l'art. L'art symbolique est un moment et une figure particuliers. Il témoigne d'une représentation qui reconnaît pleinement la nécessité, au titre d'œuvre de l'esprit, de la scission entre la forme sensible et le contenu spirituel. Pourtant, cette expression artistique ne parvient pas à réaliser ce qui est la destination même de l'art : dépasser la scission, atteindre la réconciliation, non moins nécessaire, de la forme et du contenu. L'art symbolique se caractérise par une séparation indépassable. C'est une forme esthétique qui pose, d'un côté, l'« idée abstraite » et de l'autre, « le matériau sensible naturel[1] » qui ne peut la figurer que d'une manière inadéquate.

L'art islamique porte la marque de cet inachèvement caractéristique de l'art symbolique. Il repose sur une conception de la révélation qui maintient une distance infranchissable entre l'essence divine – le contenu – et ses expressions sensibles. Pour Hegel, l'art symbolique n'est pas vraiment un art, incapable qu'il est d'atteindre la réconciliation de la forme et du contenu qui définit en propre l'art. L'art symbolique

---

op.cit., p. 406 : Il faut « distinguer, s'agissant du symbole, deux choses différentes : premièrement la *signification*, et ensuite l'*expression* de cette signification. La *signification* est une représentation mentale ou bien un objet, de tel ou tel contenu, l'*expression* est une existence sensible ou une image d'une espèce quelconque. »

[1] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 106. La traduction plus ancienne de S. Jankélévitch nous semble exprimer plus clairement cette idée : « Dans l'art symbolique, nous avons, d'une part, l'idée abstraite et, d'autre part, les formes naturelles qui ne lui sont pas adaptées ». Voir Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, traduction par S. Jankélévitch, premier volume, Paris, Flammarion, 1979, p. 112.

islamique est une expression de l'Esprit qui, en toute rigueur, est de nature pré-artistique[1]. Hegel se voit justifié à affirmer l'inaptitude de l'islam à l'art. Si l'art a bien pour vocation d'exprimer dans l'ordre de la représentation l'unité de la forme et du contenu, alors l'art de l'islam, parce qu'il ne parvient pas à énoncer cette unité, dont il n'a qu'une intuition très médiocre, est comme en deçà de la vocation artistique.

§ 3. La compréhension hégélienne du concept islamique de la révélation

Hegel juge les productions esthétiques de l'islam à partir d'une conception unitive de l'Absolu et de sa manifestation. Cette conception, qui veut qu'il n'y ait nul écart entre l'Absolu et la réalité finie, a pour fondement implicite l'interprétation chrétienne de la révélation. Celle-ci est censée fonder, en dernière instance, la prétention de l'art. Hegel conçoit la fondation théologique de l'art d'une manière qui reste tributaire d'un partage convenu : d'un côté les religions sémitiques qui sont toutes, à différents degrés, des monothéismes abstraits, de l'autre la religion chrétienne qui, seule, peut prétendre au statut de monothéisme concret et de religion vraie. Quoi que l'on pense de cette distribution assez commune des religions, il faut lui reconnaître le mérite de mettre l'accent sur l'essentiel. Elle attire notre attention vers la logique proprement islamique de la manifestation. Là où le christianisme soutient, selon Hegel, une manifestation totale et sans reste, l'islam spéculatif maintient une distance entre l'être transcendant qui ne saurait se montrer totalement et la réalité sensible. Même dans les représentations les moins abstraites qui voient le jour dans l'espace spirituel de l'islam, demeure toujours une certaine inadéquation entre le Caché et l'Apparent.

En soulignant l'écart entre l'essence divine et ses manifestations, Hegel entrevoit la spécificité de la conception islamique de la révélation. Mais il ne fait que l'entrevoir. Sa perspective creuse l'écart qu'elle relève. Ce faisant, elle simplifie une situation philosophique originale, qu'on ne saurait penser dans les termes de l'écart, de la séparation, ni de l'unification sans reste. Hegel ne médite pas, faute d'un savoir direct qu'il ne pouvait

[1] Dans son introduction à l'étude des différentes expressions de l'art symbolique, Hegel propose une réflexion sur le « symbole en général ». Il établit que l'art symbolique n'est pas à proprement parler un art, mais un « prélude à l'art » (*Vorkunst*). Voir Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 405.

acquérir, la relation entre le Réel divin et ses manifestations, que détermine la révélation coranique. Il ne parvient pas à saisir sa spécificité, ni à comprendre une configuration où la manifestation procède d'un Dieu qui ne s'incarne pas, mais se présente comme le Caché *et* l'Apparent. On peut déchiffrer dans la posture philosophique de Hegel une certaine réticence. Cette réticence trouve pour partie sa raison d'être dans les limites du savoir, autrement dit dans l'ignorance des systèmes de pensée spéculative qui ont vu le jour dans le giron de l'islam et sans lesquels l'écart entre l'infini et le fini ne serait même pas posé. Elle nous paraît être l'effet de quelque chose de plus essentiel, une décision assumée qui engage l'orientation fondamentale d'une philosophie. Selon Hegel, le déséquilibre que pose l'islam entre l'être infini et la création est une limite et une insuffisance.

L'examen mené dans les *Leçons sur la philosophie de la religion* éclaire ce point[1]. L'islam y apparaît comme une religion *orientale*, non pas, bien sûr, comme une religion de la nature où l'esprit se confond avec des réalités sensibles, mais comme une religion de l'individualité spirituelle. Le Dieu de l'islam est en effet une subjectivité autonome, une réalité qui s'élève absolument au-dessus du naturel. Il est une substance universelle, unique, absolument une, qui a pour seule détermination celle de l'Un abstrait, suprasensible, libre et radicalement séparé de tous les êtres concrets. L'islam, à l'instar du judaïsme, est un système de croyances en un Dieu *sublime*.

Le sublime ne désigne pas ici une vision du monde construite sur un sentiment subjectif. Il s'agit plutôt d'une représentation qui a sa source dans l'objet lui même. Le Dieu de l'islam est sublime parce qu'il est au-dessus de toutes les existences sensibles, sans compromission avec aucune d'elles. Il est l'unité absolue, non différenciée, la pensée pure qui ne peut être appréhendée que par la pure pensée. Religion du sublime, l'islam est, de ce fait, une « religion de la pensée ». Puissance radicalement étrangère, le Dieu de l'islam

[1] Pourtant, on ne peut que s'étonner de l'absence d'un exposé différencié qui serait dévolu à l'islam dans les *Leçons sur la philosophie de la religion*. Les quelques lignes que Hegel consacre à la religion islamique sont rapides et dispersées, notamment dans des développements sur les religions orientales. On peut proposer deux explications pour éclairer le traitement de l'islam dans la philosophie de la religion. La philosophie hégélienne de la religion entend suivre le développement du concept de religion, jusqu'à sa pleine réalisation dans la religion absolue, c'est-à-dire le christianisme. Dans cette « histoire orientée », l'islam ne saurait être un moment positif et trouver une place. Il en est exclu parce qu'il contrarie l'avènement de la religion vraie. Hegel se heurte, par ailleurs, à des impératifs d'exposition qui engagent la cohérence de son système. Selon le déploiement logique du concept de religion, l'islam constitue une forme de représentation insuffisante et inférieure. Or, il apparaît six siècles après l'avènement de la religion absolue. Faire une place à l'islam équivaudrait à disjoindre le développement logique du cours de l'histoire. La correspondance de l'historique et du logique ne serait plus assurée, et il y aurait un défaut dans la méthode hégélienne.

n'existe que pour la pensée. Il est ce « fantôme infini[1] » qui ne se laisse nullement voir, qui ne pactise avec rien de sensible. *Ineffable*, il se définit, de manière générale, comme Seigneur exerçant une domination absolue. « Dieu jaloux qui n'en tolère nul autre à côté de lui […][2] », il condamne d'emblée tout ce qui n'est pas Lui « comme n'étant pas conforme[3] ».

Hegel rapporte ce Dieu *sublime* aux formes de représentation et à la manière d'être d'une ethnie et d'un peuple : les Arabes. L'islam est en effet la religion d'un peuple fruste et simple[4]. Certes, sa rigidité structurelle s'assouplit dès lors qu'il est adopté par des peuples non arabes, les Perses par exemple. Pourtant, l'abstraction, l'unité et la domination qu'il impose témoignent du seul type de pensée dont sont capables les « fils du désert[5] ». Dans le désert, l'islam « a sa demeure[6] ». C'est que le désert prédispose à ces visions où Dieu est l'Ailleurs absolu, l'Autre radicalement séparé des hommes, le Réel insondable, qui est partout et nulle part. Le désert symbolise l'accablement de l'homme, qui, tout à la fois, sent la présence de Dieu et expérimente, dans la mélancolie absolue, la perte et l'abandon. Le désert est le lieu de l'élaboration de l'islam et sa métaphore, son cadre d'apparition et ce qui illustre au mieux son aridité et sa sécheresse. Il offre un schème littéraire dont la fécondité n'est plus à établir. Balzac, dans *Une passion dans le désert*, nous en donne une expression admirable : « Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien… […] c'est

[1] Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, I^e partie, notion de la religion, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, 1971, p. 12.
[2] Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, II^e partie, la religion déterminée, 2. Les religions de l'individualité spirituelle, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, 1972, p. 19.
[3] Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, II^e partie, la religion déterminée, 2. Les religions de l'individualité spirituelle, traduit de l'allemand par J. Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, 1972, p. 61.
[4] Hegel reconduit la figure littéraire de l'Arabe telle qu'elle s'impose dès le XVIII^e siècle. Voici ce qu'il dit : « […] sur la mer infinie des étendues désertiques, avec le ciel pur au-dessus d'eux, [les *Arabes*] ne peuvent compter dans une pareille nature que sur leur propre courage, leur propre bravoure, et sur les moyens qui assurent leur subsistance, chameau, cheval, lance et épée. » (*Cours d'esthétique*, II, *op. cit.*, p. 14-15). Un peu plus loin, Hegel ajoute sur le même ton : « En Orient, c'est surtout l'Arabe qui, en ce qu'il est ce point qui n'a d'abord rien devant soi sinon son désert aride et son ciel, sort avec la force de la vie vers l'éclat de la lumière et la première extension de la mondanité profane, et ce faisant conserve encore en même temps sa liberté intérieure. » (*Cours d'esthétique*, II, *op. cit.*, p. 165).
[5] La formule est de Schlegel. Voir sa *Philosophie de l'histoire*, Paris, Parent-Desbarres, 1836, p. 83.
[6] Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduction par J. Gibelin, troisième édition remaniée par Étienne Gilson [*sic*], quatrième tirage, Paris, Vrin, 1987, p. 276 : « Le mahométisme prit naissance chez les arabes ; chez eux l'esprit est entièrement simple et le sens de l'informe y a sa demeure, car dans ces déserts, il n'existe rien qui puisse recevoir une forme. »

Dieu sans les hommes[1] ». Dans une vision conjointe du désert et de l'absolu, l'écrivain atteint le mystère de l'islam.

3. Le symbolisme de la sublimité

Parce que l'islam est la religion d'un Dieu sublime, son art est un art symbolique de la sublimité. La configuration originelle de l'art islamique est une contradiction qui a tous les traits d'une impasse : exiger d'un côté la relation dans le symbole, poser d'un autre côté que cette relation est forcément inadéquate. L'art en islam se pose d'emblée dans l'élément de l'impossible. Il se donne pour but d'exprimer la surabondance divine impénétrable au moyen de formes qu'il conçoit comme impropres et insuffisantes. Les productions esthétiques portent ici le sceau d'une négativité radicale. Ce sont des réalités paradoxales : dans leur existence même elles portent la négation de la prétention qui les justifie et leur permet d'être. Dès lors, le fait qu'il y ait de l'art est le signe que l'art est impossible. Pour Hegel, l'art symbolique de la sublimité s'établit dans une tension tragique dont les termes sont inconciliables.

Cette tension a pour origine une certaine détermination de Dieu. En islam, « du fait qu'il n'est pas conçu dans sa vérité concrète, (Dieu) ne fournira à l'art, surtout à l'art plastique, aucun contenu ». L'impasse structurelle de l'art consiste ici en ce que le contenu générateur est absence de contenu, fantôme abstrait. Le Dieu de l'islam ne peut susciter

[1] Ce sont les dernières lignes de la nouvelle rédigée par Balzac en 1832. *Une passion dans le désert* est un court récit où le narrateur veut faire un « plaidoyer en faveur des bêtes ». Pour cela, il rapporte la « confidence d'un soldat » ayant participé à l'Expédition d'Égypte de Bonaparte. Lors des avancées en Haute Égypte, un jeune soldat provençal fut capturé par les Arabes et emmené dans le désert. Parvenu à tromper ses ennemis, le soldat s'enfonça dans les terres désertiques inconnues, à la recherche d'un quelconque campement de l'armée française. Après quelques jours d'une marche éprouvante, il ne rencontra aucune âme humaine, seulement un animal fascinant, une panthère. Le jeune homme pense d'abord mettre à mort la bête. Mais progressivement, il s'éprend de cette « sultane du désert ». Le « désert fut dès lors comme peuplé ». Mais comme toute passion, l'amour du soldat et de la panthère s'acheva sur un malentendu, qui conduisit au meurtre de l'animal…et à quelques méditations sur le désert.

qu'un art foncièrement négatif. Si les musulmans n'ont jamais représenté leur Dieu « dans l'art d'une manière positive, comme les chrétiens leur Dieu à eux », c'est parce qu'ils croient en un Dieu transcendant et effrayant.

Le contexte culturel imposé par l'islam serait peu propice aux développements des arts, en particulier des arts plastiques. « Là où l'Esprit est conçu comme opposé à l'homme, comme Informel (chez les Juifs et les Musulmans par exemple), il n'y a pas place pour les arts plastiques[1] », nous dit Hegel. Le raisonnement ici à l'œuvre mérite l'attention. Hegel n'invoque pas un prétendu iconoclasme islamique, une norme juridique ou une prescription positive, autant d'éléments qu'il sait être attachés au destin historique de l'islam. Il établit la précarité, voire l'absence des arts plastiques en islam, à partir de la logique intrinsèque que détermine la figure islamique de l'Esprit. L'islam ne serait pas hostile aux arts de la représentation plastique *par accident*. Il le serait par essence, du fait de la séparation absolue qu'il pose entre l'infini et le fini. En islam, l'infini ne s'est pas compromis avec la finitude, Dieu ne S'est pas fait homme. Or, les arts plastiques ont pour destination la figuration matérielle, sensible et finie, de l'Absolu. Comment peuvent-ils exister, si l'Absolu répugne absolument à devenir matériel, sensible et fini ? Ces arts ne peuvent fleurir que dans une ère spirituelle précise, celle que délimite le christianisme, celle où prédomine la vision d'un Dieu qui S'est fait chair. Les arts plastiques ne sont pas *par accident* des arts de la chrétienté, ils le sont par essence.

Hegel va utiliser ce principe exégétique pour justifier l'absence, en terre d'islam, d'autres formes majeures de l'expression esthétique. Sans parler des arts plastiques, l'islam est peu enclin à développer la littérature dramatique et comique. S'il excelle dans le lyrisme et l'épopée, il ne fournit, en revanche, aucun échantillon de tragédie et reste totalement silencieux à l'endroit de la comédie. Là encore, l'islam se définit par le manque ou l'insuffisance. Il opère même une régression majeure, si l'on prend garde au fait que tragédie et comédie sont des inventions païennes. L'explication hégélienne s'appuie sur une intuition qui, simplifiée, ne cesse aujourd'hui d'être rabâchée. L'islam est incapable d'atteindre ce que suppose absolument ces arts : la pleine reconnaissance du principe de la liberté et de l'indépendance individuelle[2]. Tragédie et comédie se développent sur fond

[1] Hegel, *La raison dans l'histoire*. Introduction à la Philosophie de l'Histoire, traduction par Kostas Papaioannou, Paris, Plon, 1965, p. 159.

[2] Dans le même esprit, Hegel écrit dans son *Cours d'esthétique*, III, *op. cit.*, p. 436 : « […] l'Orient,

d'une position métaphysique qui veut que l'homme et l'ensemble des êtres finis soient posés dans leur existence autonome et admis dans leur consistance propre. La tragédie n'est-elle pas, en effet, la sanctification du fini qui, dans l'élément du sentiment subjectif, prend figure d'absolu ? Que fait une comédie, si ce n'est porter à la dérision les agitations finies, et somme toute futiles, des hommes ? Tragédie et comédie, sur des modes symétriques, ont pour demeure le fini et l'humain. Or, seuls les Grecs et, à leur suite, leurs fils spirituels, les chrétiens, ont reconnu au fini et à l'humain toute sa dignité ontologique.

En islam, la puissance de l'Être unique se soumet absolument toutes les créatures, lesquelles, en toute rigueur, ne sont pas. Dieu seul a une consistance, Dieu seul est vraiment, Dieu seul est libre. Dans la métaphysique de l'islam, Hegel relève un concept de la liberté qui nous situe aux antipodes des problématiques occidentales et modernes du libre-arbitre, de l'autonomie morale et du droit politique. La liberté s'y définit en l'Absolu et par l'Absolu. Loin d'évoquer une posture subjective, elle désigne une certaine figure concrète du réel, de l'Idée. Elle s'inscrit dans un ordre qui est une hiérarchie ontologique[1]. Plus une réalité témoigne de fermeté dans le concret, plus elle est libre ; à l'inverse, plus elle exprime de précarité ou de fragilité, plus elle est entravée et dépendante. Ce schéma permet de comprendre que Dieu seul, au titre de Celui qui se pose absolument et fermement dans le concret, soit libre. Il éclaire l'affirmation symétrique qui veut que l'homme, créature dépendante, suspendue et conditionné, ne dispose d'aucune liberté. C'est qu'ici, le concret, l'Idée, ne se dévoile qu'en l'un de ses moments, qui est l'Être.

L'analyse hégélienne se construit sur une représentation raréfiée de la théologie islamique. Celle-ci soutient que tout s'origine dans la volonté de Dieu, et que le moindre acte humain est une expression du décret divin. Elle conçoit Dieu comme le maître absolu, la puissance agissante qui, au gré des actions humaines, manifeste sa domination. De là que le libre-arbitre ne soit qu'une illusion, une ignorance de la nécessité divine, il n'y a qu'un pas. De là surtout la notion de *fatum mahometanum* qui, depuis Leibniz jusqu'à Hegel, impose, non sans quelques arguments, une vision de l'islam où triomphe la volonté d'un

---

conformément à son principe général, ne parvient ni à l'autonomie et à la liberté individuelles du sujet, ni à cette intensification du contenu dont l'infinité en soi-même constitue la profondeur de l'âme romantique. »

[1] Pour une réflexion approfondie sur les figures islamiques de la liberté et leur lien avec l'ontologie de l'islam, voir Christian Jambet, *L'acte d'être. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ*, Paris, Fayard, « L'espace intérieur », 2002.

Dieu qui soumet et *rend passif*, un Dieu qui décide du sort de l'homme, lui interdit d'agir, ne lui reconnaît aucune liberté, aucune responsabilité[1].

La position de Hegel prête sans doute le flanc aux simplifications et réductions. Armés d'un seul argument – la confusion grossière de la liberté et de la subjectivité – certains en viendront à soutenir qu'il n'y a pas de sujet ni de liberté en islam. Ce que dit le philosophe allemand est plus complexe. Hegel a conscience de buter sur un problème. Il insiste sur le caractère spirituel et intériorisé de la signification dans l'art islamique. Or, cette dimension ne saurait être atteinte sans une certaine valorisation du sujet, capable de devenir réceptacle du vrai, de s'élever à l'Absolu. L'islam ne peut manquer de fournir une certaine figure du sujet, qui sera à la source de la production artistique. Cette figure est cependant bien différente de celle qui se construira progressivement en Occident chrétien.

Hegel entrevoit le modèle islamique de la subjectivité. Il a l'intuition que ce modèle ne s'épuise pas dans une liberté impossible, dans un art foncièrement négatif qui mettrait en présence des formes aussitôt détruites par le contenu qu'elles expriment, de telle sorte que l'expression du contenu signifie la disparition de l'expression. Il soutient que le sujet musulman n'a pas pour seul destin la double contrainte : exprimer dans des formes finies l'infini, nier ces formes finies pour laisser être l'infini. Pour preuve, il peut surmonter l'alternative à laquelle il semblait d'abord condamné. Il peut dépasser la contradiction intérieure qui l'animait et l'installait dans l'impasse, et s'affirmer dans des œuvres d'art positives.

Dans l'œuvre d'art, le sujet se guérit de la contradiction qui l'entravait et l'inhibait. Bien plus, l'art est la résolution de la contradiction qui affecte en son essence la configuration islamique de l'Absolu. Il est le lieu d'une relève qui offre un mode d'être positif à l'art islamique. Cette relève a une condition : ne pas s'enliser dans l'élément fini, recourir aux ressources offertes par l'art le plus spirituel, le moins matériel, le moins sensible ou fini qui soit. Cet art qui transcende en quelque sorte l'art, c'est la poésie.

[1] Ces formules, répétons-le, sont inadéquates au concept islamique de la liberté, tel qu'il se construit dans les philosophies exégétiques et spirituelles. Il serait plus exact de soutenir que Dieu *rend actif* l'homme dans la mesure même où il est le seul principe de son action.

4. Le panthéisme poétique

§ 1. La poésie comme philosophie

Hegel nous conduit à opérer une transmutation radicale de la signification de la poésie islamique. La lecture de *ghazals* et de fragments d'épopées arabes et persanes le met sur la voie d'une intuition profonde : la poésie n'est pas en islam un art parmi les autres. Elle est le *même* que la philosophie, dont elle achève le projet, et dont elle accomplit la destination. Autant dire que la poésie réalise ce que la philosophie, en terre d'islam, se propose, mais qu'elle est incapable d'accomplir.

Rappelons la manière dont Hegel conçoit le sens de l'activité philosophique. La philosophie est le discours qui doit dépasser la scission entre le sujet et l'objet, entre la conscience individuelle et le tout absolu. Son but est de formuler, dans le concept, l'unité de ces deux pôles. En islam, la philosophie ne saurait réaliser une telle ambition. Elle manifeste plutôt une insuffisance criante, et elle voit ses prétentions réalisées par la poésie, laquelle parvient, sur un mode achevé et souverain, à dépasser les contradictions de la conscience et de l'être. En islam, c'est la poésie, et non la philosophie, qui atteint l'unité réconciliatrice.

Dès lors, la médiocrité des analyses que le philosophe allemand consacre à la philosophie islamique dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie*[1] prend tout son sens. Certes, la philosophie de l'islam n'a vraiment fait l'objet d'études sérieuses que très

[1] G. W. F. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tome 5, *la philosophe du Moyen Âge*, avant-propos, traduction et notes avec la reconstitution du cours de 1825-1826 d'après un manuscrit d'auditeur, par Pierre Garniron, Paris, Vrin, 1978, pp. 1018-1035. Hegel distingue deux courants principaux dans ce qu'il appelle la « philosophie arabe » : la théologie rationnelle (*al-Kalâm*) et la philosophie hellénisante (*al-falsafa*). De ces deux courants, Hegel ne fait pas grand cas. Résumons ses positions fondamentales : Hegel situe les philosophies de l'islam dans le cadre plus général de la philosophie médiévale, qui forme pour l'essentiel une « transition de servitude », parce qu'elle est soumise à l'autorité « absolue de la révélation ». Si la philosophie arabe doit être mentionnée, c'est seulement parce qu'elle a participé à la « propagation de la philosophie », selon un « point de vue extérieur, historique ». La philosophie islamique peut être ramenée à ce qui fut sa « tâche essentielle » : la conservation de la philosophie grecque et sa transmission à l'Occident.

récemment. Les sources hégéliennes en la matière sont éparses et sommaires[1]. Elles ne peuvent donner lieu qu'à des jugements partiaux. Pourtant, l'ignorance – qui conduit à soutenir que la philosophie islamique ne présente aucun intérêt, et qu'elle n'est qu'une acclimatation maladroite de la pensée grecque aux impératifs d'une religion dogmatique – se conjugue ici à une prise de position : la philosophie islamique n'est pas le dire adéquat à la configuration islamique de l'Absolu. Sa limite est franchie par l'activité poétique, qui énonce adéquatement l'esprit de l'islam, et constitue l'une des formes les plus élevées de l'Esprit absolu.

Poésie et philosophie sont sœurs de lait et tendent vers le même but. Mais la première atteint une perfection inaccessible à l'autre. Pour Hegel, la poésie de l'islam est la métaphysique achevée de l'islam. Le poème saisit l'Absolu bien mieux que ne le fait le concept. L'espace du poème est le lieu où s'énonce le vrai, où la culture de l'islam parvient à formuler adéquatement l'intuition du réel et la profession de foi qui l'animent. Le poème énonce le sens authentique du *tawhîd*, de l'unité de Dieu et du monde. Il est la réconciliation de l'infini et du fini. Là où le philosophe ne pense que la séparation ou l'union abstraite – pris dans des alternatives qu'il pose et qu'il ne sait surmonter – le poète dit l'unification de Dieu et de l'être. Ainsi nous révèle-t-il l'autre aspect de la contradiction interne à l'islam : non plus la scission violente qui rend la conscience malheureuse et violente, mais l'unité douce, béatifiante et bienheureuse.

Par sa poésie, l'islam est un moment de l'Esprit absolu, une manifestation transhistorique du vrai. Telle est la deuxième proposition qui se déduit de l'interprétation hégélienne. Ce n'est pas dans les formes politiques et historiques de la terreur que l'islam accomplit son essence. L'islam donne à voir sa décision inaugurale dans le dire poétique. C'est là que l'invisible qui le soutient apparaît sous sa véritable figure. C'est là que l'Esprit qui anime la révélation coranique se manifeste dans des formes positives.

Pourquoi la poésie islamique se distingue-t-elle si absolument ? D'où lui vient une telle élévation, une telle ambition spéculative ? Les réponses proposées par Hegel sont d'abord assez décevantes. L'analyse philosophique y cède le pas à des considérations

[1] Hegel n'a pas une connaissance directe et de première main des systèmes philosophiques qui ont vu le jour en terre d'islam. Il s'appuie exclusivement, semble-t-il, sur les travaux des principaux historiens allemands de la philosophie : J. G. Buhle (*Histoire de la philosophie moderne*), W. G. Tennemann (*Manuel de l'histoire de la philosophie*) et J. Brucker (*Histoire critique de la philosophie*). Pour une étude de ces histoires de la philosophie, voir L. Braun, *Histoire de l'histoire de la philosophie*, Paris, Orphys, 1973.

raciales et psychologiques : les Arabes, et les Orientaux en général, sont naturellement doués pour la poésie[1]. Leur habileté s'exprime dans les disciplines qui sollicitent l'imagination et la fantaisie, leurs limites sont patentes pour tout ce qui exige rigueur logique et intelligence rationnelle. Sans doute, convient-il d'aller au-delà de ces considérations et de porter attention à la chose même, à la poésie de l'islam dans ses manifestations concrètes.

La poésie est l'art de la langue, de l'écriture et des mots. La matière qu'elle informe et élève à la signification est porteuse d'une valeur spirituelle, particulièrement chargée de sens en islam. C'est la matière même dans laquelle s'opère la donation originaire de la vérité, le médium de la révélation de Dieu. Là où le christianisme conçoit la révélation comme Incarnation, l'islam la pense à partir du phénomène crucial qu'est la descente du Livre. D'un côté, Dieu se fait homme, devient chair, de l'autre il se fait langue, devient lettre ou écriture. La langue arabe est la parole de l'infini adressée au fini, trace ou présence de l'Incréé dans le créé. Elle est *le* symbole fondateur, la figure même de la médiation en islam. Sans doute cela explique-t-il sa sacralisation, ainsi que la dévotion mystérieuse et curieuse dont elle fait souvent l'objet chez les musulmans.

§ 2. L'unité panthéiste

Le dire poétique est symbolique et appréhende au mieux la sublimité de Dieu. Il est, pour Hegel, bien davantage, puisqu'il parvient à résoudre la scission inhérente au symbolisme sublime dans une unification radicale. Cette unification désigne la seule manière dont l'islam dépasse la tension entre l'infini et le fini. Elle se résout dans une vision panthéiste du réel.

Parler de panthéisme, c'est solliciter une notion polémique qui, dans l'Allemagne des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, est mêlée aux débats philosophiques les plus importants. C'est aussi

[1] Voir par exemple le propos suivant, dans le *Cours d'esthétique*, III, *op. cit.*, p. 374 : « Les *Arabes* […] sont dès l'origine dotés d'une nature poétique et très tôt sont d'effectifs poètes. » Leurs chants décrivent, « tantôt avec une hardiesse jaillissante et imprévue […] tantôt avec un calme tout réfléchi et une tendre douceur, les conditions originelles des Arabes encore païens – l'honneur de la tribu, l'ardeur à la vengeance, l'hospitalité, l'amour, la joie de l'aventure, la bienfaisance, le deuil, la nostalgie –, et tout cela avec une force qui ne faiblit jamais […] ».

inscrire l'islam dans un réseau complexe d'interprétations qui engage, entre autres, le post-kantisme et le destin de la métaphysique. La réception de Spinoza forme le cadre de ce qu'il convient d'appeler la « querelle du panthéisme[1] ». La philosophie de la substance, de l'unité et de la totalité, à laquelle on réduit alors le spinozisme, attise les discussions les plus vives sur les rapports entre Dieu et le monde.

Le panthéisme trouve à s'énoncer dans la formule « tout est Dieu ». Cette formule expose, selon Hegel, « aux plus grossières incompréhensions[2] ». Elle doit être analysée par delà les querelles de l'époque. L'expression « tout est Dieu » peut s'entendre de deux manières. *Ou bien* c'est Dieu qui est le tout, le seul réel, et rien d'autre n'est vraiment. Le monde est alors l'ensemble des émanations de la substance divine et n'a aucune consistance par soi. Le « tout, dans ce qu'on a appelé panthéisme » est le tout « au sens de la substantialité une qui certes est immanente au sein des détails singuliers, mais en faisant abstraction de la singularité et de sa réalité empirique. » Telle est la « signification véritable du panthéisme » qui « ressortit principalement à l'Orient[3] ». Ce panthéisme authentique atteint sa forme achevée dans le panthéisme islamique. *Ou bien* c'est le tout qui est Dieu, le tout étant l'ensemble des réalités qui composent le monde. Dieu, dans ce cadre de pensée, ne peut prétendre à aucune existence propre. Il est au mieux la somme des existants. C'est là le panthéisme matérialiste ou naturaliste que Hegel trouve représenté au mieux par les penseurs français d'Holbach et Diderot.

Le panthéisme est la résolution théorique de la tension posée par l'entendement entre Dieu et le monde. Il peut prendre deux formes antagonistes qui correspondent à deux résolutions contradictoires de la tension. *Ou bien* l'entendement s'efforce de maintenir l'idée d'un Dieu réel et vivant, d'un Dieu personnel. Il est alors contraint d'absorber le monde des réalités finies en Dieu. Cette forme du panthéisme est un acosmisme, une négation de la dimension purement matérielle et sensible du monde. C'est aussi un mysticisme, dans la mesure où toute réalité concrète est comme transfigurée et élevée au

[1] Rappelons simplement les premiers jalons de cette querelle. En 1785, Jacobi publie les *Lettres à M. Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza*. Dans cet ouvrage retentissant, il soutient deux thèses majeures : le spinozisme est un « panenthéisme ». Tous les attributs sont en Dieu et tirent de Dieu leur existence. Le spinozisme est un panthéisme. En tant que *causa sui*, Dieu est totalement immanent au monde. Jacobi déduit de ces deux thèses une conséquence nécessaire : le panthéisme fait le lit du fatalisme, de l'athéisme et du matérialisme. C'est d'ailleurs à cela qu'a conduit la philosophie de Spinoza.

[2] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 487.

[3] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 488.

statut d'émanation et de présence de Dieu. L'islam est le meilleur représentant de ce type de panthéisme. *Ou bien* la réflexion humaine s'attache à conserver au monde sa pleine effectivité. Elle est alors obligée de faire de Dieu une pure et simple abstraction, de lui dénier toute consistance propre. Rien ne distingue ce type de panthéisme de l'athéisme.

Hegel construit son système philosophique alors que la « querelle du panthéisme » a pris fin. Pourtant, loin de s'en détourner et de n'y voir que polémiques d'historiens[1], il entreprend de penser le panthéisme comme figure fondamentale de la réflexion. Hegel établit une hiérarchie entre les deux formes du panthéisme. Le panthéisme matérialiste des Modernes est insipide et vulgaire, indigne de retenir l'intérêt en ce qu'il ne témoigne d'aucune subtilité théorique. Le panthéisme acosmique et mystique est bien plus profond. Il forme le panthéisme le plus élevé, celui dont Spinoza[2], et surtout l'islam, portent témoignage. L'islam atteint une pureté et une sublimité panthéistes sans égales[3]. Il soutient une vision du monde toute spirituelle, qui s'étend à toutes les choses naturelles, même les plus ordinaires, et métamorphose leur immédiateté en présence divine.

[1] Hegel doit aussi répondre aux critiques philosophiques qui l'accusent d'avoir construit un système où il y a « trop de Dieu ». Pour les philosophes hostiles de son époque, Hegel est considéré comme le tenant du panthéisme, de cette forme de pensée qui fait la part trop belle à Dieu. Pour les théologiens hostiles, sa philosophie n'est qu'un athéisme camouflé où il y a « trop peu de Dieu ». Voir la manière dont Hegel répond à ces critiques dans l'*Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'Esprit*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1988, § 573.

[2] Nous renvoyons aux analyses que Hegel consacre à Spinoza dans ses cours d'histoire de la philosophie. Voir les *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tome 6, la philosophie moderne (de Fr. Bacon aux « Lumières »), traduction et annotation avec une reconstitution critique du cours de 1825-1826 par Pierre Garniron, Paris, Vrin, 1985, p. 1441 *sq*. Pour Hegel, la philosophie de Spinoza est un « écho de l'Orient ». C'est un acosmisme qui soutient que l'essence du monde, « l'essence finie, l'univers, la finitude ne sont pas le substantiel […]. Chez Spinoza, « c'est de Dieu qu'il y a trop. » (p. 1452). Une explication approfondie de ces affirmations serait sans doute nécessaire. Mais elle nous conduirait trop loin, bien au-delà des limites de ce travail. Notons seulement que le panthéisme scelle les destins croisés du spinozisme et de l'islam, ou plutôt que la philosophie de Spinoza sert de schème herméneutique à la lecture hégélienne de la métaphysique de l'islam.

[3] Cf. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 367. Chez les « mahométans », on peut voir le panthéisme « dans la plus belle pureté et sublimité […] ».

§ 3. Le panthéisme spirituel

Le panthéisme spirituel de l'islam trouve dans « l'excellent Rûmî » son meilleur représentant. Au paragraphe 573 de l'*Encyclopédie*, Hegel choisit le grand poète iranien[1] comme l'introducteur au panthéisme authentique. Il cite, dans la traduction de Friedrich Rückert, un long poème de Rûmî où il déchiffre une élévation d'esprit qui n'est pas sans évoquer le souci d'unification du réel qui anime son propre projet philosophique de réconciliation spéculative. Rûmî est une figure magistrale de la pensée, parce que son « panthéisme[2] » transcende les limites de l'acosmisme et du mysticisme. La créature ou le fini n'y sont pas niés mais spiritualisés, divinisés. Ils ne sont pas élevés de manière abstraite à l'infini, mais voient leur finitude étrangement conservée. La poésie de Rûmî propose une vision complexe de l'homme, qui n'est pas pur néant, mais se comprend comme identité spirituelle tournée vers Dieu.

Hegel cite des vers de Rûmî qui vont dans ce sens[3] :

Car là où l'amour s'éveille, meurt
Le Moi, le sombre despote.
Toi, laisse mourir celui-ci dans la nuit
Et respire librement dans l'aurore matinale !

Il déchiffre dans ces vers une configuration singulière. L'homme y renonce à son propre moi. Mais il « appréhende tout aussi bien l'immanence du divin dans son intérieur ainsi élargi et libéré […][4] ». Le philosophe pressent une vision de l'homme où celui-ci doit renoncer à son moi pour advenir comme sujet. Dans l'exigence de réduire le moi pour laisser émerger le soi, Hegel pressent un mode de subjectivation particulier. Avec Rûmî,

[1] Jalâl al-dîn Rûmî est né en 1230 et mort en 1273. Couramment nommé Mawlanâ – notre maître – il est une figure centrale de la culture d'islam. Le rayonnement de son œuvre, dont la pièce fondamentale est le *Mathnawî*, va bien au-delà de la poésie et défait les partages disciplinaires. Rûmî atteint au mieux l'intention de la spiritualité islamique et en formule la synthèse. Hegel en a une claire intuition.

[2] Pour nommer la forme de pensée à l'œuvre dans la représentation religieuse et poétique de Rûmî, Hegel se montre très réticent à solliciter la notion de panthéisme. Cette forme de pensée, tout comme le spinozisme, « devrait, avec plus de justesse », être désignée « comme des *monothéismes* et, en relation avec la représentation du monde, comme des *acosmismes*. » Voir Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 369.

[3] Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 369.

[4] Hegel, *Cours d'Esthétique*, I, *op. cit.*, p. 492.

l'inconsistance à laquelle l'homme se croyait condamné est surmontée. La subjectivité, entendue comme toute présence au divin, est pleinement reconnue et affirmée. La poésie de l'islam opère un tour de force. Elle scelle l'union de l'infini et du fini et transforme la représentation islamique ordinaire. L'homme n'est plus cette conscience malheureuse astreinte à la séparation. Il peut atteindre « cette intimité heureuse, ce bonheur libre, cette félicité profuse propre à l'oriental […][1] ». Le dire poétique permet l'union « paisible jusque dans l'âme même des choses […][2] ». C'est que les fleurs, les parfums, les pierres précieuses, le rossignol sont autant de miroirs de Dieu.

Les *ghazals* de Rûmî réalisent l'unité de l'infini et du fini dans l'amour. Sans psychologie, ramené à sa dimension ontologique, l'amour transfigure le fini et l'élève à l'infini. Il est la réconciliation même, comme le pensait le jeune Hegel[3]. À la fois sensible et spirituel, l'amour, dans la poésie de Rûmî, a pour objet apparent un être fini, et pour objet caché Dieu. Amour de la créature et amour du Créateur sont un seul et même amour, qui se modélise selon la « dialectique » du Caché et de l'Apparent. C'est que la créature est l'Apparent du créateur, le créateur le Caché de la créature. L'unité est complètement affirmée par Rûmî. Le poète saisit la puissance divine immédiatement immanente dans les choses. L'islam, devenu grâce à lui un panthéisme mystique, révèle qu'il a pour contenu spirituel l'Absolu. Cela justifie que la poésie de Rûmî soit reconnue, et qu'elle figure dans la section « philosophie » de l'Esprit absolu.

Hegel relève la valeur indépassable de la poésie de Rûmî. Il souligne aussi ce qui constitue sa limite essentielle : elle saisit l'absolu mais ne parvient pas à l'énoncer dans une forme pleinement consciente et adéquate. Rûmî est tributaire des schèmes de pensée de ce qu'il faut nommer le « panthéisme de la réflexion[4] ». Il révèle un mode de pensée incapable de cerner toutes les médiations qui sont nécessaires à l'unité réelle, qui est une unité concrète et différenciée. Cette unité médiate et vraie ne peut être pensée que dans le cadre d'un panthéisme d'un nouveau type, celui-là même que prétend réaliser Hegel. Ayant

[1] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 492.
[2] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 493.
[3] Dans *L'esprit du christianisme et son destin*, écrit de jeunesse qui ébauche les grandes lignes de la philosophie de la maturité, l'amour est la médiation, l'unification de l'infini et du fini.
[4] Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, II[e] partie, *la religion déterminée*, 1. *La Religion de la Nature*, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, 1972, p. 45. Le « panthéisme de la réflexion est un point de vue moderne […], c'est un panthéisme de musulmans modernes […] ». Hegel cite en note Rûmî.

dépassé l'unité immédiate ou réfléchie, le « panthéisme hégélien » se transmue en un « panthéisme absolu ». Cette transmutation est le résultat d'un travail philosophique d'approfondissement de l'unité. Elle forme la relève du « panthéisme », qui cesse par là même d'être un panthéisme.

L'islam peut, au mieux, avec Rûmî, décrire une identité déséquilibrée ou « inégale » qui suppose que l'un des termes, le sujet, se soit défait de sa consistance finie pour accéder à la substance une. Il est incapable d'opérer la réconciliation de la substance et du sujet, de comprendre, au terme d'un processus de pensée, la substance comme sujet. Cette incapacité foncière éclaire, en dernière instance, les traits caractéristiques de la poésie islamique, son ton « assez objectif » et son « élévation hymnique[1] ». Le lecteur ne doit pas s'y tromper : l'habileté et la subtilité que déploie cette poésie sont les contreparties d'une décision inacceptable, qui voit l'homme renoncer à sa posture de sujet sur l'autel de la substance.

L'interprétation hégélienne de l'art islamique ne peut être comprise qu'à l'aune d'un parti pris fondamental : la religion chrétienne est la religion vraie, ou plutôt, le Dieu Trine que saisit le christianisme dans l'élément de la croyance et de la représentation, est le vrai que la philosophie – hégélienne – formule dans le discours conceptuel. L'Absolu, exprimé en termes hégéliens, est la réconciliation totale, médiate et réfléchie de l'infini et du fini. Le christianisme, en ce qu'il repose sur la croyance que l'infini s'est fait homme et s'est relevé dans l'Esprit, énonce l'Absolu. L'islam, parce qu'il ignore l'Incarnation, ne peut atteindre la réconciliation intégrale, même si le désir de cette réconciliation est le mouvement qui anime ses productions esthétiques et le met sous tension, comme en témoigne l'admirable Rûmî.

[1] Hegel, *Cours d'esthétique*, III, *op. cit.*, p. 436 et p. 437.

Chapitre II

La théophanie dans la poésie et la miniature

« La poésie et le dessin sont frère et sœur, comme tu le sais, de même que les mots et les couleurs. »

Orhan Pamuk

1. La médiation paradoxale de la poésie : le *Divân* de Hâfez

§ 1. L'oblitération hégélienne

Si nous avons élu Hegel pour nous introduire à la situation philosophique de l'art islamique, c'est parce que ses analyses inaugurent les deux modèles interprétatifs majeurs qui seront convoqués dès lors qu'il s'agira de penser la signification des formes artistiques façonnées dans le cadre de la révélation islamique. La lecture hégélienne atteste des difficultés théoriques qui s'imposent à quiconque veut saisir, en philosophe, le schème théologique et ontologique à l'œuvre dans ces formes. Elle révèle une position ambivalente

et fragile, qui pressent la singularité d'un schème qu'elle sait irréductible à celui qui opère en Occident, et bien différent de ce qui se donne à connaître de l'autre Orient – celui de la Chine, de l'Inde et des civilisations préislamiques –, sans parvenir à le concevoir et à en proposer un modèle spéculatif. Les réflexions de Hegel sur Rûmî témoignent d'un certain malaise philosophique. Mais ce malaise est recouvert, comme refoulé par la convocation de la notion de panthéisme. Ce recouvrement aura la vie longue et configurera l'ordre des interprétations. Aujourd'hui encore, quand on reconnaît à l'islam une dignité philosophique qui l'élève au-dessus du rôle de simple maillon dans la transmission des savoirs grecs, c'est pour en faire l'une des expressions les plus raffinées du panthéisme[1].

Hegel reconduit et assoit une autre conviction qui, là aussi, finira par devenir une sorte de moule herméneutique : si le « panthéisme » est bien la représentation qui gouverne l'islam, cette représentation ne trouve pas dans la philosophie son dire privilégié. Elle atteint sa formulation pleinement consciente et achevée dans la poésie[2]. Deux thèses s'imposent au confluent des analyses menées dans l'esthétique et dans la philosophie de l'esprit : le panthéisme de la réflexion, c'est-à-dire le panthéisme posé dans son essence et non encore dépassé dans une forme supérieure de l'esprit, s'accomplit dans la métaphysique de l'islam. Cette métaphysique ne s'énonce pas dans la philosophie, discours pourtant conçu, en Occident, comme ce qui doit recueillir et penser la substance des réalités théologiques et suprasensibles. Elle se donne tout entière dans la poésie d'amour. Celle-ci se présente donc comme la vérité de l'islam entendu comme une ontologie, une intuition et une compréhension du réel.

Pour illustrer l'orientation propre au panthéisme islamique, Hegel privilégie, parmi les nombreuses œuvres poétiques produites en terre d'islam, la poésie d'amour de Rûmî.

---

[1] De grands connaisseurs de la pensée islamique ont sollicité, faute de mieux, la notion de panthéisme pour décrire les systèmes spéculatifs d'Ibn 'Arabî et de ses continuateurs. Nous pensons aux orientalistes anglais et allemands, du passé et d'aujourd'hui. Nous pensons surtout à Louis Massignon, qui conçoit la pensée d'Ibn 'Arabî comme une typification du panthéisme musulman. Nous devons à Henry Corbin d'avoir montré le caractère profondément inadéquat de la notion.

[2] On retrouve cette idée, jointe à des considérations raciales sur les « peuples sémitiques », chez Ernest Renan. Celui-ci lie intimement la prophétie muhammadienne, dans ce qu'elle a de spécifique, aux caractères psychologiques et intellectuels de la race arabe : « Le véritable génie arabe, caractérisé par la poésie des Kasidas et l'éloquence du Coran, était absolument antipathique à la philosophie grecque. Renfermés, comme tous les peuples sémitiques, dans le cercle étroit du lyrisme et du prophétisme, les habitants de la péninsule arabique n'ont jamais eu la moindre idée de ce qui peut s'appeler science ou rationalisme. » Voir *Averroès et l'averroïsme*, Paris, éditions Durand, 1852, première édition. Pour la citation, voir Renan, *Averroès et l'averroïsme*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, p. 79.

L'interprétation qu'il en propose prête à bien des discussions. Elle s'exposerait à des objections majeures, si nous n'envisagions les conditions dans lesquelles elle fut construite. Hegel ne lit pas le persan. Il accède à quelques échantillons de la poésie de Rûmî dans la traduction allemande proposée par Friedrich Rückert. Il prend, en outre, bien des libertés à l'égard du texte dont il dispose. D'une part, il ne porte pas son attention sur un *ghazal* entier mais choisit quelques distiques qu'il isole, au risque de briser la cohérence du poème. D'autre part, il apporte des modifications personnelles et arbitraires au travail établi par Friedrich Rückert. Le « poème » qu'il cite est donc doublement modifié, par la traduction, par les innovations introduites.

Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur Friedrich Rückert, et sur son travail de traducteur. Si l'homme est considéré comme un excellent professeur de langues orientales, il se veut surtout poète. Il est l'auteur d'une œuvre personnelle, qu'il consolide à partir de 1814 avec la publication de ses fameux *Chants cuirassés*. Il acquiert progressivement une indéniable popularité, d'autant plus grande qu'il parvient, grâce à ses florilèges de poésie persane, à émouvoir le cœur de l'Allemagne. La vocation orientaliste de Rückert, aussi profonde et réelle soit-elle, s'inscrit dans une démarche littéraire, et non dans un projet scientifique d'établissement de textes rédigés en langue étrangère. À cela, il faut ajouter un net changement d'orientation dans le parcours orientaliste de F. Rückert. Celui-ci, progressivement, sera conduit à négliger la province iranienne, et la langue persane, au profit du sanscrit. À partir de 1826, il délaisse ce qui fut sa première spécialité d'orientaliste, à savoir les études islamiques, pour se consacrer presque exclusivement à l'étude des œuvres de l'Inde et de la langue sanscrite[1].

Tout cela fait porter une certaine suspicion sur le prétendu poème de Rûmî. De nombreux orientalistes invitent aujourd'hui à considérer avec la plus grande précaution les travaux produits durant cette période – la « Renaissance orientale[2] » – où l'intérêt pour l'Orient charrie un enthousiasme et des identifications imaginaires incompatibles avec le sérieux de la science. Certains formulent les plus vives critiques à l'encontre des traductions de Friedrich Rückert. Le poète allemand semble avoir appris le persan à

[1] Frédéric Schlegel, avec la publication retentissante de son essai *Sur la langue et la sagesse des Indiens* (1808), décidera de la vocation indianiste de F. Rückert. Ce dernier fera paraître en 1836, en écho au livre de Schlegel, *La sagesse des Brahmanes*.

[2] Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950. La plupart des informations que nous mentionnons ici sont empruntées à ce livre.

Vienne, auprès de l'orientaliste et idéologue contre-révolutionnaire Joseph von Hammer-Purgstall, dont on sait, à propos de la « légende des Assassins[1] », la faible attention aux données littérales. Il affirme, par ailleurs, ne pas vouloir faire œuvre de traducteur. Son ambition est esthétique et consiste à proposer des « adaptations de poésie orientale[2] ». Le propos de Rückert n'est pas savant. Il s'agit d'offrir une reproduction libre de la forme du *ghazal*, de créer une poésie de langue allemande, qui imite celle de Rûmî et révèle la profonde connivence qui rattache l'esprit allemand[3] à la culture des Perses. Dans toute cette entreprise, Rückert est animé par un souci majeur : façonner un pendant au *Divan occidental-oriental* de Goethe[4]. N'est-ce pas la raison pour laquelle on parlera des « ghazels de Rückert », et non de ses traductions ? Hegel ne salue-t-il pas « l'art admirable de la traduction[5] » de l'orientaliste et poète, bien plus qu'il ne loue la beauté des vers de Rûmî ?

En 1819, Friedrich Rückert fait paraître une petite collection de poèmes de Rûmî inspirée de la *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, ouvrage récemment publié par son professeur de persan Hammer-Purgstall. Il s'agit pour le poète d'introduire la forme littéraire du *ghazal* dans l'espace culturel allemand. En 1820, il poursuit sa tâche d'imitation des poètes persans en publiant ses *Östliche Rosen*. L'ouvrage est dédicacé à Goethe et se veut un écho au *Divan*. Il propose en langue allemande des *ghazals* attribués aux poètes persans, où dominent les thèmes de la volupté sensible, de l'élévation spirituelle et du sentiment de l'unité cosmique. La poésie de Hâfez et de Rûmî y apparaît sous les traits d'une poésie de la joie de vivre. Alors que l'histoire offre le spectacle de la violence, que l'époque sombre et agitée voit s'écrouler les trônes et disparaître les souverains les plus puissants, le poète persan conserve une bonne humeur inaltérable. Il exprime ce qui est, par delà la face apparente des choses : la sensualité du parfum de la rose et du corps de l'aimé, la sympathie universelle que manifestent l'ordre et la beauté du monde. Rûmî, et surtout

[1] Joseph von Hammer-Purgstall, *Geschichte der Assassinen*, 1818. L'auteur construit une véritable légende qui attribue à ce courant de l'ismaélienne l'origine de toutes les formes de sociétés secrètes et du terrorisme politique.
[2] Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, *op. cit.*, p. 437.
[3] Cf. Annemarie Schimmel, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, The University of North Carolina Press, 1992, p. 5.
[4] Voir le travail de Mahmoud Houman, *Rapport sur la traduction de quelques ghazels de Hâfez par F. Rückert*, thèse de doctorat d'Université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, thèse complémentaire, Dactylo-Sorbonne, Paris VI^{e}, 1954.
[5] Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 367.

Hâfez, représentent le poète idéal, dont l'âme pieuse et mystique, dépouillée du moi aliénant, s'élève et révèle sa nature souveraine. Le poète est l'homme qui surmonte les obstacles de la réalité, pour s'ouvrir à l'amour des choses sensibles et éprouver des plaisirs véritables. Le poète persan est un modèle parce qu'il entrevoit la loi d'amour qui règne sur toute chose, du monde inorganique aux réalités célestes. Il révèle la vérité et l'unité du mysticisme, qu'il soit antique et païen, chrétien ou musulman.

Friedrich Rückert, après Goethe, après Hammer-Purgstall, fait subir à la poésie persane un traitement qui est une somme de simplifications et d'oblitérations. Rûmî, Sa'dî, Hâfez disent la même chose, sur le même ton, en des poèmes figés dans la même saveur lyrique. Leurs *ghazals* sont un hymne à l'amour et à l'union mystique, que rien ne distingue fondamentalement. Hegel reçoit la poésie persane dans le climat de cette confusion généralisée. Il la pense sous l'éclairage des spéculations non moins confuses de son collègue et correspondant F. A. G. Tholuck[1]. Ce théologien protestant allemand fait paraître en 1821, à Berlin, un ouvrage qui se veut une analyse de la représentation philosophique à l'œuvre dans la poésie persane soufie. Le livre, intitulé *Ssufismus sive theosophia persarum pantheistica*, propose la première traduction en langue occidentale – en latin – d'une histoire tirée du *Mathnawî* de Rûmî. Il se présente comme une anthologie

[1] Friedrich August Gotttreu Tholuck (1799-1877) est un théologien et orientaliste allemand. En 1823, il est chargé de cours de théologie à l'université de Berlin. C'est là sans doute qu'il fait la connaissance de Hegel. Représentant de la théologie « médiatrice », qui veut éviter les deux écueils du rationalisme et de la pure orthodoxie, F. A. G. Tholuck s'est fait une spécialité de la théologie comparée. À partir de 1825, il fait paraître de nombreux ouvrages qui croisent mystique soufie, doctrines orientales du christianisme primitif et théologie protestante (voir par exemple *Florilège de la mystique orientale*, *La doctrine du péché et de la réconciliation*, *La doctrine spéculative de la trinité dans l'Orient tardif*). Hegel ne connaît d'abord du soufisme que sa poésie. Il accède sans doute à la philosophie du soufisme grâce aux travaux de F. A. G. Tholuck. Ceux-ci présentent un intérêt certain : ils veulent situer la poésie de Rûmî dans l'horizon de pensée qui est le sien. Pour F. A. G. Tholuck, le soufisme est une pensée authentiquement islamique, qui se forme à partir de l'herméneutique spirituelle de la révélation coranique. Le théologien montre qu'il y a une métaphysique soufie, et qu'elle comporte une certaine doctrine de la trinité. Cette doctrine autorise l'unité de Dieu et de l'homme. Elle est ce qui sauve l'islam de l'abstraction et de la séparation, et l'oriente sur la voie du panthéisme. Hegel considère avec la plus grande prévention les considérations de F. A. G. Tholuck. Ne sont-elles pas le fait d'un « représentant du bavardage relatif au panthéisme » (lettre de Hegel à Gabler du 4 mars 1828) ? Dans la lettre à Tholuck du 3 juillet 1826, Hegel ne formule pas seulement une sentence promise à un certaine célébrité (« Je suis luthérien, et la philosophie m'a fortifié dans mon luthéranisme »). Il énonce très clairement les points qui le mettent en désaccord avec son destinataire. Hegel juge « très léger » l'ensemble des spéculations de F. A. G. Tholuck concernant la théologie chrétienne : « La haute connaissance du Dieu unique en trois personnes ne mérite-t-elle pas un tout autre respect, et peut-on l'attribuer seulement à un processus historique purement extérieur ? » Il s'oppose à la manière dont le théologien traite la question de la trinité. Il critique sévèrement ses conceptions peu rigoureuses de la mystique et du panthéisme, comme en témoigne la discussion ouverte au § 573 de l'*Encyclopédie* (III, p.369 *sq*). Pour toutes les références mentionnées à la correspondance de Hegel, voir Hegel, *Correspondance*, III, 1823-1831, traduit de l'allemand par Jean Carrère, texte établi par Johannes Hoffmeister, Paris, Gallimard, 1967.

de textes composée à partir de manuscrits persans et turcs. Son objectif est de dévoiler le panthéisme – sous sa forme pure et intégrale – qui gouverne la théosophie du soufisme.

L'interprétation hégélienne est tributaire de cette configuration complexe que nous venons d'ébaucher à grands traits. Elle conduit à oblitérer bien des aspects de la poésie d'amour persane, à en édulcorer la saveur au point de rater sa spécificité. Cela apparaît tout particulièrement dans la vision que le philosophe allemand se fait de Rûmî. Le poète iranien y apparaît comme le chantre d'un mysticisme joyeux et sans aspérités, où rien ne contrarie l'unification complète et fusionnelle avec le divin. Le Dieu qu'il glorifie et désire n'est pas cet Être souverain dont nous entretient la révélation islamique. C'est l'Absolu, impersonnel et indistinct, dans lequel il faut se fondre et se noyer. Hegel ne saisit pas l'ambivalence du divin qui transparaît dans les *ghazals* de Rûmî, contradiction d'un Dieu qui tout à la fois se donne dans les formes de sa manifestation, fait acte de présence, et se retire hors du monde, dans une absence irrémédiable et terrifiante. Il ne relève pas l'épreuve de la perte, que les poèmes décrivent sur un mode continu et répétitif. Il ne voit pas l'irréductible dépassement de l'infini qui, dans cette poésie, diffère et défait sans cesse l'unité. Chez Rûmî, la beauté rendue possible par l'unité du fini et de l'infini ne va pas sans souffrance, sans effroi glacé[1]. Si l'amour et la beauté ouvrent la voie de la béatitude voluptueuse, ils rappellent, en leur réalité même, la terreur inquiète de la séparation. Les poèmes de Rûmî révèlent, en vérité, ce que Hegel désigne comme la puissance du négatif. Ils attestent d'une détermination de l'absolu qui n'a rien de commun avec le simple et lisse panthéisme.

§ 2. La poésie de l'islam : quelques éléments de présentation

Nous voulons montrer comment l'intuition de la théophanie justifie et informe les œuvres poétiques produites en terre d'islam. Cela exige que nous levions les confusions pointées précédemment, et que nous pénétrions la réalité vivante de la poésie de l'islam, la

[1] Nous reprenons dans ce paragraphe les remarques de Christian Jambet. Traducteur de Rûmî, il relève ce que gomme la lecture et l'interprétation hégéliennes. Ce qu'il nomme aussi une oblitération tient, à notre sens, aux conditions concrètes dans lesquelles Hegel a reçu la poésie de Rûmî. Voir Christian Jambet, *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit.*, p. 26.

matière singulière des textes qu'elle tisse et offre à notre lecture. Pour comprendre la teneur propre de cette poésie, et sa signification esthétique, il nous faut la situer dans l'horizon herméneutique et le cadre discursif qui lui permirent de voir le jour. C'est en ce sens que nous parlons de « poésie de l'islam ». La formule, sans doute maladroite, ne doit pas prêter à malentendu. Elle ne désigne pas la poésie comme un discours apologétique qui voudrait défendre les vérités d'une foi par les ruses d'une rhétorique habile. Nous ne pensons pas la poésie comme « servante » d'une Révélation qui lui assignerait pour mission de conforter son pouvoir sur les âmes. Nous l'envisageons tout autrement, comme une forme symbolique qui configure, dans l'élément de la langue, à l'adresse des sensibilités et des intelligences, une certaine représentation du réel et du vrai issue de la lecture et de la méditation du Livre fondateur de l'islam.

Si la poésie (*al-shi'r*) est le fleuron de la culture de l'islam, elle est aussi un continent immense[1] qui, par ses variétés linguistiques et formelles, par ses évolutions historiques, défie toute prétention exhaustive. Pour les consciences musulmanes, la poésie représente le mode d'expression privilégié, le plus raffiné et le plus chargé de significations. Pour le simple lecteur, même préparé par la connaissance des langues et des systèmes de pensée, elle constitue ce territoire du monde de l'islam qu'il a bien du mal à pénétrer, et qu'il ne saurait dominer. Bien que née dans la péninsule arabique, sur les vestiges de pratiques linguistiques ancestrales et du mode de vie tribal du Préislam, cette poésie connaît très vite, au gré de la conquête de nouveaux territoires, un éclatement inévitable et fécond. Elle se dit et s'écrit dans des langues différentes, de grande culture, qui ne sont pas l'arabe. Elle recueille les visions et les manières d'être de peuples fort anciens et au passé glorieux qui, bien que convertis à l'islam, n'en gardent pas moins leur identité nationale et linguistique.

L'étude de la poésie de l'islam, même sommaire et dirigée par une ambition philosophique, exige de restreindre la vision et d'effectuer des choix. Ceux-ci portent toujours une part d'arbitraire. Seule l'intention qui les motive peut justifier leur parti pris et leur assurer une modeste légitimité. Dans le continent que forme la poésie islamique, on peut distinguer deux grands domaines linguistiques dont le rayonnement dépasse les limites géographiques des Etats : la poésie arabe et la poésie persane. La première apparaît en

[1] Pour s'en faire une idée, voir la longue présentation, rédigée à plusieurs mains, dans l'*Encyclopédie de l'islam*. Cf. l'article « *Shi'r* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome IX, 1998, pp. 464-486.

milieu bédouin et prend d'abord la forme privilégiée de la *qasîda*[1]. Dès le VIII[e] siècle, elle s'exprime dans des genres variés – la satire, la jactance… – et trouve asile dans les villes, auprès des centres du pouvoir. C'est là que se développe une poésie amoureuse à double face, qui tantôt s'absorbe dans les visions de l'amour platonique, tantôt loue les vertus de l'amour sensuel et léger. C'est là aussi que se consolide, sous les premiers califes abbassides, une poésie bachique admirablement représentée par Abû Nuwâs[2], centrée sur les figures de la taverne et de l'amour charnel pour les femmes faciles et les éphèbes. La poésie arabe, en Orient puis en Occident musulmans, s'imposera comme un genre artistique majeur. Le développement des courants spirituels du soufisme lui offrira de nouvelles et riches orientations.

La poésie persane n'est pas moins importante. Elle est aussi le fleuron de la culture persane, à laquelle elle fournit ses plus grands représentants. Elle connaît un écho retentissant, qui lui assure une place de choix dans la littérature mondiale, et la situe au plus haut sur l'échelle des oeuvres universelles de l'esprit. La poésie persane islamique atteint ce qu'on pourrait appeler son âge classique au III[e] siècle de l'Hégire. À partir du IX[e] siècle de notre ère, elle offre les premiers échantillons d'un art assumé, où la prégnance de la révélation coranique se conjoint à une authentique maîtrise formelle des différents genres poétiques. Elle s'épanouit dans trois genres principaux : la poésie didactique, le roman épique et la poésie lyrique. Dans ses œuvres de maturité, à partir du XII[e] siècle, elle se construit dans le cadre du soufisme, qui forme son arrière-fond spirituel. Ses plus grands monuments, notamment ceux de la lyrique, sont de teneur et d'inspiration soufies.

La poésie persane naît avec l'avènement de l'islam en Iran. Elle est l'exemple le plus ancien de rencontre féconde – faite d'adaptations et d'influences réciproques – entre une tradition nationale et des modèles hérités de la culture et de la langue arabes. Si nous

[1] *Qasîda* est le nom arabe donné à un poème d'une certaine amplitude. Sous sa forme primitive, la *qasîda* était destinée à faire l'éloge d'une tribu – celle du poète – et à pourfendre les tribus adverses. Plus tard, elle désignera l'éloge d'une personne ou d'une famille protectrice. Sous sa forme classique, la *qasîda* deviendra une pièce de vers très conventionnelle dont le thème central restera le panégyrique. Voir l'article « *Qasîda* », *Encyclopédie de l'islam*, 2[ème] édition, *op. cit.*, tome IV, 1978, pp. 742-745.

[2] Abû Nuwâs (né entre 747 et 762, mort aux environs de 815) est une des figures les plus importantes de la poésie arabe. Dès l'adolescence, il se rend à Bassora puis à Koufa, où il découvre la poésie préislamique, en même temps que les milieux libertins et pédérastes auxquels il se mêlera. Vers l'âge de trente ans, il entame une carrière de courtisan à Bagdad. C'est là qu'il compose, entre plusieurs séjours au cachot, son œuvre poétique dont on ne connaît pas vraiment l'ampleur. Plurielle, cette œuvre excelle dans un genre particulier : la célébration de la chasse, du vin, et de l'amour érotique des jeunes éphèbes.

choisissons de concentrer notre réflexion sur quelques aspects de cette poésie, c'est pour une raison majeure : la poésie classique de l'Iran porte la marque évidente, sans équivalent dans d'autres lieux de la poésie islamique, de la présence effective de la métaphysique d'Ibn 'Arabî. Elle atteste d'une méditation continue et variée du schème théophanique mis au jour par l'auteur des *Fusûs*. En Iran, sur le fond d'une longue tradition sapientiale, dans un climat intellectuel imprégné de pensée grecque et qui a fourni à la philosophie islamique ses plus grands noms, le système spéculatif d'Ibn 'Arabî connaît un écho considérable qui décide de son destin véritable. Alors qu'en Occident, ce système reste, en tant que tel, lettre morte, et n'informe que de manière marginale les courants d'un soufisme essentiellement ascétique et pratique, dans le monde iranien, il féconde les entreprises théoriques les plus exigeantes.

La poésie persane, bien qu'un peu plus accessible que la poésie arabe, n'en forme pas moins un territoire considérable. Le persan devient une langue de littérature à travers quatre genres principaux, largement représentés : la poésie lyrique, l'épopée, le roman et la littérature didactique[1]. La poésie lyrique persane s'est donnée deux modes d'expression privilégiés : la *qasîda* et le *ghazal*. La première a pour sujet obligé le panégyrique. Le second croise plusieurs thèmes : la description de la nature, la célébration de fêtes, l'éloge du vin et de la vie de jouissance… Il fait souvent place à des méditations sapientiales et morales de saveur stoïcienne, centrées sur l'inconstance des princes, l'injustice du monde, l'implacabilité du destin, ou la brièveté de la vie. Mais ce qui forme le noyau du *ghazal*, et assure son unité, c'est le thème de l'amour, sacré et profane, à l'origine de variations multiples. Le *ghazal* est une méditation réglée sur l'amour qui s'organise autour de deux éléments cardinaux : l'évocation, selon un canon constamment reconduit, de la beauté de l'aimé, la description des états de l'amant, faits d'attente et de joies, de désespoir et de souffrances[2].

La poésie lyrique n'est pas seulement ce joyau admirable dont les éclats ont subjugué l'Allemagne du XIX^e^ siècle. C'est aussi la part la plus significative de la littérature persane,

[1] Nous suivons les indications du maître en littérature persane Charles-Henri de Fouchécour. Voir sa belle présentation dans *Histoire des littératures*, I, Littératures anciennes, orientales et orales, Encyclopédie de la Pléiade, volume publié sous la direction de Raymond Queneau, nouvelle édition, Gallimard, 1977, pp. 754-787.

[2] Cf. Gilbert Lazard, « Pour une étude thématique de la poésie persane », *Luqmân*, cinquième année, n° 2, printemps-été 1989, pp. 67-76.

et plus généralement de la littérature de l'islam. Dès le XII[e] siècle, le *ghazal* atteint sa forme accomplie, notamment dans l'œuvre poétique de 'Attâr. Il devient un mode d'expression classique et totalement maîtrisé au XIII[e] siècle, avec Rûmî et surtout Sa'dî. Il culmine au XIV[e] siècle dans la poésie de Hâfez de Chiraz. Celle-ci récapitule toute la lyrique persane, l'assimile pour en déployer le génie propre. Grâce à un langage poétique d'une extrême subtilité, qui résiste à la préciosité et à la rigidité formelle, Hâfez construit les *ghazals* les plus raffinés, une œuvre dont le caractère cristallin semble indépassable[1].

Shams al-Dîn Muhammad Shîrâzî, plus couramment appelé Hâfez, est sans doute le poète lyrique persan le plus connu, universellement considéré comme le maître du *ghazal*. Il doit son surnom d'origine arabe – Hâfez, celui qui sait par cœur le Coran – à son inégalable connaissance du Livre révélé. De tête, nous disent ses biographes, il peut réciter le Coran dans ses quatorze recensions. Hâfez est né à Chiraz entre 1315 et 1317. C'est dans cette capitale culturelle florissante qu'il passe la plus grande partie de son existence, plus ou moins proche de la cour et du souverain au pouvoir. C'est à Chiraz qu'il meurt, en 1389, après avoir mené une vie dont nous ne savons que peu de choses[2]. Son tombeau, dans sa ville de Chiraz dont il vantait les beautés, est aujourd'hui encore le monument de la ville le plus connu, où tout un chacun peut se recueillir et se livrer à la méditation.

Peut-être Hâfez a-t-il rédigé de nombreux ouvrages, si bien qu'on pourrait lui attribuer, comme le font certains, une œuvre non poétique composée de livres savants en prose. Étrangement, toutes les informations biographiques et bibliographiques semblent ici de peu d'importance. C'est qu'elles n'entament pas le sentiment tenace que Hâfez est l'homme d'une œuvre, unique et magistrale. Le *Divân*[3] est le seul écrit qui nous soit resté de Hâfez.

---

[1] Hâfez est universellement reconnu comme le plus grand représentant de la poésie lyrique persane. Ses *ghazals* furent massivement diffusés par les membres de confréries soufies dans le sous-continent indien. De nombreux poètes de l'Inde les ont médités et entretenus au cours des siècles, jusqu'à aujourd'hui. C'est le cas du poète indien de Bénarès, Kabîr, un siècle après la mort de Hâfez. Sur cette poésie indienne d'inspiration hâfezienne, voir Guy Monnot, « Poèmes "kabîriens" de Hâfez », dans *Littératures médiévales de l'Inde du nord*, contributions de Charlotte Vaudeville et de ses élèves, éditées par Françoise Mallison, École française d'Extrême-Orient, 1991, pp. 25-34.

[2] Pour davantage d'informations, voir G. M. Wickens, « Hâfiz », *Encyclopédie de l'islam*, 2[ème] édition, *op. cit.*, tome III, 1990, pp. 57-59. Voir surtout Charles-Henri de Fouchécour dans sa longue et remarquable introduction à sa traduction du *Divân*. Voir Hâfez de Chiraz, *Le Divân. Oeuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV[e] siècle*, introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006, pp. 7-79.

[3] Nous disposons depuis 2006, grâce à Charles-Henri de Fouchécour, d'une précieuse traduction intégrale du *Divân*. Voir Hâfez de Chiraz, *Divân*, *op. cit*. Dans ce chapitre, nous nous appuierons exclusivement sur cette traduction française.

Il assure à lui seul la renommée de son auteur. Le nom de cette œuvre suffit à nous plonger dans un climat mystérieux, aussi insaisissable que séduisant : *Divân* n'est pas, en effet, le titre d'une œuvre poétique. C'est un nom commun désignant tout recueil de poèmes que l'on peut attribuer à un auteur. Le *Divân* de Hâfez, tel qu'il fut composé sur plus d'un siècle après la mort de son auteur, contient 486 *ghazals*. Chacune de ces unités poétiques est formée de distiques (*beyt*-s en persan) et constitue en tant que tel un poème. Le livre est ainsi une sorte de Poème de poèmes. Il compose une totalité paradoxale, à la fois close et en droit infinie. Il figure le monde comme unité de mondes différenciés mais unifiés par l'écho qu'ils se donnent mutuellement, et par un point de capiton que le poète prend en charge sans l'incarner ni le représenter totalement. Dans sa structure la plus évidente, le *Divân* de Hâfez parvient à concilier des impératifs contradictoires : le souci de l'œuvre et l'exigence de simplicité, de réduction et d'incomplétude. En ce sens, il réalise le programme de la poésie la plus moderne.

§ 3. Amour et poésie

L'œuvre lyrique de Hâfez a pour centre l'amour, comme question et comme expérience vécue. Davantage, elle dessine une définition de la poésie qui en fait une méditation et une épreuve infinies de l'amour. Pour Hâfez, la poésie *est* l'amour. Quant à l'amour, il ne saurait se dire et se vivre que *dans* la poésie. Rappeler que les *ghazals* sont des poèmes d'amour serait une pure tautologie si nous n'avions à l'esprit toutes les formes, et l'intense réflexion, que cristallise la notion d'amour pour les poètes et spirituels de l'islam. Vivre dans la « cité de l'amour[1] » ne signifie pas pour le poète mener une existence facile pleine de plaisirs et de satisfactions de tous ordres. C'est vivre toute la gamme des états, des aspirations sensibles et suprasensibles qui font la condition de l'homme.

Le lecteur, même naïf, perçoit bien dans les *ghazals* de Hâfez une conception de l'amour que d'aucuns diront dépassée, ou courtoise, qui de toute évidence n'a rien de commun avec celle qui s'est imposée en Occident depuis l'avènement de la modernité philosophique. Pour Hâfez, mais aussi pour Rûmî, l'amour n'est pas une affection ou une

[1] Hâfez, *Divân*, *op. cit.*, *ghazal* 261, *beyt* 5. C'est la traduction retenue par Charles-Henri de Fouchécour.

passion de l'âme[1]. Ce n'est pas un état psychosomatique que l'homme de science pourrait comprendre et analyser au gré d'une physiologie des passions. Ce n'est pas un sentiment que l'homme de lettres pourrait décrire grâce aux multiples ressources de la rhétorique des passions. L'amour dont nous entretiennent à l'infini les distiques du poème persan est d'un autre ordre, sans pourtant que cet ordre puisse recevoir un lieu déterminé, ni faire l'objet d'une élaboration discursive spécifique. Il est à la fois sacré et profane, si l'on veut absolument utiliser ce vocabulaire, commode par ailleurs, mais inadéquat à la situation que nous voulons décrire. Il est immanent au plan de la réalité humaine, et dans le même mouvement il la dépasse et fait signe vers une réalité transcendante. Dans la poésie de Hâfez, l'amour n'est pas tantôt humain et tantôt divin, au gré des *ghazals* et de la psychologie changeante du poète. Il est en même temps l'un *et* l'autre, synthèse du sensible et du suprasensible, coalescence de la matière et de l'esprit.

La lyrique persane semble renouer avec des thèmes philosophiques de tonalité platonicienne, bien connus du lecteur du *Banquet* et du *Phèdre* : l'amour médiateur et pédagogique, l'amour démon qui élève les âmes et les restitue à leur véritable patrie. Cependant, elle inscrit la psychologie de l'amour fondée par Platon dans une perspective très différente, qui substitue au schéma de la médiation dialectique un autre modèle, celui de l'unité duelle fondé sur une ontologie de l'apparition. Pour Hâfez, l'amour n'est pas tant une médiation que le lieu d'une ambivalence constitutive, irréductible à un simple effet de rhétorique. Il se manifeste dans l'élément de ce que l'autre grande figure de Chiraz – Rûzbehân Baqlî[2] – a appelé *al-iltibâs*. Cette notion centrale renvoie à l'idée de recouvrement, de vêtement qui protège et voile, mais aussi manifeste et fait apparaître. Elle désigne l'amphibolie du réel, où chaque terme échange son rôle, prend le vêtement de l'autre en un processus essentiel. L'Incréé apparaît et se dissimule dans le créé. Hâfez rend

[1] Nous reprenons les analyses que Christian Jambet a consacrées à la poésie d'amour de Rûmî. Voir Jalâloddîn Rûmî, *Soleil du Réel. Poèmes d'amour mystique*, Paris, Imprimerie nationale, 1999, pp. 7-58.

[2] Rûzbehân Baqlî Shîrâzî (1128-1209) est l'un des plus grands noms du soufisme iranien. Avant Ibn 'Arabî, il s'oppose à l'ascétisme mystique, quand celui-ci distingue absolument l'amour divin et l'amour humain. Son œuvre substitue à l'aridité de la première mystique islamique une vision centrée sur la beauté et l'amour. Elle fait une place importante aux visions théophaniques, et soutient l'amphibolie (*al-iltibâs*) du réel, du visible et de l'Invisible. Selon Henry Corbin, Hâfez était affilié à l'ordre Rûzbehânî. Voir Rûzbehân Baqlî Shîrâzî, *Le Jasmin des Fidèles d'amour*. Traité de soufisme en persan publié avec une double introduction et la traduction du chapitre premier, par Henry Corbin et Mohammad Mo'in, « Bibliothèque iranienne », 8, Téhéran, Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien, 1958, p. 58 *sq*.

visible l'opération de l'*iltibâs* telle qu'elle affecte l'amour. L'amour divin prend l'apparence de l'amour humain, et l'amour humain atteste de l'amour divin.

La poésie de Hâfez se sépare de la philosophie platonicienne sur un point essentiel : elle fonde toutes les manifestations de l'amour sur une théologie de l'amour[1]. La formule indique que l'amour n'est pas initialement humain, mais qu'il affecte d'abord Dieu dont il est la vie même. Elle signifie que l'amour, dans toutes ses formes amphiboliques, trouve son origine en Dieu. Le poète a retenu la leçon d'Ibn 'Arabî, qui veut que Dieu ne soit pas cette entité abstraite et terrifiante dont la révélation serait la simple promulgation d'une Loi. Il conçoit la divinité comme un être personnel, un sujet auquel il s'adresse dans un dialogue intime, qu'il nomme non plus simplement par le mot « Lui », mais comme « Toi ». Il prend en charge son désir de sortir de Son indicible solitude et d'être connu. Il reconnaît Son amour et sait qu'il est tout entier dans l'effusion créatrice[2] qui fait advenir toute chose. Pour le poète, la révélation est une manifestation de l'intime de Dieu qui est amour.

Si l'homme sait quelque chose de l'amour, si lui sont permises les joies et les échecs de l'expérience amoureuse, c'est *par* Dieu. Hâfez trouve l'origine de l'amour humain dans le Livre qu'il sait par cœur et qui constitue sa Mémoire[3]. Il la déchiffre dans un passage amplement médité par tous les spirituels de l'islam : le dépôt (*amâna*) que Dieu impose à tous les existants et que seul l'homme accepte de recevoir. La créature humaine est investie d'une responsabilité terrifiante, et sans limites. Au Jour du Jugement, les descendants d'Adam devront restituer intact ce dépôt confié dans la prééternité. L'interprétation la plus commune fait de la foi en Dieu et en sa révélation le contenu du dépôt. Pour Hâfez, il faut

[1] La poésie d'amour de Hâfez se distingue de la conception platonicienne sur deux points essentiels. Elle substitue à la notion de dialectique un autre mode d'accès à l'objet de l'amour : la science du regard (*'elm-e nazar*) ou le jeu du regard (*nazar-bâzi* en persan), qui est l'action par excellence de l'amour. Celui qui s'adonne aux jeux du regard prend l'habitude de contempler les êtres beaux. Hâfez, comme Platon, reconnaît à la beauté sensible une fonction médiatrice et pédagogique. Mais, si pour Platon la beauté est le point de départ d'une ascension qui doit ouvrir sur un au delà de la beauté et s'achever dans la contemplation d'un pur intelligible, la situation est notablement différente chez Hâfez. Pour le poète persan, la beauté que captent les jeux du regard n'ouvre pas sur un autre ordre de réalité. Elle doit être contemplée incessamment, en sa texture sensible et visible, de manière qu'en son creux se manifeste la beauté divine. La beauté n'est pas une étape dans un chemin qui tend vers son dépassement. Elle est le lieu indépassable en lequel il faut séjourner pour éprouver l'objet de l'amour. Entre Hâfez et Platon, il y a toute la différence qui s'institue entre le schème théophanique de la manifestation et le modèle dialectique de l'ascension. Sur la notion de jeu de regard et la fonction de la beauté dans la poésie de Hâfez, voir Charles-Henri de Fouchécour, « "Nazar-bâzi" : Les jeux du regard selon un interprète de Hâfez », *Kâr-Nâmeh*, 2-3, 1996, pp. 3-10.

[2] Voir Hâfez, *Divân*, ghazal 148-1 : « Dans la prééternité, le rayon de Ta beauté s'exhala en une lumineuse apparition. L'amour parut et mit feu au monde entier. »

[3] Le nom de plume Hâfez signifie aussi celui « qui garde », « qui conserve » et « qui prend soin ». C'est là le rôle de la mémoire, parfois désignée dans les psychologies classiques de langue arabe *al-Hâfiza*.

se livrer à un *ta'wîl* qui détermine le sens vrai de l'*amâna*[1]. C'est alors que l'amour, entendu comme la nature intime du divin, apparaîtra comme ce dépôt remis à l'humanité pour qu'elle le démultiplie et le sauvegarde.

L'herméneutique ici à l'œuvre éclaire sous un nouveau jour le Pacte Primordial qui, au jour du Covenant, lia pour toujours l'humanité à son Dieu. En répondant par l'affirmative à la question qui les somme d'assumer le dépôt, en reconnaissant Dieu comme leur Seigneur, les hommes font acte d'allégeance et se soumettent à une autorité souveraine. Ils acceptent la Loi de Dieu, ainsi que l'exigence qui leur est prescrite. Mais là encore, Hâfez veut déterminer le sens réel[2] de ce qui est dit dans le Livre. Si le Seigneur est celui qui détient un pouvoir, Il est plus fondamentalement cet Être qui cristallise tous les mouvements de la vie humaine et autour duquel s'organise le désir. Le Seigneur n'est pas ce Maître autoritaire et terrifiant, irrémédiablement lointain et inaccessible. Il est, nous dit Hâfez, l'Aimé. L'Aimé est bien le maître qui dicte sa Loi. Mais il est un maître d'amour, qui exerce sa maîtrise dans l'amour, qui promulgue une loi d'amour. Le pacte d'allégeance n'est pas un simple pacte de soumission. C'est un pacte d'amour qui scelle l'union préétternelle entre l'Aimé et l'homme destiné à être son amant.

L'amour n'est le langage de l'âme, le langage de la créature, que parce qu'il est le langage du Réel et de la vérité. Pour le poète, le lyrisme ne réside pas dans l'exploitation des ressources du langage ordinaire élevé au maximum de sa puissance expressive. Il consiste plutôt dans la constitution d'un « métalangage » pensé et formé à l'image du langage du Réel. Hâfez ne nous parle pas de sentiments ni d'affections de l'âme. Le langage qu'il nous tient se veut indemne de tous les semblants, nourri à la seule source qui vaille, au seul discours qui dise le vrai, le discours de Dieu. En ce sens, le poète est l'authentique théologien. Il atteste et perpétue le langage de Dieu. Il est celui qui le reçoit, tel un dépôt confié, et qui en assume l'écrasante responsabilité. Hâfez conçoit la poésie comme une théologie mystique, c'est-à-dire une théologie attentive au sens vrai du discours divin. Pour lui, la théologie ne saurait se formuler en d'autres termes que ceux de la poésie d'amour.

---

[1] Il n'est pas rare que Hâfez évoque explicitement ce dépôt. Voir par exemple le ghazal 179-3 : « Le ciel ne put soulever la charge du dépôt confié. On fit tomber le sort sur mon nom, moi le fou ! »

[2] Dans le *Divân*, on trouve de nombreuses occurrences de l'épisode coranique du Pacte Primordial. Voir notamment la référence explicite dans le ghazal 20-5 : « S'établir en une vie aisée ne peut se faire sans douleur. Lors du Pacte Primordial, on a soumis le "oui !" au régime des fléaux. »

Si la poésie est la théologie accomplie, cela ne signifie pas qu'elle doive prendre la forme de ce discours qu'on appelle théologie, et qui, en terre d'islam, se nomme *Kalâm*. Il ne s'agit pas de construire un discours d'entendement, pris dans le mauvais infini d'une ratiocination qui s'évertue à séparer Dieu de l'homme. La théologie mystique doit penser un amour qui trouve son origine en Dieu et s'éprouve en l'homme. Elle a pour tâche de méditer ce qui unit l'Aimé et l'amant, de rendre intelligible la réconciliation de l'Incréé et du créé. Si l'amour est bien le lieu de l'*iltibâs* – de l'ambivalence – et si le poète prend demeure à l'endroit même où se noue l'ambivalence, reste pour le théologien à justifier la raison d'être de l'ambivalence, à comprendre comment une union et une réconciliation sont possibles.

La poésie de Hâfez se meut dans le cadre spirituel configuré par la métaphysique d'Ibn 'Arabî. Elle énonce, dans la forme du distique et du *ghazal*, au gré d'une intention centrée sur la question de l'amour, l'intuition de la théophanie. Pour le poète, l'amour divin se manifeste en l'homme. Plus exactement, l'amour est ce qui, de Dieu, apparaît dans l'homme. Hâfez conçoit l'amour comme une théophanie. Il en fait *la* théophanie offerte à l'homme parfait, à ce *'ârif* authentique qu'est le poète. Les *ghazals* qu'il compose sont une exploration des épiphanies de l'amour. Ils sont médités à l'aune de la leçon énoncée par Ibn 'Arabî dans le « traité de l'amour » qu'il insère dans ses *Futuhât al-Makkiyya* : chaque aspect de l'amour humain, chaque vécu de la conscience amoureuse, chaque état ou condition de l'amant est un mode de manifestation de l'Essence divine, une apparition de Dieu. L'amour humain, en toutes ses dimensions, est une forme épiphanique du Réel divin.

Soutenir que l'amour est une théophanie revient à percevoir tout état amoureux comme un signe, une trace de l'Essence divine en l'âme humaine[1]. L'amour n'a pas pour cause la constitution complexe de l'homme qui le rendrait sujet à de multiples affections. Il est plutôt « l'effet que les Noms divins ont en l'âme[2] », une réminiscence du Pacte Primordial, une trace ou un vestige (*athar*) de ce que Dieu a investi en la forme adamique sa « propre forme », c'est-à-dire la totalité de ses attributs et de ses noms. L'amour, nous dit incessamment Hâfez, relève du Destin[3]. Cela signifie qu'il est *par* Dieu et inscrit dans le

[1] Le personnage littéraire et légendaire du *majnûn*, du fou d'amour, est une parfaite illustration de cette idée.
[2] Nous faisons nôtre cette formule de Christian Jambet. Voir Jalâloddîn Rûmî, *Soleil du Réel*, *op. cit.*, présentation, p. 22.
[3] Hegel relève bien cet aspect de la poésie « mahométane ». Tout, pour le poète musulman, est « une sentence

décret divin. Cela indique aussi – si l'on veut bien tirer toutes les conséquences du schème théophanique – qu'il est *en* Dieu, et *pour* Dieu. De tels propos ne signent pas le dénuement ni la passivité de l'homme. Celui-ci, par l'acceptation de l'amour et de ses épreuves, ne se trouve pas déchu, ni astreint à une vie humaine enfoncée dans la finitude. Être condamné à l'amour et à sa loi[1], ce n'est pas s'enliser dans une passion révélatrice d'une condition sensible et limitée. C'est tout au contraire accomplir son destin qui est de se diviniser.

Hâfez médite en poète toutes les significations de l'idée de théophanie. Si l'amour est une théophanie, alors nous ne pouvons le connaître et l'éprouver que dans les formes sensibles de son apparition. Nous ne pouvons aimer que ce qui s'offre à nous comme miroitement, lieu de rayonnement ou forme épiphanique du Réel divin. L'amour est rencontre d'une forme sensible, d'une face particulière qui est celle d'une créature. Il naît en nous d'une vision, celle qui depuis Diotime éveille tout amour : la vision de la beauté. La poésie de l'islam est d'inspiration platonicienne. Elle soutient un « sens prophétique de la beauté[2] » qui assigne à toutes les belles figures une puissance de révélation et d'éducation. Pourtant, elle en modifie considérablement l'intention et la saveur. La beauté sensible est l'épiphanie d'un attribut et d'un nom de Dieu. Elle est la trace évanescente de la beauté suprême, qu'aucun œil ne saurait voir, qu'aucun poète ne saurait décrire. Les formes de beauté ne recueillent que quelques éclats de la beauté éternelle. D'où le fait que leur contemplation, loin de nous mettre en joie, nous plonge dans la mélancolie et nous affronte à quelque chose d'intolérable. La beauté, nous dit incessamment le poète, est ce qui fait souffrir. C'est aussi, par l'indicible qu'elle laisse miroiter, ce qui justifie l'acte poétique.

Hâfez scrute les épiphanies de la beauté et emprunte la voie de l'amour. Il sait que l'Aimé est toujours cet aimé-ci, que la Face désirée est toujours la face d'un être offert au regard. Confond-il pour autant l'Aimé et l'aimé ? La beauté d'un visage, d'une chevelure, d'un corps est-elle la beauté ? L'épiphanie supprime-t-elle le manque de ce qui apparaît

---

irréversible du destin ». Voir le *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 494.

[1] Hâfez fait du thème de l'amour comme destin le leitmotiv de sa poésie. Voir dans le *Divân*, *op. cit*., le *ghazal* 260, entièrement centré sur la condition d'amour de l'homme. L'amour, émané du souffle divin, est ce qui constitue l'homme. Il est ce qui le distingue de l'ange (*beyt* 3 : « L'ange ne sait ce qu'est l'amour […] ») , et ce qui autorise son élévation.

[2] Nous reprenons la formule qu'Henry Corbin a forgée à propos des poètes et théoriciens relevant du courant des « fidèles d'amour ». Voir Henry Corbin, *En islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, tome III, Paris, Gallimard, 1972, pp. 97-105.

dans l'épiphanie ? Pour le poète, l'aimé n'incarne pas l'Aimé ; la face n'est pas une représentation, une copie de la Face. Ce qui fait naître et croître l'amour en la créature, ce qui justifie le poète, c'est que quelque chose de l'Aimé manque, s'absente dans l'aimé, se retire dans le mouvement même de son apparition. La face aimée est la Face, mais voilée et irrémédiablement inaccessible. L'apparition reste une apparition, qui n'épuise pas le secret de celui qui apparaît. Si le poète habite la cité de l'amour, s'il vit dans le monde des épiphanies, alors il se meut, comme le dit admirablement Hâfez, dans l'élément de la Distance[1].

§ 4. La sensibilité poétique

Les épreuves de l'amour, qui font la matière de la poésie lyrique de Hâfez, doivent être comprises comme des épreuves de la théophanie, des confrontations à la puissance et aux voiles de l'apparition[2]. Elles consistent en une somme de bonheurs et de désillusions qui sont comme les étapes obligées dans la voie qui conduit au Réel divin, à l'Aimé primordial. En décrivant ces épreuves – les affres de l'amour que sont l'attente, la souffrance, l'absence, la perte – le poète nous entretient du mystère de l'apparition. Il fait de cette évidence que le Réel soit l'Apparent l'objet de ses méditations. Ce faisant, il ne s'adonne pas, tel le philosophe, à des spéculations métaphysiques. Il choisit plutôt d'habiter le monde des apparitions, de faire du monde sensible son lieu propre.

L'intuition de la théophanie, en offrant un site au poète, fait voler en éclats les partages ordinaires. Elle déjoue les étiquettes forgées par l'historiographie et la critique occidentales. Elle rend inopérante la distinction entre une poésie sacrée et une poésie profane. Hegel en a bien le pressentiment, quand il porte son attention sur les images sollicitées par les Perses dans leur poésie. Relevant les deux principales, celles de la rose et du rossignol, il remarque

[1] Voir dans le *Divân*, *op. cit.*, le *ghazal* 291 entièrement construit sur le thème de la distance. Nous reproduisons les deux premiers *beyt*-s : « La langue de mon calame n'a pas de pointe pour décrire la Distance, sinon, je t'exposerais l'histoire de la Distance. Compagnons dans l'armée des fantasmes nous chevauchons la patience, familiers du feu de la séparation, vivant de pair avec la Distance. »

[2] Nous retrouvons la même idée, exprimée sous la forme du roman épique, chez Nezâmi, dans *Les Sept portraits* (*Haft Peykar*). Le héros, Bahrâm Gûr, fait l'expérience de l'amour et de la beauté par la contemplation de sept portraits qui sont autant d'apparitions théophaniques. L'épiphanie est l'occasion d'une épreuve, qu'il faut comprendre comme une étape dans le progrès spirituel vers le Réel, et dans la quête de soi. Voir Nezâmi, *Les Sept portraits*, traduit du persan par Isabelle de Gastines, Paris, Fayard, 2001.

que ces réalités sensibles et profanes sont transmuées, transformées en des entités « sacrées ». Hafiz – ainsi le nomme Hegel – procède à une « animisation de la rose ». Il voit la rose « comme investie d'une âme, comme fiancée aimante, et il pénètre en esprit profondément dans l'âme de la rose. » La poésie « mahométane » des Perses a ceci de singulier qu'elle institue la « sacralisation » du profane. Sur ce point, elle se distingue radicalement de la poésie occidentale formée dans l'espace culturel du christianisme : « […] lorsque nous parlons dans nos poèmes de roses, de rossignols, de vin, c'est dans un sens tout à fait différent, plus prosaïque.[1] »

Les *ghazals* de Hâfez sont tout à la fois des poèmes sacrés et profanes. Les réalités dont ils nous instruisent sont, dans la texture même de leur apparition, immanentes et transcendantes. Le poème est le lieu d'une opération qui unifie les ordres de la réalité et les formes de la perception. En lui s'effectue la synthèse du sacré et du profane, dans une relève qui les supprime. En lui se réalise une coalescence du sensible et de l'intelligible. Cette coalescence, qui fait la saveur du poème persan, explique que l'amour ne soit jamais présenté comme quelque chose d'abstrait ou de désincarné. Le poète décrit avec le plus grand soin les états amoureux, et ne se voile aucun des aspects les plus concrets de l'amour. Il fuit les chimères et les abstractions pour habiter le monde et jouir de ses réalités sensibles. Son dire prend souvent une nette coloration épicurienne, pour chanter les plaisirs et les biens de ce monde[2].

Pourtant, le sensible dont nous entretient le poète persan n'est pas celui d'Épicure. Pour le philosophe grec, les choses sont des réalités naturelles composées d'atomes. Pour le poète persan, elles se distribuent selon des plans de réalité, plus ou moins denses, et sont des formes de manifestation. Si la pensée islamique a fait place à des doctrines atomistes, s'il est légitime, dans le cas des systèmes de la théophanie, de parler d'un atomisme de l'apparition, cela doit s'entendre en un sens bien différent de celui que dessine l'œuvre de

[1] Hegel, *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 495. Le philosophe exprime la même idée, en termes plus spéculatifs, dans les quelques remarques que lui suggère, dans l'*Encyclopédie*, la poésie de Rûmî. Celle-ci atteint une unité spirituelle qui est « une *élévation* au-dessus de ce qui est fini et commun, une transfiguration du naturel et du spirituel, dans laquelle précisément ce qu'il y a d'extérieur, de passager, dans l'être naturel immédiat ainsi que dans l'être spirituel empirique, mondain, est éliminé et absorbé. » Voir Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *op. cit.*, § 573, p. 367.

[2] Voir par exemple le *ghazal* 293 qui invite à mener une existence sans restriction. Nous citons les *beyt*-s 2 et 4 : « Consomme donc tout ce que tu as, sois sans réticence, le Temps frappe du glaive de la perdition sans réticence ! […] Qu'importe le prédestiné à l'enfer ou au paradis, ou l'homme ou l'ange, dans la croyance de tous, se restreindre c'est renier sa Voie. »

Lucrèce. Certes, il y a bien dans les deux cas l'intuition de l'essentielle discontinuité de tout ce qui apparaît. Mais quand cette intuition permet à Épicure et à Lucrèce de construire une physique et une représentation de l'univers sans Providence ni dieux maîtres du Destin, elle fonde en islam une conception inverse, où Dieu seul existe, où il est le Permanent[1], et où chaque chose n'est qu'un reflet fugace de son éclat, un fragment, un atome de son rayonnement.

L'atomisme islamique repose sur un traitement singulier du sensible. Nous en avons une nette illustration dans la poésie persane. Dans les *ghazals* de Hâfez, le corps de l'aimé si patiemment dessiné est en effet transmué en une matière d'un nouveau type. Il demeure une chose sensible mais se voit délesté de la pesanteur et de la densité qui caractérisent la matière sensible. De même, le désir qui meut l'amant et le plonge dans d'effroyables tourments est bien charnel, désir d'un corps et épreuves subies par un corps. Pourtant, ce désir et ces épreuves prennent dans le poème la forme d'une quête qui est recherche de vérité, souci de soi, et parcours mystique. Le poème est le lieu des métamorphoses : le spirituel y acquiert une saveur sensible, et le sensible se transforme en une réalité subtile qui échappe aussi bien à la matérialité concrète qu'à l'abstraction conceptuelle.

Quand le poète désigne l'âme langoureuse de l'amant par le rossignol, quand il fait de l'aimé cette rose éclatante qui subjugue le regard, il ne dispose pas des métaphores, encore moins des symboles ou des allégories[2]. La boucle des cheveux, l'arc des sourcils, le duvet de la joue, la taille de cyprès…, toutes ces formules ne sont pas les tropes rigides d'une rhétorique instituée. Elles ne reproduisent pas des canons de beauté ou des représentations communes culturellement établies. Il faut plutôt les voir comme des figurations, des images formées par le poète au gré de l'activité de sa *himma*. Les figures que déploient les *ghazals* sont les productions visionnaires que suscite le poète par son énergie spirituelle. Il s'agit de formes imaginatives, d'œuvres de l'imagination créatrice.

---

[1] Le sentiment profond de l'islam, qui anime sa conception du réel, trouve dans un énoncé coranique fameux sa plus parfaite expression : « Toute chose va disparaissant hormis Sa face » (Coran 28 : 88). Dans son exégèse de ce verset, Louis Massignon insiste sur la première partie, qui leste toute réalité d'une évanescence constitutive, au regard du Réel divin qui est le seul permanent. Louis Massignon relie ce sentiment islamique avec la formule inscrite sur les pierres tombales de l'islam : *huwwa al-bâqî* (Lui est Celui qui demeure). Cf. Louis Massignon, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'islam », dans *Syria*, tome II, premier fascicule, Paris, Paul Geuthner, 1921.

[2] Là encore, on peut souligner la perspicacité de Hegel, quand il relève la singularité des figures que sollicitent les poètes persans : « Chez les Perses […] la rose n'est pas une image ni un simple ornement, elle n'est pas un symbole, […] ». Voir *Cours d'esthétique*, I, *op. cit.*, p. 495.

Le poète amant métamorphose le corps sensible[1] de l'aimé. Cette opération relève, ainsi que nous l'avons montré précédemment, de l'activité de l'imagination active (*al-wahm*) orientée par l'énergie spirituelle (*al-himma*). Elle consiste à donner corps à une réalité immatérielle, ou plutôt à une matière intelligible. L'échanson, le vin, les lèvres de sucre, le zéphyr sont autant de formes produites par cette opération. Ces formes configurent le réseau d'apparitions dans lequel s'établit le poète. Ce sont des icônes[2], des images qui sont tout à la fois sensibles et spirituelles. Dans l'icône – le lit d'émeraude, la face de la tulipe, le visage de lune…– une double métamorphose a lieu : le sensible a échangé son apparence de matière et de finitude contre une existence subtile, l'intelligible a remplacé sa nature invisible et abstraite par une nature sensible, offerte à la perception subtile. Le poète ne déploie pas une esthétique de la représentation. Il n'est pas davantage l'adepte d'une esthétique de l'ornement, ou d'une esthétique de la métaphore. Il pratique une esthétique prophétique.

Henry Corbin a forgé un mot fameux pour désigner l'ordre propre où se situe l'activité de l'imagination active. Il a appelé *imaginal* le lieu des visions prophétiques, des expériences théophaniques et des pratiques esthétiques. Il a nommé *formes imaginales* toutes ces figures sensibles qui donnent corps à des réalités intelligibles. La construction de cette notion résulte de la lecture de deux œuvres décisives dans la formation intellectuelle d'Henry Corbin. D'abord celle de Sohravardî ; l'auteur du *Livre de la Sagesse orientale*[3] a conçu l'existence d'un monde séparé qui serait le lieu de formation des apparitions, de constitution des « silhouettes » qui donnent corps aux émanations de la Lumières des lumières et des lumières victoriales. Il a nommé ce monde *'âlam al-mithâl*. L'autre philosophe de l'islam qui décida – à une moindre mesure sans doute – du destin de l'imaginal est Ibn 'Arabî. Dans sa méditation des plans de la théophanie, des cinq *hadarât*

[1] Voir l'article très riche en informations de Mohammad Mokri, « Esthétique et lexique du corps humain dans la littérature classique iranienne » (première partie), *Journal Asiatique*, 291. 1-2, 2003, pp. 249-293. Mohammad Mokri montre que la poésie persane ne présente jamais une représentation du corps humain, malgré les nombreuses images et évocations sensibles du corps de l'aimé. Le corps y est une figure, que n'investit aucun réalisme. Il est présenté selon les descriptions et définitions des parties du corps (le sourcil, la mèche de cheveux, le grain de beauté…) que l'on trouve dispersées dans les ouvrages mystiques.

[2] Dans les *ghazals* de Hâfez, l'image de l'aimé s'apparente à une véritable icône. La poésie persane construit, autour de la face visible de la divinité, une iconographie verbale. C'est en ce sens qu'elle a pu faire office d'art liturgique en islam.

[3] Voir Shihâboddîn Yahya Sohravardî, *Le Livre de la Sagesse orientale*, traduction et notes par Henry Corbin, établies et introduites par Christian Jambet, Lagrasse, Verdier, 1986.

qui sont autant de niveaux de l'être, l'auteur des *Fûsus* a fait place au plan des Idées-types ou Idées-images, qui correspond en tous points au monde des apparitions, au *'âlam al-mithâl*.

Les *ghazals* de Hâfez portent la trace d'une doctrine du suprasensible. Celle-ci n'est pas exposée explicitement. Elle est suggérée dans les variations multiples que suscite une figure poétique essentielle, celle du zéphyr. Le zéphyr[1] n'est-il pas ce qui transporte les signes venus du monde subtil de l'esprit, ou du monde de l'intelligence ? N'informe-t-il pas l'amant du lieu véritable de l'aimé, du monde des secrets où sa vie et son souffle trouvent leur origine ? Le poème est tout entier tissé par les apparitions des mondes suprasensibles. La *himma* du poète transforme en silhouettes d'apparition les réalités invisibles. La boucle des cheveux, le grain de beauté, la lie du vin sont des formes imaginales, des éléments de figuration d'un corps spirituel, homme parfait ou lieu parfait.

La tradition mystique persane nous a offert, avec *La Roseraie du mystère* de Shabestari[2], une sorte de manuel qui permet de « déchiffrer » les images que sollicitent les poètes. L'ouvrage est précieux en ce qu'il prémunit contre toute lecture littérale. Il risque cependant de diffuser l'idée d'un « code », et de donner à croire que les figures créées par les poètes sont des symboles ou même des allégories. Il s'expose à mettre en péril la notion même d'imagination créatrice, si l'on veut bien qu'elle désigne ce pouvoir personnel de configurer des formes, pouvoir qui revient tout autant au poète qu'à son auditeur ou lecteur. Le lieu de l'imaginal doit être compris comme un lieu de liberté, de la liberté qui sied au poète. Hâfez invente des images au gré de son énergie spirituelle. Tantôt l'arc du sourcil est ce qui lance les flèches de l'amour[3], tantôt il figure le *mihrab* qui dans la mosquée indique le pôle de la prière[4].

Si le poète manipule des formes imaginales, peut-on pour autant soutenir qu'il construit un ordre distinct qui serait un « monde imaginal » ? Hâfez reproduit-il le geste de

---

[1] Voir l'article de Ali Shariat-Kâshâni, « Les figures du zéphyr et ses métamorphoses chez Hâfez », *Luqmân*, 14, 2, 1998, pp. 65-108.

[2] Dans son texte introductif à la lecture du *Divân* de Hâfez, Charles-Henri de Fouchécour accorde une grande importance à cette œuvre. Nous renvoyons à la traduction française. Voir Mahmûd Shabestarî, *La Roseraie du Mystère*, *Golshan-e Raz*, suivi du Commentaire de Lahîjî (extraits), traduit du persan, présenté et annoté par Djamshid Mortazavi et Éva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Sindbad, 1991.

[3] Voir par exemple le *ghazal* 132, *beyt* 8 : « L'ennemi n'a pas fait à l'âme de Hâfez ce que fit de la flèche de Son œil Celui dont l'arc est le sourcil ! »

[4] Voir le *ghazal* 304, *beyt* 9 : « Si Hâfez penche vers Ton sourcil, cela convient : les oulémas se place au coin du mihrab ! »

Sohravardî qui consiste à situer les figures et les apparitions qu'il configure dans un lieu propre, séparé du lieu sensible et du lieu intelligible ? Le poète n'est pas le philosophe. Les icônes qu'il ébauche sont de consistance sensible. Elles appartiennent au monde du regard, du toucher, de la perception sensible dès lors qu'elle est bien orientée. La forme imaginale n'est pas une forme abstraite, une Idée dont on pourrait se forger une conception. Elle possède une matière, elle est tissée dans l'élément d'une sensibilité, certes supérieure et métamorphosée, mais qui n'en reste pas moins une sensibilité. Hâfez met au jour tous les pouvoirs de la sensibilité quand en son creux surgit un point d'indicible qui ne saurait apparaître autrement.

Le poète habite ce sensible fait d'apparitions et de silhouettes imaginales. Il prend demeure parmi des images bien réelles mais d'une consistance qui n'est pas celle des choses toutes matérielles. Il construit ses distiques dans « l'atelier de l'imaginal[1] ». Il vit parmi « l'armée des formes imaginales[2] » et assigne à son calame la tâche périlleuse de la diriger. Le dire poétique éprouve toute la puissance de ces formes d'apparition. C'est que ces formes sont tantôt les gardiennes du vrai, des icônes porteuses d'une révélation, tantôt des fantasmes, des hallucinations qui égarent et des illusions qui trompent. Hâfez se situe dans l'entre-deux, dans cet intervalle[3] où la puissance imaginale vacille, oscille entre l'imagination active et l'imaginaire. L'acte poétique n'est-il pas ce geste précaire qui dans le mouvement même où il énonce le vrai nous affronte aux chimères que le Réel, parce qu'il est réel, ne manque de produire ?

§ 5. La voie du paradoxe

L'apparition, dans le mouvement même où elle fait apparaître le Réel, fait signe vers ce qui, dans le Réel, excède toute apparition. Ce point d'excès qui affleure dans l'image défait les pouvoirs de la raison et du discours. Il porte l'indicible autour duquel s'organise

[1] Voir le *ghazal* 297, *beyt* 8. Nous modifions la traduction de Charles-Henri de Fouchécour et préférons parler d'imaginal plutôt que d'imaginaire.
[2] Charles-Henri de Fouchécour nous indique cette formule. Hâfez parle de *kheyl-e khiyâl*. Voir Hâfez, *Divân*, *op. cit.*, p. 18.
[3] Pour Charles-Henri de Fouchécour, « Hâfez est l'homme de l'intervalle ». Voir son article « Aux portes de l'Arche de Noé », *Luqmân*, 5e année, n°1, automne-hiver 1988-1989, pp. 9-14.

l'acte poétique. Toutes les images que brasse le poète se développent autour d'un lieu qui est la place de l'absent et de l'indicible. Elles prolifèrent à mesure que cette place vide devient incandescente et tourmente l'imagination visionnaire de celui qui a fait de l'indicible sa *ka'ba*. Le poète est le pèlerin de l'indicible[1]. Son existence est toute dans une question qui l'oriente et décide de son destin : comment se fait-il que l'apparition soit un retrait ? Comment formuler le mystère d'une présence qui est absence et d'une absence qui est présence ? Le poète répond en construisant sa demeure dans la matière des paradoxes. C'est là la seule manière pour lui d'habiter le monde des apparitions.

Hâfez prend part à ce monde par la mise à nu des paradoxes de l'amour. Il nous décrit, *ghazal* après *ghazal*, le rapport paradoxal qui se noue entre l'amant et l'aimé. Toutes les épreuves vécues par l'amant confirment la séparation qui le tient éloigné de l'aimé. Cependant, le sens du poème persan, tel qu'il se forme dans l'horizon de la spiritualité de l'islam, est de présenter cette séparation comme l'écho d'une union. Il n'y a de sentiment de la séparation que parce qu'il y a l'intuition de l'union, semble nous dire Hâfez. L'union est au commencement et au terme de l'amour. Elle est le but qui s'atteint au bout d'un parcours initiatique qui n'est pas une dialectique de l'amour, mais qui s'apparente à une somme d'expériences de l'amour. L'amant se prépare à l'union par l'épreuve de la séparation. Il aspire à l'union parce qu'il est mû par un désir qui le porte vers ce qui excède toute union. Il comprend que l'union véritable s'accomplit dans une séparation qui est sacrifice de soi. C'est dans ce sacrifice que l'amant exprime son amour pour l'aimé.

Les poèmes de Hâfez interprètent ce parcours initiatique en assurant une part égale à chacun des termes qui la composent. Jamais l'union ne supprime la séparation. Jamais la séparation ne s'impose au point de rendre impossible ou incertaine l'union. Si le *Divân* de Hâfez est communément considéré comme l'expression achevée de la poésie spirituelle de l'islam, c'est parce qu'il atteint l'équilibre parfait entre l'union et la séparation. Il parvient à exprimer, par la simplicité et la réduction de la forme poétique, l'harmonie totale des plans de l'existence. La séparation est l'attente de l'union, l'union est la promesse d'une séparation où se révèlera l'amour authentique. Chez Hâfez, l'absence est une forme de la

[1] Monsieur Reza Feiz nous rappelle l'un des surnoms de Hâfez : *lesân al-ghayb* (la langue de l'invisible). Voir son article « "L'Amour, l'Amant, l'Aimé". Langage profane et sens sacré chez Hâfiz », *Luqmân*, 5e année, n° 1, automne-hiver 1988-1989, pp. 15-20.

présence, la présence une forme de l'absence[1]. Les deux termes passent l'un dans l'autre en un mouvement fluide et évident.

L'équilibre ainsi relevé ne doit pas laisser croire que la poésie de Hâfez se meut en un climat paisible, protégé des violences de l'amour et de la négativité du réel. Rappelons l'origine de l'amour : c'est le désir qui naît en Dieu et qui se confond avec le flux créateur. L'amour prend sa source au niveau de l'infini. Sa gestation a lieu dans la matrice de l'infini. Cela indique l'horizon auquel doit s'exhausser l'amour humain, s'il veut se rendre digne du Pacte Primordial. Par l'amour, les hommes sont convoqués à l'infini, appelés à transgresser les limites de leur finitude. Ils sont mis en demeure de sortir d'eux-mêmes, d'éprouver cette extase par laquelle ils accèdent au vrai et au réel, les autres noms de l'amour. L'union amoureuse est au prix de l'extase. Elle s'atteint au comble du paradoxe : la sortie hors de soi et l'anéantissement de soi ouvrent à un mode d'existence où se dévoile la source intime et vraie du soi.

L'amour est voué à s'exprimer dans des paradoxes. Si Hâfez multiplie les sentences paradoxales, c'est parce qu'il y a, dans l'amour, quelque chose qui fait excès et qui interdit toute idée d'égalité entre l'amant et l'aimé. L'aimé dépasse en grandeur l'amant. Pour espérer l'atteindre et s'unir à lui, l'amant doit en passer par une consumation et une réduction de soi. Le poète convoque un ensemble d'images où celui qui aime adopte les signes de la négation de soi et de l'humiliation volontaire : l'amant est le pauvre[2] riche de sa pauvreté, il est l'homme à la « face de misère[3] » qui accepte de n'être rien. C'est que dans ce rien, il accomplit son destin. Hâfez a constamment à l'esprit l'expérience de Hallâj. Il la conçoit comme le modèle achevé de l'amour humain.

Le *ghazal* 301 fait bien apparaître la manière dont le poète se rapporte à celui que Louis Massignon a appelé le « martyr mystique de l'islam[4] ». Voici les quatre premiers distiques de ce *ghazal* :

---

[1] Cf. Charles-Henri de Fouchécour, « Aux portes de l'Arche de Noé », *Luqmân*, 5°année, n° 1, automne-hiver 1988-1989, p. 13.

[2] Voir l'admirable *ghazal* 50 entièrement centré sur la figure du pauvre, le *darvish*. Nous citons les *beyt*-s 1, 9, 10, sans doute les plus éloquents : « L'intime solitude des pauvres est jardin au plus haut paradis. Le service des pauvres est l'essence de la magnificence. […] Homme riche, n'étale pas tant de vanité, car chez toi, la tête et l'or sont sous l'aile protectrice du haut dessein des pauvres. Le Visage désiré que les rois recherchent en suppliant, a pour point d'apparition le miroir qu'est la face des pauvres. »

[3] Hâfez, *Divân*, *ghazal* 294, *beyt* 9 : « Aux yeux des gens Hâfez deviendra grand à ce moment où à Ta porte il posera sur la poussière sa face de misère. »

[4] Louis Massignon, *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj, martyr mystique de l'Islam exécuté à Bagdad*

1. Chaque point que j'avançai pour décrire ces belles qualités,
quiconque l'entendit s'écria : "Par Dieu, quel maître !"
2. Parvenir à l'amour et à la vie libertine parut d'abord facile.
Mon âme se brûla finalement à gagner ces hauteurs.
3. Je demandai : "Quand feras-Tu grâce à mon âme impuissante ?"
Lui : "Au temps où ton âme ne sera plus en travers du chemin !"
4. Au haut du gibet, Hallâdj explique bien ce point.
On n'interroge pas Shâfé'i sur pareilles questions !

Hâfez déchiffre dans la courbe de vie de Hallâj la courbe même que doit suivre l'amour humain s'il veut ne pas être un semblant. Ce que le poète conçoit de l'amour, Hallâj, pendu au gibet, le donne à voir. Hallâj enseigne ce qu'est l'amour. Il est, dans son corps martyrisé, la typification parfaite de l'amour. Nul autre que lui ne peut nous apprendre quoi que ce soit de l'amour. Le juriste[1], aussi sympathique soit-il, reste muet sur cette question qui se trouve hors de son domaine de compétence.

Si Hallâj est élevé à ce rang de modèle, c'est parce qu'il a tiré toutes les conséquences de l'attestation du *Tawhîd*. Si Dieu est toute chose, et s'il n'est d'existence authentique pour l'homme qu'en Dieu, alors il faut considérer toute existence séparée, fut-elle celle de l'amant, comme un voile qui éloigne de Dieu. L'âme de l'amant, si affaiblie soit-elle, forme encore ce voile qui reconduit indéfiniment la séparation. Il faut donc la supprimer, faire de telle sorte qu'elle ne soit « plus en travers du chemin ». Pour éprouver l'amour, et devenir ce réceptacle parfait de la présence de Dieu, il faut s'annihiler, disparaître en tant que moi « séparé ». Hallâj est l'amant accompli qui apprend, au terme d'un parcours où il se dessaisit de lui-même et expérimente l'égarement, que l'amour est extinction en Dieu (*fanâ fî-llâh*) et surexistence en Dieu et par Dieu (*baqâ bi-llâh*).

Comment dire cette expérience de disparition qui est une vie en l'Aimé, en son essence infinie ? Comment exprimer cet amour où le Réel divin emplit le cœur de l'amant jusqu'à se confondre avec lui ? Hallâj n'a trouvé que la voie des proférations extatiques, des

---

le 26 mars 922, *op. cit.*

[1] Hâfez cite al-Shâfi'î, juriste fondateur d'une école de *fiqh* caractérisée par une certaine souplesse dans la conception et l'application du droit. L'école shâfi'îte est dominante à Chiraz à l'époque de Hâfez.

locutions théopathiques où l'Être divin parle à la première personne par sa bouche. *Anâ'l-Haqq* – je suis le Réel – proclame Hallâj en une formule inévitable, nécessaire, mais qui l'expose au malentendu, et à la condamnation légale encourue par celui qui pratique le blasphème. Hâfez choisit le même chemin. Mais il chemine d'une autre façon. Il fait des sentences paradoxales le dire même de l'amour. Il conçoit le lyrisme comme un exercice de variations autour du *shath*.

Le mot *shath* est un terme technique du soufisme qui désigne un type de propos, contradictoire et obscur, souvent outrageux et choquant, que le mystique profère en état d'extase[1]. La racine du vocable renvoie à l'idée d'agitation et de débordement. Elle suggère un type de comportement où l'individu s'épanche, en proie à une agitation qu'il ne maîtrise pas et qui le conduit à énoncer des sentences d'allure bizarre. Les soufis partisans des *shatahât* voient dans le *hadîth al-nawâfil*[2] une préfiguration et une justification de la pratique du *shath*. Ils y déchiffrent la possibilité d'une union avec Dieu par la voie de l'amour. Cette union conduit l'amant à des paroles et à des actes d'inspiration divine. Parmi les représentants du soufisme, Abû Yazîd Bistâmî fut le premier à se rendre célèbre par ses *shatahât*. Husayn Ibn Mansûr Hallâj le suivit sur cette voie, jusqu'à en tirer les ultimes conséquences.

Sans doute de nombreux soufis – parmi lesquels Ibn 'Arabî – ont-ils émis les plus vives réserves à l'endroit du *shath*. Certains le voient comme un signe d'immaturité spirituelle, ou une profération accomplie en état d'ivresse ou de folie. D'autres, plus favorables, en font une sentence qu'il faut réserver aux seuls initiés et tenir fermement éloignée du commun des croyants. Ces réserves n'empêchent pas le paradoxe de devenir un mode d'expression privilégié de l'union mystique et de l'amour de Dieu. Dans l'œuvre de Rûzbehân Baqlî de Chiraz, en un temps où le soufisme s'oriente dans une voie nouvelle qui n'est plus celle de l'ascétisme pieux, le *shath* acquiert une totale légitimité. Il fait l'objet d'un exposé complet[3] qui l'impose comme une pratique obligée de la mystique.

---

[1] Voir C. Ernst, l'article « *Shath* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome IX, 1998, pp. 373-374.

[2] Rappelons l'essentiel de ce *hadîth qudsî* : « Mon serviteur ne cesse de s'approcher de Moi par des œuvres de dévotions […] et quand Je l'aime, Je suis son oreille de sorte qu'il entend par Moi, Je suis son œil de sorte qu'il voit par Moi, et Je suis sa langue de sorte qu'il parle par Moi, et Je suis sa main de sorte qu'il prend par Moi. »

[3] Rûzbehân Baqlî Shirâzî, *Sharh-e Shathîyât*. Voir l'édition établie par Henry Corbin sous le titre *Commentaire sur les paradoxes des soufis*, texte persan publié avec une introduction en français et un index par Henry Corbin, Téhéran, « Bibliothèque iranienne », 12, 1966.

Henry Corbin a établi l'appartenance de Hâfez à l'ordre soufi initié par l'enseignement de Rûzbehân. Il a montré la proximité entre les deux figures emblématiques de Chiraz : une même adoration de la beauté qui prend la forme d'une religion d'amour, une même « rupture avec la religion légalitaire, les hypocrisies et servitudes confessionnelles […][1]. Dans sa poésie, Hâfez développe l'intuition de l'amphibolie du réel (*al-iltibâs*), si chère à Rûzbehân. Son ambition est de dire, avec les mots et les figures du poète, l'union de l'Aimé et de l'amant où les deux termes s'échangent et passent l'un dans l'autre. Pour cela, il se fonde sur la même conviction que Rûzbehân : on ne peut exprimer en langage direct et univoque l'unité duelle, paradoxale, de l'Incréé et du créé. Seule une poésie paradoxale pourra formuler le paradoxe de l'amour et de la beauté perçus comme des théophanies.

Dans le *Divân* de Hâfez, le paradoxe ne prend pas la forme du propos extatique à la manière de Bistâmî. Il n'a pas l'allure de la locution théopathique qui a rendu célèbre Hallâj. Il se déploie dans le cadre d'un discours qu'on nomme *libertin*, faute de mieux. Les juristes ont développé une argumentation hostile où ils présentent le *shath* comme la prémisse de trois attitudes hérétiques : *al-hulûl* (l'incarnation de Dieu en la personne humaine), *al-ittihâd* (l'union complète et fusionnelle avec Dieu), et *al-ibâha*, qu'on traduit par *libertinage*. Cette dernière forme d'hérésie désigne la somme complexe des convictions et des comportements caractéristiques des « libertins » (*al-ibahiyâ*). La notion de libertinage ne recoupe pas ici le sens qu'on lui donne dans l'histoire culturelle de l'Occident. Ceux qu'on appelle les *ibahiyâ* constituent une catégorie très vaste d'individus, dans laquelle se retrouvent des soufis atypiques, des philosophes errants, des « anormaux » de toutes sortes. Hâfez, par sa pratique du *shath*, a souvent été considéré comme un membre de cette catégorie assez floue.

Hâfez utilise un langage clus qui renverse les termes et les valeurs de la foi littérale. Il conçoit le paradoxe à la manière dont certains philosophes grecs ont pu le pratiquer. Le *paradoxos* n'est-il pas, en effet, une proposition contraire aux idées reçues, incroyable et renversante, qui pulvérise l'ordre de la *doxa* ? Le poète de Chiraz opère une série de renversements qui lui attirent le qualificatif de libertin. Relevons les plus étranges, et les plus choquants : le lieu de recueillement et de témoignage de la foi n'est plus la mosquée mais la taverne, le corps aimé devient une idole, la prière une ivresse, la nourriture

[1] La formule est d'Henry Corbin. Voir Rûzbehân Baqlî Shîrâzî, *Le Jasmin des fidèles d'amour*, *op. cit.*, p. 59.

spirituelle du vin, l'union mystique un rapport charnel. Le *shath* prend ici l'aspect d'une provocation religieuse et morale. C'est une forme audacieuse et extrême du paradoxe, dont l'outrance s'apparente à un blasphème. Quand l'homme du commun l'entend – qu'il soit simple croyant, théologien ou juriste – il fait porter la censure et le blâme contre celui qui la prononce.

Si la poésie de Hâfez s'inscrit dans l'horizon spirituel du soufisme, elle appartient toutefois à un courant anomique et atypique, qui n'hésite pas à stigmatiser l'hypocrisie et l'ascétisme de façade des soufis. Tout invite à penser que Hâfez pratiquait le « blâme de soi[1] », et qu'il était un mystique *malâmatî*. Ceux qu'on appelle les *malâmatiyya*[2] apparaissent à Nishapur, au IX^e^ siècle[3]. Ils constituent une tradition mystique appelée à devenir de plus en plus puissante. L'unité de la doctrine *malâmatî* nous est accessible grâce à al-Sulamî, hagiographe et maître spirituel qui, au X^e^ siècle, rédigea la *Risâlat al-malâmatiyya*[4]. Dans cette épître, nous trouvons exposé le principe qui gouverne tous les autres et qui oriente l'existence du *malâmatî* : lutter contre le moi et les satisfactions qu'il pourrait éprouver et procurer, suspecter son âme (*al-nafs*) dans tous les états (*al-ahwâl*) qu'elle connaît, même ceux que préconisent la foi et les bonnes mœurs. Ce principe induit des pratiques paradoxales, qui semblent déroger à la religion. Ainsi, le *malâmatî* se refuse en règle générale à la prière et aux pratiques cultuelles, sans pour autant s'isoler de la communauté ou revendiquer une différence. Il choisit un métier décrié et refuse systématiquement celui auquel serait associé un quelconque prestige. Il pratique la discipline de l'arcane et s'oppose aux démonstrations extatiques. Il mène une vie anonyme et ne montre aux individus qu'il côtoie que ses défauts. Le *malâmatî* recherche la mauvaise réputation et se rend blâmable.

Le mot *malâmatî* n'apparaît pas dans le *Divân* de Hafez. C'est que la tradition des *malâmatiyya*, à partir du XIII^e^ siècle, se fond dans un courant qui en reprend les principales

[1] Pour Charles-Henri de Fouchécour, il ne fait pas de doute que « Hâfez appartient à ce puissant courant des hommes du "blâme de soi"[…] ». Voir Hâfez, *Divân*, *op. cit.*, p. 26.
[2] Voir l'article, rédigé à plusieurs mains, « *Malâmatiyya* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome VI, 1991, pp. 217-222.
[3] Pour Marijan Molé, le courant *malâmatî* présente « des analogies frappantes » avec « certains mouvements et courants de pensée hétérodoxes » du christianisme oriental. Il rejoint certaines tendances de l'ascétisme syriaque. Voir Marijan Molé, *Les mystiques musulmans*, Paris, P.U.F., 1965, p. 9 *sq*.
[4] Nous disposons d'une traduction en français de ce texte. Voir Sulamî, *La lucidité implacable* (épître des hommes du blâme) [*risâlat al-malâmatiyya*], traduit de l'arabe, présenté et annoté par Roger Deladrière, Paris, arléa, 1991.

exigences tout en les radicalisant et en les modifiant. Ce courant, composé de derviches retirés de la communauté et attachés à une vie itinérante, est celui des *qalandariyya*. Le mouvement *qalandarî* est un phénomène de l'islam oriental, apparu très probablement en Iran et en Asie centrale au XI^{e} siècle. De plus en plus important, il investit massivement l'Inde et l'Asie mineure dès le XIII^{e} siècle. Le mot *qalandar*, et son dérivé *qalandarî*, apparaissent dans les *ghazals* de Hâfez. Ils désignent, au sens général, un type d'homme menant une existence libertine et anticonformiste, un être grossier au franc-parler déroutant, un buveur de vin et un consommateur d'opium, qui s'adonne au vagabondage et rejette les normes de la société ainsi que les obligations religieuses[1]. Le *qalandar* a une conduite scandaleuse. Contrairement au *malâmatî* qui se fond dans la communauté et opte pour l'anonymat, il pratique de manière intentionnelle et systématique la transgression. Il manifeste une volonté d'abolir les valeurs et les normes, de détruire le bien-être de la communauté.

Hâfez élève la figure du *qalandar* au statut de type littéraire. Il en fait le modèle de l'amant, l'illustration vivante de l'homme parfait. Dans ses *ghazals*, il associe le *qalandar* à un type d'individu appelé *rend*. Sous sa plume, les deux termes vont devenir plus ou moins synonymes. Le mot *rend* désigne une sorte de « clochard céleste[2] », filou et malin, qui dissout toutes les convictions dogmatiques et prône un libertinage insouciant[3]. Le *rend* mène de toute évidence une vie de débauché : il passe le plus clair de son temps dans les lieux mal famés et les *kharâbât* (tavernes). Mais il est le tenant de la « véritable orthodoxie ». En élevant au rang de valeurs la mendicité, l'errance, le célibat, la pauvreté, le *qalandar* pratique l'authentique ascèse. Il se déprend des semblants et des mensonges qui parasitent la prétendue piété des soufis. Hâfez fait du *qalandar* et du *rend* la figure de l'anti-soufi, qui moque les « pieux ascètes » et leur puritanisme calculé, au nom d'une exigence de vérité et d'une foi intime délivrée de toutes les idoles.

---

[1] Voir Ève Pierunek, « Le courant "libertin" (*qalandarî*) dans la poésie persane : l'exemple de Fakhr al-Dîn 'Erâqi », *Luqmân*, 13, I, 1996, pp. 57-69.

[2] Nous empruntons cette formule à Wojciech Skalmowski, « Le *qalandar* chez Hâfez », dans *Pand-o Sokhan*, *Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour*, édités par Christophe Balaÿ, Claire Kappler et Ziva Vesel, Institut français de recherche en Iran, Téhéran, 1995, pp. 275-282. W. Skalmowski fait de subtiles distinctions entre les figures du *qalandar*, du *malâmati* et du *sûfî*.

[3] On pourrait trouver dans la poésie arabe des formes de représentation et d'expression assez proches de celles des *qalandar*. On pense à la forme poétique de la *khamriyya*, à l'éloge du vin mystique chez Ibn al-Farîd. On pense surtout à la poésie outrancière d'al-Shûshtarî, et à certaines œuvres populaires de la poésie arabe dialectale.

Comme Rûzbehân, Hâfez semble distinguer deux sortes de soufis : les pieux ascètes qu'il moque et dont il dévoile – non sans humour – la bassesse d'âme[1], et les « fidèles d'amour » dont il se réclame. Pour lui, l'impératif de l'amour s'exprime dans le *ghazal*, dans des formes linguistiques et sémantiques paradoxales. Le *shath* joue, en effet, sur l'ambiguïté (*al-iltibâs*) et le double sens (*al-mutashâbih*) du réel. Il a une structure duelle, faite d'une face apparente et d'une face cachée qui contient le sens vrai. Le propre du paradoxe, c'est d'instituer une interdépendance absolue entre ces deux faces : si l'apparent du discours n'est pas le sens vrai, il n'en reste pas moins que le sens vrai ne peut être indiqué que par la profération apparente. Cela signifie que le paradoxe ne devient expressif et parlant que par l'ensemble des images qu'il convoque et qui crée un sens diffusif et intensif, rétif aux conceptualisations abstraites. Cela indique surtout que le paradoxe exige l'exercice du *ta'wîl*, qui en détermine la signification ultime. Pour Hâfez, la poésie appelle une lecture particulière qui est une exégèse[2].

Le paradoxe libertin trouve sa justification dans le sentiment de la théophanie. L'infraction, la violence qu'il manifeste ont pour fondement le paradoxe de la théophanie, ou de la visibilité de l'Invisible. Comment le Réel divin peut-il se montrer dans les êtres de ce monde, être totalement présent à eux, et demeurer pourtant une absence ? La chose étrange, qui suscite la stupeur[3] – *al-hayrâ* – c'est que l'éternel s'exprime dans l'éphémère.

---

[1] Hâfez entretient un rapport très complexe au soufisme. Il moque l'ascétisme des soufis, en lequel il ne voit qu'hypocrisie et maintien d'un souci de soi démesuré. Nombreux sont les *ghazals* qui ont pour thème le ridicule de l'ascète, le semblant dans lequel vit le soufi (*ghazals* 22, 25, 66, 70, 75…). Ainsi le *ghazal* 129, qui est en sa totalité une attaque ironique contre la figure du soufi. Le soufi y apparaît tel un prestidigitateur séduit par un être trompeur, un homme à double face qui cache sa nature réelle, un hypocrite qui, sous des dehors d'humilité et de sagesse, convoite les honneurs et vit sous le joug des passions. Hâfez tourne en ridicule la conception et la pratique soufies du paradoxe, quand elle n'est pas orientée par l'amour authentique. Les *shatahât* soufies ne sont que « débordements et cris insensés » (*ghazal* 270-2), qu'il faut jeter « Au bazar des radotages » (*ghazal* 366-1).

[2] Nous renvoyons à l'article de Claude-Claire Kappler, « De la forme au sens : la lecture de Hâfez comme méditation », *Luqmân*, 6e année, 1er numéro, automne-hiver 1989-1990, pp. 39-47. Madame Kappler montre comment la lecture des *ghazals* est un parcours initiatique où il s'agit de conquérir un sens qui ne se donne pas d'emblée. Ce parcours est la traversée de la forme (*sûra*) en vue d'atteindre la signification (*ma'nâ*). C'est une lecture qui pénètre l'apparent (*zahîr*) du poème pour atteindre son sens caché (*bâtin*). Un tel parcours est-il, à proprement parler, une méditation ? La notion de méditation est adossée à une position subjective et à une intention qui trouvent leur parfaite illustration dans la démarche de Saint Augustin, ou de Descartes. Elle ne nous semble pas convenir au propos de Hâfez. Nous préférons parler d'exégèse ou d'herméneutique pour désigner le type de lecture qu'exige le *ghazal*.

[3] Voir Hâfez, *Divân*, *ghazal* 168. Ce poème est entièrement centré sur le thème, et l'étape spirituelle, de la stupeur. Rappelons que la notion de stupeur ou de perplexité – *al-hayrâ* – apparaît dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî, pour désigner l'état de celui qui comprend et éprouve le paradoxe de la transcendance et de l'immanence de Dieu. *Al-hayrâ* est une « perplexité métaphysique » qui résulte de la nature de Dieu et de la théophanie. Cf. T.

Le poète ne fait que dupliquer en paradoxes poétiques l'effectivité d'un paradoxe fondamental, qui est le paradoxe même de Dieu. Le Livre révélé révèle un Dieu paradoxal. Il est le discours paradoxal d'un Dieu paradoxal. Qu'est-ce, en effet, que le Coran, sinon une parole riche en images, prolixe en attributs qui nomment, décrivent, qualifient un Être qui se présente en même temps comme innommable, indescriptible et imprédicable ? Le Livre saint que Hâfez connaît par cœur n'est-il pas le premier discours paradoxal ? Le poète n'est-il pas alors l'authentique fidèle, dont la parole réactive la parole première ? L'herméneute Hâfez ne fait pas secret de sa réponse. C'est que pour lui, le paradoxe est la condition de la révélation, et la voie de la vérité.

§ 6. Signification de la poésie

Hâfez conçoit son recueil de *ghazals* en étroite correspondance avec le Coran, considéré en son sens ésotérique et en son intention de vérité. La structure de son *Divân* est homologuée à celle du Livre saint[1]. Elle est gouvernée par l'idée selon laquelle l'agencement des distiques, tel celui des sentences coraniques, configure un type de discours qui est celui d'une révélation. Elle situe l'origine de la parole, énoncée par le poète qui en est le réceptacle et le médiateur, en un point transcendant et secret, qui est le sujet et l'objet de la révélation. Comme le Livre révélé, le poème séjourne en l'Incréé. Comme lui, il veut suivre le mouvement de la révélation et méditer son secret. Pour Hâfez, la révélation est la manifestation de Dieu en « son maximum de visibilité[2] ». Le mystère de la révélation n'est pas à rechercher dans un au-delà inaccessible. Il est évident, offert à notre perception saisie par sa clarté : le mystère de la révélation est le mystère de l'apparition.

C'est sans doute parce qu'elle se situe au lieu même de la révélation et se veut prophétique que la poésie a une telle importance dans la culture persane, et plus généralement dans la culture de l'islam. On sait la pratique de la joute littéraire en Iran, aujourd'hui encore, qui veut que le plus ordinaire des individus – épicier, porteur d'eau,

---

Izutsu, *A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism. Ibn 'Arabî and Lao Tzu, Chuang-Tzu. Part One*, *op. cit.*, chapter V : « Metaphysical perplexity », p. 61 *sq*.

[1] Cf. Christian Jambet, « Poésie et religion de la lumière », *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit*., pp. 7-31.

[2] Christian Jambet, « Poésie et religion de la lumière », *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit.*, p. 7.

chauffeur de taxi – soit capable en toute circonstance de réciter des distiques, tout comme il récite de mémoire les sourates du Coran. On sait aussi que le *Divân* de Hâfez sert à consulter l'oracle, à lire son destin au gré d'une circulation dans les distiques et les *ghazals* qui en portent le secret. Le poète est ici élevé à un rôle majeur : il est le confident de Dieu, celui qui a accès au décret où se configure le destin de chaque âme. Il sait déchirer le voile des apparences pour dire le réel et le vrai. En ce sens, le poète est bien « le rival du religieux[1] ». C'est le médiateur d'une révélation qui ne s'épuise pas dans une foi dogmatique et en pratiques normatives, mais parle au cœur et met au jour le désir foncier qui l'habite. Comme médiateur, le poète est une typification de l'homme parfait. Il est le sage véritable dont l'enseignement est dévoilement du secret de la révélation. Hâfez est un maître de vérité. Mais il s'agit d'un maître paradoxal d'une vérité paradoxale, celle-là même de la théophanie. Lire le *Divân*, c'est éprouver le secret de la théophanie. C'est aussi se comprendre comme théophanie, et accéder à soi-même.

Les premiers lecteurs et traducteurs de la poésie persane, retenus par sa dimension bachique et érotique, ont voulu y voir un discours de transgression, hostile à toute forme de religion[2]. La configuration est à vrai dire d'un autre type, du fait de la situation herméneutique introduite par le Coran. Elle rend inadéquate la notion de transgression. La situation herméneutique ne détermine pas une alternative qu'on pourrait réduire au vis-à-vis, conflictuel et insurmontable, des discours religieux et des discours irréligieux. En islam, tous les discours s'inscrivent d'emblée dans l'ordre délimité par la révélation. Dans cet ordre, la question n'est pas de savoir quel discours est dans la norme et quel autre relève de la transgression. Il s'agit plutôt de déterminer quelle est la « vraie » religion, qui énonce

[1] Christian Jambet, « Poésie et religion de la lumière », *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit.*, p. 7.

[2] Les premières traductions allemande (de Hammer-Purgstall) et anglaise (par Jones) de Hâfez ont mis en avant les thèmes bachiques et libertins, sans restituer l'horizon théophanique des *ghazals*. Elles ont disposé des lectures et des interprétations unilatérales, justifiant des approches strictement immanentistes. Pour Victor Hugo, Hâfez est le « poète des choses du cœur ». Pour André Gide, c'est le chantre de l'amour charnel. L'auteur des *Nourritures terrestres* considère le *Divân* comme l'œuvre d'un fidèle disciple de 'Omar Khayyâm. Hâfez est pour Gide le continuateur d'une poésie qui est tout entière une invitation à vivre l'instant présent sans crainte ni espérance, sans référence à un au-delà chimérique. Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur cette représentation ordinaire de Khayyâm (due à Fitzgerald), et sur la confusion de deux œuvres poétiques immenses et très différentes. On doit à A.-L.-M. Nicolas, auteur des premières traductions en langue française de Khayyâm et de Hâfez, d'avoir initié un autre type de lecture. Dans son ouvrage *La divinité et le vin chez les poètes persans* (Marseille, Imprimerie Moullot fils aîné, 1897), Nicolas montre que l'œuvre de Khayyâm est faite de quatrains agnostiques et de quatrains de nette inspiration mystique. Il dresse un autre portrait de Hâfez : malgré ses formules d'une « sensualité quelquefois révoltante », l'auteur du *Divân* est un poète des « choses divines ».

le sens réel de la révélation, et quelles sont les formes insuffisantes et dévoyées de la religion, qui n'atteignent que les aspects les plus superficiels de la révélation. La poésie n'est pas l'autre de la religion. Elle se veut la vraie religion, fidèle au sens caché de la révélation, au mystère de la théophanie.

Hâfez exprime le sentiment de la théophanie dans un équilibre parfait. En fait, il va bien au-delà de l'expression d'un sentiment. Ses *ghazals* ne sont pas des impressions et des récits de théophanies ; ils sont le dévoilement, sans cesse repris, de l'opération théophanique. Le poète ne conçoit pas son dire comme la représentation ou la mise en scène d'une théophanie. Il le pense plutôt comme la « monstration » de la théophanie, telle qu'elle surgit et se déploie. Hâfez ne dispose à aucun moment une poésie narrative, qui nous raconterait des histoires auxquelles on pourrait s'identifier. Ce qu'il veut, c'est saisir – dans une pure intuition linguistique – l'épiphanie de l'Incréé dans le Verbe. Son ambition n'est pas de manipuler des mots. Elle est de séjourner au plan des Noms divins, pour en mesurer l'effectivité créatrice, pour suivre leur épiphanie et faire miroiter le Nom caché qui, dans le poème, formera le point d'absence, ce lieu de l'innommable autour duquel s'organisent les distiques.

Une telle ambition fait de la poésie de Hâfez un discours inclassable, qui ne relève pas vraiment de ce que nous appelons aujourd'hui l'art. De manière générale, l'islam crée une situation singulière où il semble très maladroit de qualifier ses œuvres esthétiques d'œuvres d'art. La poésie persane exprime l'Esprit en son moment absolu, comme intuition de l'Idée dans le sensible. Elle appartient à la même sphère que la religion et la philosophie, partageant avec elles le même contenu, mais l'exprimant sous une forme singulière qui est la forme achevée. La poésie est la vérité de la religion. Elle entretient avec la philosophie des rapports plus ténus, confirmant son enseignement et le poursuivant jusqu'à le parachever.

En islam, la philosophie de l'Esprit est construite sur l'idée de la théophanie. Nous en avons étudié un modèle dans les *Fûsus* d'Ibn 'Arabî, où elle prend la forme d'un « système de la théophanie » conçu comme réseau de concepts et structure argumentative. La poésie de Hâfez s'installe sur un terrain déblayé et balisé par cette philosophie. Elle est rendue possible par une « préparation » fournie par la philosophie qui configure quelque chose comme une *épistémè*. L'édifice métaphysique d'Ibn 'Arabî est cette propédeutique

fondatrice d'un nouvel ordre du discours. La poésie suppose cet ordre qu'elle fait vivre et perpétue par son langage propre. Elle dit le même que la philosophie, sous une forme différente : la théologie et l'ontologie, énoncées par Ibn 'Arabî dans le cadre de ce qu'il faut bien appeler le concept, sont exprimées par Hâfez dans la substance du poème d'amour.

La forme du *ghazal* est le lieu d'une opération essentielle, par laquelle la poésie surpasse la philosophie tout en accomplissant son intention la plus profonde. Le concept philosophique est ce qui rend intelligible le réel de la théophanie, ce qui le rend accessible à l'intelligence humaine. Son oeuvre propre consiste à produire une représentation, au moyen d'une méthode où il s'agit toujours de distinguer et de séparer. Le concept permet de se représenter la théophanie comme institution de plans différenciés, de niveaux distincts de l'être. Le *ghazal* ne rend pas intelligible ; il donne à voir, à entendre, à éprouver. Il ne s'adresse pas à notre intelligence, mais à notre coeur comme foyer d'une perception supérieure et d'une connaissance subtile. Le poème n'est pas une représentation de la théophanie. Il en est la présentation, dans l'intuition de l'unité des plans de l'existence, dans la conviction que le Réel est Un et qu'il est toute chose[1]. Le poème n'est pas l'oeuvre de l'entendement. Il procède d'une raison accomplie, qui parvient immédiatement à saisir ce qui est et à dire le vrai.

La poésie persane de Hâfez réalise le projet de toute philosophie : dire le Réel dans son surgissement et sa consistance, en ôtant ce qui dans le discours est un voile ou un obstacle. Si elle relève du champ de l'esthétique, c'est au sens où elle nous offre l'intuition de l'Idée dans la chose sensible. L'esthétique n'est pas ici un discours sur l'art et le beau, elle est la philosophie achevée, pleinement réconciliée avec le monde, devenue perception de l'Idée dans la rose, dans la face de l'aimé. En l'esthétique de l'islam, la philosophie achevée rencontre le lieu de son dépassement, dans la contemplation du Réel, dans l'assomption mystique où se réalise le destin de l'âme. La poésie de Hâfez est l'illustration parfaite de cette esthétique. Elle dévoile la substance de l'être et nous dit comment y accéder, comment le voir. L'esthétique est aussi une éthique. Davantage, elle est la synthèse vivante de tous les discours qui en islam méditent la manifestation de Dieu.

[1] Là où la philosophie pense l'unité du réel à partir de la distinction et de la hiérarchie des plans ontologiques, la poésie saisit l'unité effective des degrés de l'être. Pour le philosophe, la rose connaît plusieurs modes d'existence. Dans le poème, elle est tout à la fois et immédiatement « rose divine enveloppée dans le secret des noms divins, rose intelligible, rose imaginaire, rose sensible […] ». Voir Christian Jambet, *L'acte d'être. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ*, Paris, Fayard, « l'espace intérieur », 2002, p. 147.

2. La peinture ou la parousie du visible

« Les athées et les mécréants hérétiques, pour nier Dieu, font valoir qu'on ne le voit pas. »

Orhan Pamuk

§ 1. Le livre, le verbe, l'image

Les *ghazals* de Hâfez réalisent une médiation qui va bien au-delà de ce qu'autorise un art du langage. Parce qu'elle nomme la théophanie, la langue du poète acquiert une consistance sensible qui la situe aux antipodes de toute abstraction discursive. Attachée aux multiples apparitions du Dieu Révélé, elle configure une conception élargie du verbe. Le verbe n'est pas seulement ce qui se dit et s'écoute. Il est aussi ce qui s'écrit et se voit. La médiation linguistique ne soutient donc pas seulement une esthétique de la parole et de la voix. Quand elle s'inscrit dans le cadre métaphysique gouverné par l'intuition de la théophanie, la langue fomente une esthétique de l'apparition et de l'image. Elle devient un art du visible, une méditation de la visibilité de Dieu.

L'islam des théophanies nous a permis d'éprouver les limites de nos partages traditionnels et de nos distinctions nosologiques. Il rend maintenant caduque la distribution commune qui veut qu'il y ait des arts de la parole et des arts de l'image. Il rend inopérante l'idée d'une dualité entre le verbe et l'image. La situation théophanique fait que les arts de la parole sont aussi des arts de l'image[1]. Elle fonde l'ensemble des pratiques artistiques sur

[1] C'est ce que soutient, dans une perspective assez différente de la nôtre, Assadullah Souren Melikian-Chirvani. Dans de nombreux travaux, A. S. Melikian-Chirvani souligne la puissance de figuration contenue dans la révélation islamique. Voir notamment son article « L'islam, le Verbe et l'image », paru dans *Nicée II,*

une herméneutique du Livre dont nous avons ébauché l'idée directrice : la révélation est une manifestation. La poésie, élevée à la perfection dans le *Divân* de Hâfez, est un art visionnaire, où la langue projette une multitude d'images qui sont autant de formes visibles. C'est une activité de figuration, si l'on entend par là une mise en forme qui transmue le verbe en silhouettes et apparitions. De même, la peinture est un art du verbe, où le crayon et le pinceau servent à formuler des scènes littéraires ou des épisodes coraniques. Le trait, la figure, la couleur ne sont pas simplement des formes plastiques. Ce sont des évocations qui prennent place dans un livre, qui renvoient à un livre, qui se justifient de l'existence du Livre.

En islam, le Livre est la matrice de tous les discours. Il est ce temple où se forment toutes les entreprises de figuration et de visualisation. Il institue une unité profonde entre les différentes sortes d'expressions esthétiques. Cette unité n'est pas abstraite ; elle prend une forme matérielle déterminée, celle du livre où se trouvent réunis les arts du poète, du calligraphe et du peintre. La peinture islamique s'est construite sur un mode spécifique, différent de celui qui a fini par s'imposer dans l'histoire de la peinture occidentale. Celle-ci, dans le tableau paysagiste, dans la nature morte ou le portrait, tend progressivement à affirmer son indépendance, son autonomie par rapport aux livres, ceux de l'antiquité gréco-romaine et ceux qui fondent le judéo-christianisme. Telle n'est pas la courbe de la peinture de l'islam. C'est comme art de la « miniature » qu'elle est apparue et qu'elle s'est imposée dans l'espace culturel islamique, figurant dans les recueils de poésie ou de littérature savante, entretenant un dialogue constant avec le verbe poétique et le trait calligraphique. La peinture est en islam un des arts du livre. Elle est le fait d'artistes qui appartiennent à une communauté et travaillent de conserve à la création d'un livre[1].

787-1987 Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, édités par François Bœspflug et Nicolas Lossky, Paris, Éditions du Cerf, 1987, pp. 89-117. Assadullah Souren Melikian-Chirvani y forge l'expression d' « iconographie du Logos » (p. 112), caractéristique à ses yeux des œuvres de la culture de l'islam.

[1] Yves Porter nous fournit de nombreux détails sur le mode de vie de cette communauté de travailleurs liés par la fabrication du livre enluminé : origine sociale, formation, distribution des tâches, ordre des différentes activités…Les peintres sont en rapport constant avec les autres artistes dans des ateliers très bien organisés appelés *Kitabkhane*. Ces ateliers appartiennent à la cour royale ou princière. Ils vivent de satisfaire les commandes de souverains puissants et zélés, parmi les plus attachés à l'islam. Voir Yves Porter, *Peinture et arts du livre : essai sur la littérature technique indo-persane*, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1992.

Dans l'islam classique, on ne peut donc distinguer la peinture du livre, du poème ou de la prose qu'elle accompagne. Cette unité ou communauté d'artistes du livre est portée et signifiée par un mot qui tout à la fois bénéficie d'une forte charge symbolique, et désigne un instrument commun à nombre de pratiques artistiques : *al-qalâm*. Ce vocable arabe apparaît dans le Coran, en la sourate 68 qui porte le titre de *Sûrat Nûn* ou *Sûrat al-Qalâm*. Le premier verset invoque de façon mystérieuse « le *qalâm* et ce qu'il met en lignes ». Les commentateurs en ont proposé plusieurs interprétations. Le *qalâm* est l'instrument bien connu, fait d'un tube de roseau, qui aux mains des scribes permet de prendre note de la parole révélée, du Coran. C'est aussi la première création divine grâce à laquelle fut écrit le Décret. Par l'entremise d'un *qalâm* de lumière, Dieu « écrivit tous les événements qui doivent arriver jusqu'au jugement dernier[1] ». Enfin, le *qalâm* est l'outil utilisé par les anges qui, sous la dictée de Dieu, tracent sur le registre des destinées ce qui revient à chaque âme.

Dans le registre symbolique de l'islam, la création est une affaire de *qalâm* et de livre. Un *hadîth* fameux articule ces deux notions : Dieu créa d'abord le *qalâm* qui lui permet, bien avant la mise à l'existence de toute chose, d'écrire tous les événements qui se produiront jusqu'au dernier jour. Son *qalâm* utilise une encre de lumière et s'applique sur un livre qui est une Table. Là figurent, dans leur réalité préétternelle, les mondes et les êtres[2]. Chaque existant est une lettre écrite par Dieu. Le *qalâm* est l'image de l'intelligence divine, qui possède la science de toute la création. Quant au livre – la Table – il correspond à l'âme universelle où s'inscrivent les déterminations divines en leur condition intelligible et individualisée.

Ces remarques suggèrent la richesse de sens véhiculée par le mot *qalâm*. Elles permettent de se faire une idée de l'horizon symbolique qui détermine et soutient toutes les pratiques qui utilisent cet instrument. Le *qalâm* est ce terme autour duquel se construit un réseau de correspondances et d'homologies. Le poète, le calligraphe, le peintre manient un *qalâm* matériel et bien concret qui fait écho à un archétype, un *qalâm* primordial qui inscrit

[1] Voir Cl. Huart – [A. Grohmann], article « *qalâm* », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, tome IV, *op. cit.*, 1978, pp. 491-492. Pour la citation, voir p. 492.

[2] Dans le même ordre d'idée, nous renvoyons à ce qu'écrit Tabari : « Or la première chose que Dieu créa fut le roseau (*qalâm*), et tout ce qu'il voulut créer, il dit au roseau (*qalâm*) de l'écrire. Ensuite, lorsque le roseau (*qalâm*) se fut mis à écrire, Dieu créa les cieux, les terres, le soleil, la lune et les astres, et alors la sphère céleste commença à tourner. » Voir *Chronique de Tabari*, traduite sur la version persane de Abou-'Ali Mo'hammed Bel'ami, par M. Hermann Zotenberg, t. 1, Partie I, chap. III, Paris, Éditons d'art les Heures claires / G. P Maisonneuve & Larose, 1977, p. 21.

le verbe et recueille la parole divine. Leur geste, à travers l'outil, se donne pour modèle lointain mais réel le geste divin. Il s'agit de garder trace de la vérité, d'inscrire ce qui est, de configurer des réalités qui ne sont pas des fictions. Le *qalâm* est l'instrument du *kâtib* et du *musawwar*. C'est l'organe que sollicite celui qui confère une matière à la lettre, celui qui donne une figure à des réalités intelligibles. Dieu n'est-il pas, en effet, *al-Kâtib* et *al-Musawwar* ? Par le *qalâm*, ceux qui écrivent, qui font de la calligraphie, ou qui pratiquent la peinture, répètent son acte et lui portent témoignage.

La poésie de l'islam, arabe ou persane, nous offre de nombreux textes où le *qalâm*, dans ses divers sens, fait l'objet de mentions explicites. C'est le cas par exemple de l'œuvre épique de Nezâmi de Gandja[1]. Dans les *Haft Peykar – Les Sept Portraits*[2] – le *qalâm* apparaît en de multiples occurrences qui renvoient à la configuration symbolique que nous tentions d'ébaucher plus haut. Trois occurrences retiennent particulièrement notre attention. Nezâmi évoque le *qalâm* de Dieu qui, tel un peintre, donne existence et belle forme aux choses[3]. Il vante les mérites du *qalâm* du peintre[4] qui transfigure la matière et permet une réelle création, à l'instar de la création du monde par Dieu. Enfin, il définit sa propre activité de poète par le maniement du *qalâm*. Le poète est un peintre[5], un donateur de formes qui accomplit un geste divin.

Le *qalâm* permet ici une double opération. D'une part, il est un maillon essentiel dans une herméneutique de la théophanie. Il fait du poète, du calligraphe, du peintre – de l'homme du *qalâm* – la forme de manifestation de l'essence divine. Il transforme l'artiste accompli en figure de l'homme parfait. Il transmue le crayon, le pinceau en épiphanie d'un attribut divin. Savamment utilisé, le *qalâm* humain peut devenir pinceau ou crayon parfait.

---

[1] Nezâmi, né en 1138 à Gandja en Azerbaïdjan, mort vers 1209, est l'un des plus grands poètes de l'Iran. Il est l'auteur de trois récits épiques remarquables : *Le Roman de Chosroès et Chîrîn*, *Le Trésor des secrets*, *Les Sept Portraits*. Sur la conception que se fait Nezâmi de la peinture et des peintres, voir l'article très instructif de Priscilla P. Soucek, « Nizâmî on Painters and Painting », dans *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, edited by Richard Ettinghausen, The Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 9-21.

[2] Nous renvoyons aux deux traductions françaises dont nous disposons depuis quelques années : *Les Sept Portraits*, traduit du persan par Isabelle de Gastines, Paris, Fayard, 2000, et *Le Pavillon des Sept Princesses*, traduit du persan par Michael Barry, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2001.

[3] Nezâmi dit au sujet de Dieu : « Son pouvoir, ce peintre, trace l'existence ». Nous citons le texte dans la traduction d'Isabelle de Gastines. Voir *Les Sept Portraits*, *op. cit.*, p. 73.

[4] Nezâmi, *Les Sept Portraits*, *op. cit.*, p. 206 : « Il loua le calame qui, de sa pointe, avait fait surgir pareille effigie. »

[5] Cf. Nezâmi, *Les Sept Portraits*, *op. cit.*, p. 336 : « Moi, ce peintre dont le calame prodigue le sucre, je répands les dattes du palmier de ce sanctuaire. Ma plume, ce roseau, des semaisons de l'art fait lever jusqu'à Mercure le frais épi. »

D'autre part, il configure une esthétique globale, commune à la poésie, à la calligraphie et à la peinture. L'unité de l'art islamique ne tient pas, comme on le dit bien souvent, à son aniconisme, à son rejet de l'image et de la figuration. Elle réside dans la fidélité à un même schème théologique et philosophique, qui veut qu'il y ait un paradoxe du sensible. Elle se déchiffre dans une commune attention aux apparitions et retraits du Réel divin.

Cette esthétique globale se manifeste comme synthèse du verbe et de l'image. On affirme communément que la pratique du *khatt* en islam – la calligraphie arabe, persane, turque – est l'illustration achevée de cette synthèse. Il n'est pas faux de distinguer la calligraphie et d'y voir réalisée la transmutation du verbe en forme. Il suffit, en effet, de contempler les variations du trait coufique pour éprouver la transformation du mot en figure et dessin. Le coufique ornemental procède à une métamorphose de la lettre qui devient pure forme. Cette métamorphose devient totale dans la pratique du coufique anthropomorphe : les lettres ne sont plus destinées à transmettre un sens, mais servent à composer des figures humaines ou animales. Cela toutefois ne doit pas faire oublier les autres arts, ni les autres continuités qu'on peut relever entre expression verbale et figuration visuelle. La poésie témoigne, non moins que la calligraphie, de la synthèse vivante du verbe et de l'image. Quant à la peinture, elle n'est pas un art marginal et contraire à l'esprit de l'islam. Elle trouve entièrement sa place dans la configuration que nous tentons de mettre au jour. Elle est une expression achevée de l'esthétique de la théophanie, une manifestation des plus significatives de la synthèse islamique du verbe et de l'image.

§ 2. Situation de la peinture

Dans un ouvrage devenu un classique[1], l'orientaliste britannique Thomas Walker Arnold développa une conception de la peinture en islam qui, tout à la fois, confirma le principe de l'aniconisme, voire de l'iconophobie islamiques, et gouverna bien des interprétations postérieures. La thèse soutenue dans *Painting in Islam* comporte deux arguments majeurs fermement établis. Le premier se fonde sur le discours d'autorité qui

[1] Sir Thomas Walker Arnold, *Painting in Islam*. A Study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture, Oxford, Oxford University Press, 1928. Nous avons consulté l'édition la plus récente de l'ouvrage, Gorgias Press Edition, 2002.

gouverne, selon l'auteur, toute la culture islamique, à savoir le discours des théologiens. Les tenants du *kalâm* ont unanimement condamné la pratique du *Taswîr*, si bien que la peinture est, en terre d'islam, une exception, une activité marginale. Davantage, elle constitue une aberration, écrit Thomas W. Arnold. Le deuxième argument se veut une explication de cette aberration. Si une peinture figurative a pu voir le jour dans la culture de l'islam, cela ne s'explique que par le « fait du Prince », par l'arbitraire d'hommes puissants capables de faire fi des prohibitions de la religion et de laisser libre cours à leur fantaisie. La *peinture* islamique n'est pas une peinture *islamique*. C'est un art privé déterminé par des circonstances historiques, un art royal qui suppose et exprime la puissance politique. La peinture est, en islam, un art sous condition et un art du passé, qui dépendait entièrement de ces rares individualités qui ont pu donner vie à leurs goûts personnels.

La thèse de Thomas W. Arnold fit date. Elle nous semble pourtant bien discutable, dans le détail de ses affirmations, et comme réponse à un problème qu'elle pose mal. Il n'est pas vrai que les théologiens ont unanimement condamné la pratique du *taswîr*. L'auteur procède à une simplification et à une confusion délibérée, qui attribue la même autorité et la même fonction discursive aux théologiens tenants du *Kalâm*, et aux juristes représentants du *Fiqh*. Il procède à une sélection[1], qui exclut des figures importantes de la théologie et de la jurisprudence qui n'ont pas prononcé d'interdiction à l'encontre de la peinture. On a montré depuis que la « question de l'image » a suscité, en islam aussi, de vives discussions. Bishr Farès, dans un article important[2], a même établi l'existence d'une véritable « querelle des images » durant la première moitié du X^{e} siècle. Quant à Henry Corbin, il convoque les propos du théologien d'obédience mu'tazilite, al-Jâhiz[3], qui

[1] Thomas W. Arnold convoque principalement les noms d'Ibn Hanbal et d'al-Nawawî. Il s'appuie surtout sur les traditions prophétiques, telles qu'elles sont recueillies par al-Bukhârî. Cf. *Infra*, première partie,chapitre I, 3, § 5.

[2] Bishr Farès, « Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : la querelle des images en Islam », dans les *Mélanges Louis Massignon*, tome II, Damas, Institut français de Damas, 1957, pp. 77-109. L'article se présente en deux temps. B. Farès fait part des résultats de ses dépouillements de manuscrits : on trouve des ouvrages de philosophie illustrés (les Epîtres des Frères de la Pureté). Il existe même un manuscrit arabe de *Fiqh* (jurisprudence) agrémenté de formes vivantes, où le juriste se trouve représenté. La deuxième partie du texte est un appendice exposant la querelle des images qui eut lieu en islam au IV^{e} siècle de l'Hégire. On y apprend que certains docteurs de la Loi, loin de mépriser le *taswîr*, le défendaient, en s'appuyant sur trois occurrences coraniques : l'épisode du veau d'or, les statues de Salomon, les oiseaux d'argile de Jésus.

[3] Al-Jâhiz (Abû 'Uthmân 'Amr b. Bahr al-Kinânî al-Fuqaymî al-Basrî) est un célèbre prosateur arabe, auteur d'ouvrages d'*adab*, de théologie mu'tazilite et de polémique politico-religieuse. Il est né à Basra vers 776, et mort en 869. Nous renvoyons aux travaux de Charles Pellat, notamment à son ouvrage *Le milieu basrien et la*

vantaient les pratiques chrétiennes de l'image et invitaient les musulmans à se faire une représentation de Dieu sous une forme humaine, pour accroître leur ferveur religieuse[1].

Thomas W. Arnold tire argument de ce que tels juristes, à partir d'une certaine époque, en certaines contrées du monde islamique, ont pu s'élever contre des pratiques figuratives, pour formuler une thèse générale sur la prohibition de la peinture en islam. De même, sous prétexte que la peinture fut en islam un art de cour, il en déduit qu'elle constitue une exception aberrante, un fait marginal. Nous voyons là encore un raccourci délibéré, qui veut qu'une pratique restreinte et privée, qu'un art de commande soit un art illicite, condamné et condamnable. Il nous semble que la peinture islamique sollicite d'autres partages que celui du licite et de l'illicite. D'abord celui qui distingue une religion exotérique fondée sur la foi légalitaire et la lecture littérale du Livre révélé, et une religion ésotérique où la foi se soutient de l'exercice du *ta'wîl* et configure de nouvelles formes de la liberté. Ensuite la distinction continue dans les communautés humaines formées dans le giron de la révélation muhammadienne, qui veut qu'il y ait des pratiques et des arts du commun (*al-'amm*) et des pratiques et des arts de l'élite (*al-hass*). La peinture islamique croise ces deux partages. Elle est le fruit de la religion ésotérique, et elle se développe dans les cercles d'une élite qui n'est pas sociale ou politique, mais spirituelle.

La position développée dans *Painting in Islam* nous semble résulter d'un défaut de perspective, où ce qui est sans doute un problème se trouve mal posé. La question n'est pas de savoir si la peinture est en islam un art licite ou illicite. Un tel point de vue est abstrait, extérieur à la chose même, l'art de la miniature s'étant construit sur des présupposés étrangers aux préoccupations du *Fiqh*, dans le cadre d'une problématique indifférente aux inquiétudes de la jurisprudence. Le problème que nous semble soulever l'existence de la peinture en islam, est celui de ses conditions de possibilité, ou plutôt du moment de l'Esprit qui l'a suscitée et imposée dans l'espace islamique. Loin d'être une aberration, la miniature est le fruit d'une longue marche de l'Esprit qui a vu se constituer en islam une religion spirituelle, fondée sur l'idée de la théophanie. Pour apparaître, elle supposait que le schème métaphysique de l'apparition de Dieu dans les formes sensibles eût atteint sa maturité, qu'une philosophie de la révélation fût construite, et qu'un système de la manifestation fût

---

formation de Jâhiz, Paris, Adrien Maisonneuve, 1953.

[1] Cf. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 211 et p. 298.

achevé. Elle postulait la fondation par Ibn 'Arabî d'une doctrine de l'apparition. Elle se fondait sur la reprise féconde de cette doctrine dans les termes visionnaires et esthétiques de la théologie de la lumière de Sohravardî.

Si le mécénat princier offre à la peinture islamique ses conditions matérielles d'apparition et d'épanouissement, le soufisme spéculatif associé à la théosophie de la lumière constituent ses assises philosophiques et spirituelles. L'art de la miniature atteindra son apogée dès lors que la pensée d'Ibn 'Arabî aura irrigué l'ensemble du monde islamique, exerçant une influence considérable sur les esprits, du Maghreb à l'Inde, des milieux sunnites aux milieux shî'ites. Il deviendra un phénomène de cour majeur une fois que l'ésotérisme visionnaire de l'islam aura supplanté, chez les gens de l'élite, les voies d'un mysticisme facile, et relevé des convictions supranaturelles héritées de la période préislamique. Il s'imposera quand la théologie de la lumière et de la théophanie pénètrera les consciences cultivées au point de configurer les perceptions et les représentations. L'art de la miniature dominera là où les cours princières seront dominées par les soufis. Ce moment de l'esprit correspond à un moment historique : celui du monde musulman après les invasions mongoles. Sous les règnes des Timurides et des Safavides, la miniature connaît son éclat le plus intense.

Notre interprétation de la peinture islamique est construite sur le mode de pensée hégélien déjà mis en œuvre. Nous avons montré que la poésie possède en islam un statut privilégié, qui en fait la philosophie de l'islam, c'est-à-dire le discours où se formule l'intuition de l'esprit qui travaille la révélation coranique. Cela signifie qu'elle n'est pas l'art de l'islam, si l'on entend par là la somme des œuvres destinées à énoncer, dans l'élément de la représentation, la détermination islamique de l'esprit. Cette fonction revient à une autre pratique, précisément la miniature, qui constitue la forme de perception et de représentation de ce qui s'énonce dans la philosophie, autrement dit la poésie. Cela explique que la peinture, comme manifestation spirituelle, soit tard venue en islam. C'est qu'il fallait que la philosophie et la poésie eussent atteint la pleine maîtrise de leur discours, et que les fruits de l'Esprit islamique fussent mûrs.

De telles affirmations sont de nature spéculative. Elles ne veulent pas dire que la peinture n'apparaît en islam qu'après la chute du califat abbasside, au XIII^{e} siècle.

Historiquement, les premières œuvres picturales apparaissent en milieu arabe[1], dès la fin du XII^e^ siècle. Il s'agit d'illustrations de manuscrits arabes, pour l'essentiel de nature scientifique. Le premier ouvrage illustré semble être *Le Livre des représentations des étoiles fixes* d'Al-Sûfî[2]. Ceux qui suivront auront trait à la pharmacologie et aux antidotes, notamment contre les morsures de serpent et les maladies des chevaux : *Le Livre des antidotes* du Pseudo Galien[3] et le *Livre de l'art vétérinaire*[4]. Au début du XIII^e^ siècle, principalement à Bagdad, on assiste à une véritable explosion de la peinture, sous la forme d'un art de la miniature et de l'enluminure de livres. Progressivement, l'intérêt va se porter vers d'autres types de manuscrits, des écrits de nature hagiographique et historique, des récits littéraires et des recueils de poésie. Sont illustrés entre autres *Le Livre des chants* (*al-Kitâb al-aghâni*) d'al-Isfahânî[5] et les fameuses fables indiennes traduites en arabe[6] sous le titre de *Kalîla wa-Dimna*. Mais le manuscrit qui très vite s'imposera dans cet ensemble est celui des *Maqâmât* d'al-Harîrî[7]. Au XIII^e^ siècle, cet ouvrage sera massivement illustré,

[1] L'existence d'une peinture arabe, dont les œuvres sont le produit de ce qu'on appelle parfois « l'école de Bagdad », est souvent oubliée. Son étude est négligée, au profit de celle de la peinture persane qui apparaît un peu plus tard. Voir Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, traduit de l'anglais par Yves Rivière, Genève, A. Skira, 1962.

[2] 'Abd al-Rahmân al-Sûfî (903-986) est un éminent astronome et géographe originaire de Ray. A la demande du prince Bouyide 'Adud al-Dawla, il rédige, vers 965, son *Kitâb Suwar al-kawâkib al-thâbita*, traité d'astronomie et d'astrologie qui décrit les étoiles fixes. L'ouvrage connut un grand succès.

[3] Il s'agit du *Kitâb al-Diryaq*, souvent nommé *Le Livre de la Thériaque*. Voir les illustrations du *Livre des antidotes* du Pseudo-Galien qui figurent dans R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, *op. cit.* Voir aussi la sélection proposée à partir des manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Paris dans *Miniatures arabes*, introduction, choix et textes de présentation des miniatures par Paul Johannes Müller, Paris, Éditions Siloé, 1979, planches 27 à 30.

[4] *Al-Kitâb al-Baytara* est une traduction datée du début du XIII^e^ siècle et faite à Bagdad d'un manuscrit byzantin rédigé en grec.

[5] Abû Faraj al-Isfahânî (897-967), bien que né à Ispahan, est un historien, littérateur et poète arabe. Son œuvre la plus importante, à laquelle il aurait travaillé une cinquantaine d'année, est le *Livre des chants* (*Kitâb al-Aghânî*). Il s'agit d'un ensemble de vingt volumes, qui recueille des pièces de poésie, de musique, d'histoire littéraire, ainsi que de nombreuses anecdotes (sur les anciennes tribus arabes et leurs modes de vie, sur les cours omeyyades et abbassides...). Le tout compose un vaste tableau de la société arabe.

[6] *Kalîla wa-Dimna* est l'un des livres les plus populaires de la culture islamique. Il s'agit d'un recueil de fables indiennes destinées aux princes. L'ouvrage fut composé en Inde vers l'an 300, par un brahmane dont le nom est inconnu. Son titre est formé du nom sanscrit des deux héros principaux, deux chacals. L'ensemble a été traduit en pehlevi, en syriaque, puis en arabe, avant de susciter bien d'autres traductions. La traduction arabe est de Ibn al-Muqaffâ' (mort vers 756). Elle est la transposition de la traduction pehlevie, et le chaînon capital dans la transmission des fables, notamment à l'Occident. On considère communément *Kalîla wa-Dimna* comme le précédent oriental des *Fables* de La Fontaine. Voir l'article « *Kalîla wa-Dimna* », *Encyclopédie de l'islam*, 2^ème^ édition, tome IV, *op. cit.*, 1978, pp. 524-528. Voir aussi la traduction française des fables : Ibn al-Muqaffa', *Le Livre de Kalila et Dimna*, traduit de l'arabe par André Miquel, Paris, Klincksieck, 1957.

[7] Al-Harîrî (1054-1122), poète et philologue arabe, est surtout connu pour ses *Maqâmât* ou *Séances*. Il s'agit du récit, par un narrateur nommé al-Hârith, des aventures d'Abû Zayd al-Sarûdjî, héros bohème et éloquent.

avec plus ou moins de talent. Il mérite à plus d'un titre de retenir l'attention. Ceux qui entreprennent de l'accompagner d'images témoignent d'un véritable souci narratif dans la représentation des scènes. Par ailleurs, pour la première fois, un peintre illustrateur des *Maqâmât* impose sa marque et son nom. Il s'agit d'al-Wâsitî, l'un des plus grands représentants de la peinture arabe de l'islam classique.

Ces premières œuvres ébauchent quelques traits caractéristiques de la peinture islamique appelés à se perpétuer et à se développer. On y trouve déjà l'absence, ou plutôt le refus de la représentation naturaliste. Ce refus s'exprime de plusieurs manières : la figuration des personnages est telle que disparaissent leurs qualités individuelles distinctives, ainsi que le modelé précis des corps. La composition des scènes ne témoigne d'aucun effort pour restituer la teneur dramatique et psychologique de l'histoire qui se trame. L'espace donné à voir est sans relief et sans ombres. Les couleurs sont posées en aplat, sans que soient mises en œuvres les techniques du dégradé et du clair-obscur. Ces formes et partis pris esthétiques sont directement liés à la tradition picturale syriaque et byzantine.

Aussi remarquable soit-elle, la peinture arabe est une expression imparfaite, qui ne manifeste pas encore l'idée de la théophanie, ni les apparitions de la Lumière. En ses meilleurs échantillons – dans le travail d'al-Wâsitî sur les *Maqâmât* d'al-Harîrî[1] – elle reste tributaire de codes et de vues rigides, et incapable de transmettre l'animation multiple qu'imprime le souffle de la révélation. Elle donne à voir une matière figée et non encore transmuée, une matière à la fois dense et pauvre que ne pénètrent pas encore les riches déterminations de l'esprit. Ces signes d'imperfection sont perceptibles à plusieurs niveaux : Les couleurs sollicitées sont peu variées et ternes. Le travail sur la profusion et l'harmonie chromatiques reste indigent, comme si la lumière ne parvenait pas à pénétrer la couleur, ou se trouvait en elle raréfiée. Les formes humaines, rendues par un modelé grossier, sont figurées dans une taille si démesurée, comparée à celle des autres éléments, qu'elles deviennent des masses qui dévorent le lieu et l'espace. Celui-ci est composé de manière

---

L'ouvrage accéda au rang de classique de la littérature du vivant de son auteur. De nombreuses copies illustrées furent rapidement composées. Aujourd'hui encore, les *Maqâmât* sont l'un des écrits les plus populaires de la culture arabe.

[1] Nous renvoyons au très beau manuscrit des *Maqâmât* illustré par al-Wâsitî que possède la Bibliothèque nationale de Paris. Il s'agit du manuscrit arabe 5847, qui contient la plus belle suite d'illustrations. Voir aussi Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, *op. cit.*, qui reproduit de nombreuses images peintes de ce manuscrit.

conventionnelle, comme un simple décor où apparaissent ici ou là de rares accessoires. C'est qu'il n'est là – comme la couleur et les personnages – que pour illustrer un manuscrit et raconter une histoire, fut-elle celle de l'administration des antidotes. Les limites de ces premières œuvres picturales tiennent à leur souci narratif. Une fois libérée de ce souci et attachée à des desseins plus élevés, la peinture islamique pourra développer les formes de sa perfection. Elle y parviendra, et atteindra sa forme achevée, au XV^{e} siècle, dans la miniature persane.

§ 3. La miniature persane

La formule convenue, qui veut que nous parlions de « miniature persane », est bien maladroite. Parler de « miniature » n'invite-t-il pas à considérer la peinture persane comme une œuvre semblable en tous points au tableau peint, familier à l'Occidental ? Les mêmes éléments s'y trouveraient, mais figurés en plus petit. Sa seule différence, qui serait aussi sa singularité, tiendrait à son format réduit, et à la minutie extrême qu'elle exige. Par ailleurs, dire qu'il s'agit d'une miniature « persane » ne risque-t-il pas de prêter à malentendu, en suggérant qu'il s'agirait d'un art ethnique, fruit du seul génie d'un peuple, le peuple iranien? Le mot « miniature » cristallise de nombreux contresens. Formé à partir du latin *minium*, il désigne à l'origine la couleur rouge[1] qui servait de pigment aux enlumineurs européens du Moyen Âge. Il appartient, au mieux, à l'histoire de la peinture occidentale. Ce n'est qu'au gré d'une confusion étymologique – l'assimilation des mots latins *minium* et *minimum* – qu'il en est venu à nommer une œuvre picturale caractérisée par sa petitesse. En toute rigueur, il ne convient pas pour désigner la peinture de l'islam. Quant au qualificatif « persane », il charrie bien des confusions, ancestrales et imaginaires. Chacun sait qu'entre arabes et persans, les malentendus sont légion. Ces malentendus proviennent de

[1] Voir Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval et l'énigme de Behzâd de Hérât (1465-1535)*, Paris, Flammarion, 2004, p. 45 : le latin *minium* désigne la « couleur rouge obtenue soit du cinabre, soit par oxydation de plomb chauffé. Ce pigment servait, dans les *scriptoria* médiévaux européens, à tracer, justement, au minium, le dessin des enluminures, avant d'y ajouter les teintes. » Les dictionnaires confirment la note de Michael Barry. Voir par exemple les entrées « miniature » et « minium » dans le *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^{e} et du XX^{e} siècle (1789-1960)*, tome onzième, Paris, Gallimard, 1985.

revendications ethniques formées au mépris des faits historiques. De part et d'autre, l'histoire est bafouée. C'est pourquoi il convient de rappeler quelques jalons essentiels.

Quand précédemment nous avons parlé de « peinture arabe », c'est au sens où l'arabe est la langue des manuscrits, et la langue officielle parlée et écrite dans les quatre califats de Damas, Bagdad, Le Caire et Cordoue. En 1258, la première école de peinture islamique disparaît, tout simplement parce que vient de s'écrouler le pouvoir abbasside à Bagdad, sous le coup des invasions mongoles. Les souverains mongols se convertissent à l'islam dès 1295. Ils constituent rapidement des cours royales et princières rayonnantes, et activent à leur tour un intense mécénat en faveur de l'enluminure et de la peinture. Ainsi, à partir du XIV^{e} siècle, une deuxième école de miniaturistes renaît à Bagdad[1]. Mais la situation linguistique et culturelle a changé : la langue de cour n'est plus l'arabe, mais le persan. Les livres qu'il s'agit d'illustrer ne sont plus écrits en langue arabe, mais en langue persane. Quant à l'islam d'Asie, il est le plus souvent sous l'emprise de dynasties turques dont la langue de culture est le persan.

Ces brefs rappels nous permettent de cerner le sens de ce qu'on appelle la « miniature persane » : il s'agit de l'art de l'enluminure qui domine en terre d'islam du XIV^{e} siècle jusqu'à la fin du règne de la dynastie safavide en Iran. En Occident musulman, les arts de cour disparaissent presque totalement avec l'effondrement politique de la majeure partie de l'Andalousie musulmane – *al-Andalus* – dès le XIII^{e} siècle. En Égypte, les califes fatimides maintiennent, jusqu'au XII^{e} siècle, un art flamboyant où l'art de l'enluminure de manuscrits trouve une place de choix. Mais une fois le règne fatimide renversé, cet art périclite, jusqu'à devenir quantité négligeable sous les sultans mamelouks de souche circassienne ou turque, qui portent l'essentiel de leurs activités de mécénat sur le palais d'Istanbul. Finalement, les seuls lieux de l'islam où la peinture perdure et se renouvelle sont des emplacements

[1] Un siècle après sa mise à sac par les troupes mongoles et la mort dans les flammes du dernier calife abbasside, Bagdad renaît. Sous le règne du sultan Ahmad Djalâ'ir (de 1374 à 1410), l'un des mécènes mongols les plus raffinés qui en fait sa résidence d'hiver, elle retrouve son rayonnement culturel et artistique. Une deuxième école de peinture voit le jour, représentée notamment par Djonayd. Ce peintre illustre pour le sultan Djalâ'ir, en 1396, le roman du poète persan Khwâdjoû Kermânî (1290-1353) *Les amours du prince Homây et de la princesse Homâyoûn*. L'histoire est centrée sur les thèmes de la théophanie et de la beauté épiphanique : un prince syrien, Homây, entreprend un long voyage jusqu'en Chine pour y retrouver la manifestation de celle qui lui apparut en rêve et dont il tomba amoureux, la princesse chinoise Homâyoûn. Nous renvoyons aux très belles illustrations de Djonayd que nous offre Michael Barry, dans *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 125 notamment.

géographiques de cours royales ou princières, culturellement sous influence persane[1]. C'est dans ce contexte que naît la peinture persane. Elle connaît son moment classique à Bagdad à la fin du XIV[e] siècle. Elle a pour principaux centres les villes de Tabrîz, Hérât, Ghaznî, Chirâz, Qazwîn et Ispahan.

Dès la fin du XIII[e] siècle, la dynastie mongole des Ilkhans choisit la ville de Tabrîz, en Azerbaïdjan, pour capitale plus ou moins permanente. Elle en fait un centre urbain actif et prospère, un lieu cosmopolite où de multiples influences, venues de Chine et du monde eurasien, orientent de manière nouvelle les pratiques. C'est là sans doute que furent composées les premières œuvres picturales persanes. Les peintures ilkhanides les plus connues sont un *Shahname* (*Livre des rois*) de Firdûsî, en un manuscrit remarquable dit de Demotte[2], du nom de l'antiquaire parisien qui l'a acquis et vendu en pièces dispersées, et un *Mi'rajname* (*Livre de l'Ascension*) qui retrace le voyage nocturne de Muhammad, ses rencontres avec les autres prophètes, ses visions du paradis et de l'enfer. Le trait caractéristique de ces deux œuvres tient à l'unité de deux impératifs : la sophistication de la composition signifiée par la profondeur de l'espace se joint au souci de donner une dimension psychologique, de nature religieuse et héroïque, aux événements illustrés.

Vers 1335, la chute des Ilkhans ouvre pour le monde iranien une période de troubles durant laquelle des dynasties locales, mongoles ou turques, se disputent incessamment le pouvoir. La peinture n'échappe pas à l'impression de confusion que génère la réalité politique. Elle connaît cependant une étape importante de son histoire : il ne s'agit plus d'illustrer seulement des œuvres épiques ou religieuses, mais de s'ouvrir à des recueils poétiques et à des récits spirituels ou mystiques. Ce mouvement est confirmé avec les conquêtes de Timour Leng (Tamerlan) et l'avènement des premiers Timurides. Si le pouvoir se donne de nouveaux centres de gravité – Samarkand puis Hérât – il poursuit ses activités de mécénat et encourage, sur tous les fronts, le développement de la peinture. Hérât et ses faubourgs acquièrent un éclat qui surpasse celui de Tabrîz ou de Chirâz. Les

[1] C'est le cas des cours de l'Empire ottoman, qui sont de culture persane et qui vont perpétuer l'art persan de la peinture. Nous renvoyons, pour un regard divertissant et profond, au très beau livre du romancier turc Orhan Pamuk, dont l'histoire se déroule à Istanbul à la fin du XVI[e] siècle. Le roman nous plonge dans les aventures de miniaturistes chargés d'illustrer, à la manière italienne, un livre commandé par le sultan. Nous suivons la vie de l'atelier et les méditations des peintres musulmans sur le sens de leur art. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce récit. Voir Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, traduit du turc par Gilles Authier, Paris, Gallimard, 2001.

[2] Nous trouvons toutes ces informations dans le travail essentiellement historiographique d'Oleg Grabar. Voir Oleg Grabar, *La peinture persane. Une introduction*, Paris, P.U.F., 1999, p. 72.

princes et leur cour s'entourent d'artistes et de peintres. Ils fondent des ateliers appelés *kitabkhane* où les calligraphes, peintres, enlumineurs forment une « communauté du livre illustré ». À Hérât, l'art de la miniature connaît son développement le plus impressionnant. À la fin du XV^e^ siècle, la ville voit la peinture de l'islam atteindre sa plus belle expression. Avec Behzâd, elle offre au monde musulman son plus grand peintre.

L'avènement des Safavides au début du XVI^e^ siècle, avec le règne de Shah Ismaïl, soutient cet élan. Après avoir servi les ateliers des princes Timurides, Behzâd poursuit son œuvre dans les cours safavides, à Tabrîz notamment. Il y forme aussi de jeunes peintres, appelés à reprendre le flambeau sous le règne de Shah Tahmâsp, de 1524 à 1576. C'est durant cette période que sont composés les chefs-d'œuvre de la peinture safavide : quelques miniatures d'un *Divân* de Hâfez signées Sultan Muhammad, un énorme *Shâh-Nâmeh* qui sollicite les plus grands noms de la peinture de l'époque, un Nezâmi qui offre des pièces représentatives de l'apogée de la peinture persane, un *Haft Awrang* du poète Jâmî d'une qualité exceptionnelle.

Le second siècle safavide, ouvert par le règne de Shah 'Abbâs, est celui de l'épuisement de la tradition picturale persane. Les meilleurs peintres vont s'installer aux Indes et participent à l'émergence d'une nouvelle tradition, la peinture moghole. Ceux qui restent perpétuent un style qui se fige dans la répétition de gestes et de techniques du passé, auxquels manque le souffle d'une inspiration et d'une intention esthétique. Avec l'arrivée au pouvoir de la dynastie des Qajars, s'en est définitivement fini de la miniature persane. La peinture iranienne s'engage dans les voies de la modernité, par l'emprunt de thèmes et de modes occidentaux qui rompent presque définitivement avec le passé.

§ 4. Préliminaires pour une esthétique de la peinture persane

Finalement, les chefs-d'œuvre de la miniature persane ont été composés durant une période relativement limitée : entre la toute fin du XIV^e^ siècle et le milieu du XVI^e^ siècle. Malgré leurs différences, ces œuvres manifestent l'unité d'une vision esthétique dont il s'agit de mettre au jour les traits principaux. Pour cela, l'analyse ne saurait s'en tenir à l'étude formelle des œuvres. C'est qu'elle veut dégager l'intention de sens d'un art, montrer

comment des formes et un langage visuel déterminent une signification esthétique. Pour le philosophe, cette signification ne réside pas dans des structures anthropologiques, historiques, politiques, sociales ou économiques. Elle est configurée pour l'essentiel par un ensemble de convictions suprasensibles. Une telle affirmation ne sied sans doute pas à l'historien de l'art. Oleg Grabar, dans son ouvrage déjà cité consacré à l'art persan de la miniature, envisage avec la plus extrême méfiance ce qu'il appelle la direction « mystique, magique ou ésotérique» dans l'interprétation de la peinture persane. Ces termes lui « semblent trop éloignés de l'expérience visuelle et trop chargés d'implications lourdes de préjugés[1] ». La prudence érudite et historique invite à s'en défaire, et à ne pas opter pour cette direction interprétative. C'est ce que fait Oleg Grabar, décidant « que les modes majeurs de la peinture persane s'expliquent au mieux si l'on y voit l'expression d'un idéal de vie aristocratique princière plutôt que de la pensée mystique[2] ».

Une telle décision, sans doute justifiée en histoire de l'art, est-elle convaincante quand il s'agit d'ébaucher les grandes lignes d'une philosophie de l'art ? Peut-elle convenir à celui qui étudie un art *islamique*, qui s'affronte à des productions qui certes ne composent pas un art religieux, mais ne relèvent pas pour autant de l'art profane ? Peut-on se satisfaire de l'interprétation qui ne voit dans la peinture persane qu'une esthétique royale et un art de cour ? Si tel est le cas, alors l'usage des formes et des techniques picturales que déploie la miniature persane relève d'impératifs extérieurs à la chose même, laquelle reste nimbée dans un mystère qui lui dénie finalement toute signification. N'y a-t-il pas une unité de sens et d'intention, immanente aux œuvres, qui éclaire et justifie leur unité formelle ? Sans proposer une interprétation « mystique » – ce mot est en effet chargé d'une confusion qu'il est bien légitime de fuir – nous faisons l'hypothèse qu'une intuition métaphysique, cristallisée dans la notion de théophanie, gouverne l'art de la miniature persane et lui confère son unité esthétique.

Si la peinture islamique entretient des rapports intimes avec un contenu textuel et une écriture, elle n'en possède pas moins une spécificité irréductible. Parler de l'unité des arts

[1] Oleg Grabar, *La peinture persane. Une introduction*, *op. cit.*, p. 148.
[2] Oleg Grabar, *La peinture persane. Une introduction*, *op. cit.*, p. 151. Voici l'argument essentiel avancé par l'Auteur : les princes turco-mongols et safavides dont dépendaient intégralement les ateliers de peinture n'étaient pas des mystiques. Par ailleurs, rien ne permet d'affirmer que ces princes ont encouragé autour d'eux les pratiques et les pensées mystiques. On pourrait sans doute discuter cet argument. Oleg Grabar en a conscience, quand dans la même page il est bien obligé de reconnaître l'emprise considérable des « sectes mystiques » sur l'ordre social des pays d'islam dès la fin du XIV^{e} siècle.

du livre n'implique pas l'existence d'une relation hiérarchique qui accorderait la prééminence au texte, puis à sa calligraphie, pour ne laisser à la peinture qu'une fonction subalterne. Cela n'invite pas davantage à l'assimilation des arts au nom d'une unité abstraite, encore moins à la confusion des pratiques et des formes. Parler, ainsi que nous l'avons fait, d'une « esthétique globale » des arts de l'islam n'est pas un raccourci théorique, ni une vue générale. Elle se justifie par l'étude des arts particuliers, de leurs formes spécifiques et de leur esthétique propre. Soutenir qu'il y a une esthétique de l'islam, ce n'est pas énoncer une sentence abstraite qui annulerait les différences formelles et esthétiques. C'est au contraire nommer un réel, qui est l'unité de différences réelles.

Ces remarques nous reconduisent à la complexité des rapports qui, dans l'espace culturel de l'islam, se nouent entre le verbe écrit et l'image peinte. Celle-ci est intimement liée au texte dont elle forme, dans le cadre du livre, le vis-à-vis. Pourtant, elle obéit à une esthétique propre, jouant sur des formes particulières et sollicitant des matériaux spécifiques. Les conditions qui, aujourd'hui, déterminent l'accès aux peintures persanes ne nous permettent pas d'en déchiffrer l'esthétique. Elles participent plutôt à l'oblitération et à l'obscurcissement de leur signification. Dans nos musées, dans les expositions temporaires, l'œuvre picturale persane est, en effet, disposée d'une manière qui rend impossible sa compréhension. Ou bien, dans la pire des situations[1], elle est présentée hors de son cadre originel, celui du livre. Elle n'est pas mise en rapport avec le texte auquel elle fait écho mais offerte au regard comme s'il s'agissait d'un tableau, de Vélasquez ou de Poussin. Ou bien, au mieux, elle est rapportée au texte auquel elle fait explicitement référence. Elle est alors considérée comme une illustration, une simple mise en image d'un référent textuel qui la précède et qui seul la justifie.

De telles conditions d'accès soumettent le spectateur à une alternative dont il est plus ou moins conscient : soit il considère l'œuvre qu'il regarde comme une surface peinte comparable au tableau de la peinture occidentale, mais plus petite. Il la nomme miniature et

[1] La manière dont furent reçues et présentées en Occident les œuvres de la peinture persane témoigne d'une ignorance totale. Rappelons quelques épisodes désastreux : au début du XX^{e} siècle, un *Livre des rois* illustré arrive à Paris. Son acquéreur, le marchand Georges Demotte, découpe les pages peintes et les vend au détail. Il se débarrasse sans le moindre scrupule du manuscrit. Dans les années 1950, un amateur d'art américain devient propriétaire du *Livre des rois* le plus prestigieux, le grand *Shahname de Shah Tahmâsp*. Il le démembre, donne certaines images peintes au Metropolitan Museum, et vend les autres aux enchères. Voir sur ces faits Assadullah Souren Melikian-Chirvani, *Le Chant du monde. L'art de l'Iran safavide (1501-1736)*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2007, p.19 *sq*.

l'aborde de la même manière qu'il scrute un tableau. Il croit alors atteindre son sens par la simple méditation de ce qu'il voit. Soit il reconnaît la situation livresque de l'œuvre peinte. Dans ce cas, il conçoit la surface colorée et imagée comme l'illustration d'un texte qui, une fois connu, lui offrira toutes les clés pour comprendre ce visible étrange qui se donne dans la peinture. L'alternative ainsi formulée n'est pas sans conséquence. Elle oblige à choisir entre deux options interprétatives : soit on considère la peinture de l'islam comme un art de la représentation, accessible par la seule puissance du regard, soit on la comprend comme un art de l'illustration, dont le sens ne s'éclaire qu'à l'issue d'une lecture assidue des textes mis en images.

Ces deux voies herméneutiques ont historiquement configuré l'étude de la peinture persane. Elles nous semblent avoir fonctionné comme des obstacles épistémologiques, qui ont tout à la fois permis et oblitéré la compréhension de la peinture islamique. Dans les textes qui ouvrent le catalogue de l'exposition du Louvre sur l'art de l'Iran safavide, Assadullah Souren Melikian-Chirvani[1] relève cette alternative. Il la dénonce en des termes sévères, y voyant un double péril responsable à ses yeux de l'incompréhension totale dans laquelle fut longtemps plongé l'art de la peinture persane. Il rappelle que jusqu'à une date relativement récente, les historiens de l'art n'ont pas vraiment médité la situation de la peinture persane comme art du livre. À ce qu'il faut bien appeler une ignorance, il faut ajouter des données factuelles liées aux conditions de réception et de transmission des œuvres : parce qu'ils ont dépecé les manuscrits pour vendre au détail les pages peintes, les marchands et collectionneurs occidentaux ont laissé croire qu'il s'agissait de tableaux dont la seule particularité est d'être composés « en miniature ». Les historiens de l'art ont accompli de grands progrès. Ils ont réparé ces erreurs en soulignant l'importance du rapport que la peinture persane entretient avec le texte écrit. Mais ils ont produit, selon Assadullah Souren Melikian-Chirvani, une nouvelle erreur, celle qui consiste à penser l'image comme une illustration d'un texte ou d'une scène écrite[2].

[1] Nous renvoyons au catalogue de l'exposition « Le chant du monde. L'art de l'Iran safavide 1501-1736 » qui eut lieu à Paris, au Musée du Louvre, du 5 octobre 2007 au 7 janvier 2008. Assadullah Souren Melikian-Chirvani, commissaire de l'exposition, a rédigé intégralement, et en un temps très limité, la totalité des textes précieux qui figurent dans le catalogue. Voir *Le chant du monde. L'art de l'Iran safavide (1501-1736)*, textes et photos de Assadullah Souren Melikian-Chirvani, Paris, Musée du Louvre éditions, 2007.

[2] En islam, l'art de la peinture a un statut et une fonction qui le distinguent absolument de ceux qui furent souvent dévolus à l'art chrétien de l'image. Les miniatures n'ont jamais eu une fonction pédagogique, par laquelle elles instruiraient ceux qui sont incapables d'accéder au Livre des vérités de la révélation. Elles n'ont

Le dépassement nécessaire de cette alternative suscite une difficulté : si la peinture persane n'est ni la représentation d'une réalité ni l'illustration d'un texte, comment espérer la comprendre et lever le voile qui la nimbe de mystère et la rend inintelligible ? De quelle manière s'y prendre pour mettre au jour la structure et les concepts fondamentaux d'une esthétique qui, pour être régionale et spéciale, se nourrit pourtant du dialogue avec l'esthétique du verbe et appartient à une esthétique globale ? Répondre à ces questions exige que l'on substitue aux termes de représentation et de réalité, ici profondément inadéquats, d'autres notions mieux à même d'exprimer ce qui se trame dans l'œuvre picturale islamique. Il faut aussi penser à nouveaux frais la relation de l'image au verbe. La peinture n'illustre pas le texte. Elle n'en est pas davantage la métaphore[1]. Elle noue avec le texte une relation qui n'est pas sans évoquer, toutes choses égales par ailleurs, le rapport des images oniriques au contenu inconscient qu'elles manifestent. Tel le rêve, l'image opère par condensation et déplacement, si bien qu'elle forme l'écho certain mais lointain d'un texte qu'elle brouille en même temps qu'elle le figure.

---

jamais été conçues comme un instrument d'édification des masses. Sans être un pur divertissement, elles ne sont pas pour autant dirigées par une fonction sociale qui les destinerait à ces individus sensibles au seul pouvoir de l'image. Les suites d'images que l'on peut voir en islam ne constituent pas un « Coran des illettrés », dont l'horizon serait identique à ces images qui en chrétienté ont pu prendre le nom de « Bible des illettrés ». Elles s'adressent à une élite, lettrée et cultivée, qui veut accéder à un au-delà de la Lettre, qui veut s'exercer au *ta'wîl* spirituel. Elles ne veulent ni édifier ni instruire. Leur but est de révéler et manifester le sens caché et réel de la Lettre coranique. La situation sociale et l'horizon politique de la peinture islamique nous semblent aux antipodes de ceux qui ont pu dominer dans une certaine peinture chrétienne.

[1] La notion de métaphore nous semble là encore inappropriée pour désigner le rapport de l'image au texte, et plus généralement pour atteindre la fonction de la peinture en islam. Nous nous distinguons sur ce point des plus grands spécialistes et historiens de l'art islamique. Comme Oleg Grabar et Valérie Gonzalez, Assadullah Souren Melikian-Chirvani conçoit la peinture persane comme un « art métaphorique » et une « poésie du regard » (voir *Le Chant du monde. L'art de l'Iran safavide*, *op. cit.*, p. 18). Rappelons le sens premier de la métaphore : il s'agit d'une figure de rhétorique, par laquelle on transporte un mot du sens propre au sens figuré, par substitution analogique. Le mot appartient aux arts du langage. Il indique qu'un terme se substitue à un autre, et en tient lieu. Ainsi définie, la métaphore peut-elle rendre compte de la situation et de la destination de la peinture en islam ? Elle nous semble présenter deux limites majeures : aligner la peinture sur la littérature, sans restituer la complexité des rapports qui se tissent entre les deux arts, considérer la peinture comme ce qui tient lieu de littérature, et lui refuser toute autonomie esthétique. Sans doute la notion de métaphore est-elle commode et utile quand on se place, ainsi que le font les historiens, dans une perspective athéologique et anti-métaphysique. Nous lui préférons, pour les raisons que nous indiquons, les notions d'épiphanie et de théophanie.

§ 5. L'image et la lettre. Behzâd et Jâmî

Nous voudrions dans ce paragraphe approcher d'un peu plus près ce rapport ténu et complexe qui relie l'image au texte. La peinture n'est pas une illustration ou une métaphore de la littérature. Il faut plutôt la comprendre comme une « réappropriation […] dans une autre esthétique et une autre sensibilité, d'œuvres […] qui avaient une tout autre teneur et une autre tonalité […][1] ». Du texte à l'image, il y a une continuité. Mais il y a aussi une métamorphose, qui voit des écrits du passé, inscrits dans un ordre déterminé, prendre place dans un univers atemporel où dominent le culte de la beauté épiphanique et les visions spirituelles du soufisme spéculatif. Youssef Ishaghpour relève, pour le *Livre des rois* de Firdûsî, les transformations profondes introduites par le traitement pictural. Le récit épique, plein d'aventures héroïques et d'enseignements moraux, subit dans les miniatures une transmutation radicale. Cette transformation est un enrichissement du sens, une ouverture à de nouvelles dimensions. Le roman national devient une Odyssée de la conscience qui se forme aux épreuves de la théophanie. Les péripéties des héros dessinent un parcours mystique qui, par la médiation des figures de beauté, s'apparente à conquête de la perfection.

Cette transmutation du texte par l'image ne concerne pas seulement la littérature épique. Elle est à l'œuvre dans les miniatures du Voyage nocturne du Prophète Muhammad[2], et dans les images figurant des récits mystiques et spirituels ou des textes poétiques. Nous voudrions étudier les modes de cette transmutation picturale dans un cas particulier. Il s'agit de la réappropriation par le peintre Behzâd d'un thème poétique et coranique fameux, couramment appelé l'histoire de Joseph (Yûsuf). Rappelons les principaux éléments de cette histoire que le Coran désigne comme l'un des « plus beaux récits[3] ». Joseph, fils de Jacob, est un adolescent dont la beauté attise la jalousie de ses frères. Ceux-ci ourdissent une machination pour évincer le jeune homme. Ils l'emmènent au

[1] Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Tours, Farrago, 1999, p. 50.
[2] Nous disposons à Paris, à la Bibliothèque Nationale de France, d'un très beau manuscrit du Voyage nocturne de Muhammad. Il s'agit d'un chef-d'œuvre de l'art timouride, réalisé au XV^{e} siècle dans les ateliers d'enluminure de Hérât, rédigé en turc oriental et consigné en écriture ouigoure. Nous renvoyons au volume composé à partir du manuscrit : *Mirâj Nâmeh. Le voyage miraculeux du prophète*, Paris - Bibliothèque Nationale, manuscrit Supplément turc 190, présenté et commenté par Marie-Rose Séguy, Conservateur en Chef au Département des manuscrits Section Orientale, Draeger éditeur, 1977.
[3] Coran 12 : 3.

désert, le battent, l'humilient et le jettent dans un puits. Après quelques jours de souffrance extrême dans ce lieu ténébreux, Yûsuf est sauvé. Il arrive en Égypte où il est vendu sur un marché. C'est une fille d'Égypte, Zoleikhâ, qui l'acquiert aux enchères. Le jeune homme, devenu esclave, est celui-là même qui lui apparut en songe et dont elle s'éprit éperdument. Il est l'apparition pour laquelle elle quitta son pays natal et épousa par méprise le premier ministre d'Égypte. Yûsuf est la forme qui s'imposa à Zoleikhâ en des visions imaginales intenses qui décidèrent de son existence. Mais le jeune homme se refuse, déjouant toutes les tentatives de séduction. La tentative finale a lieu dans le palais merveilleux que Zoleikhâ a fait construire, sur le conseil de sa nourrice avisée, pour mieux subjuguer son aimé. Le peintre Behzâd nous offre ce qui est sans doute le plus bel épisode de l'histoire : Zoleikhâ pourchassant dans son palais Yûsuf qui se dérobe une fois encore.

Behzâd[1] est le plus grand des miniaturistes persans, celui que la postérité a reconnu comme le meilleur peintre de l'islam. Dans l'histoire et la culture iraniennes, il est le plus célébré, au point que son nom servira à honorer d'autres maîtres – de tel peintre éminent, on dira qu'il est un « second Behzâd[2] » – et deviendra le qualificatif attribué aux œuvres rares (de telle miniature exceptionnelle, on dira que c'est « un Behzâd »)[3]. On sait peu de choses de la vie de Kamâl al-Dîn Behzâd. Il serait né à Hérât en 1465, et mort à Tabrîz en 1535. Son existence fut toute consacrée à la peinture, qu'il pratiqua avec ferveur sous la protection de souverains généreux qui lui offrirent de grandes facilités. À ses débuts, dans sa ville natale, Behzâd bénéficie du soutien des princes timourides devenus les maîtres de Hérât depuis 1468. À partir de 1488[4], il reçoit l'appui du timouride Husayn Baykârâ, dont la cour rassemble l'élite intellectuelle et artistique de l'époque. C'est dans ce climat qu'il compose et peint les images qui accompagnent le *Livre de la victoire* (*Zafar Nâmeh*),

[1] Nous renvoyons à la brève présentation de Behzâd que propose Richard Ettinghausen dans l'article qu'il lui consacre dans l'*Encyclopédie de l'islam*. Voir « Bihzâd », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome I, 1991, pp. 1247-1250.

[2] Voir, sur cette formule, A. S. Melikian-Chirvani, *Le Chant du monde. L'art de l'Iran safavide (1501-1736)*, *op. cit.*, p. 46-59.

[3] Nous renvoyons aux pages inspirées que l'écrivain turc Orhan Pamuk consacre à Behzâd, dont il fait un personnage de son roman *Mon nom est Rouge*, au titre d'autorité souveraine pour tous les peintres de l'islam. Voici, par exemple, ce qu'il lui fait dire : « Ma peinture fait voir ce que notre âme, et notre œil, doit s'attacher à contempler. Mais la peinture, aussi, est un festin pour l'œil, comme il est bien connu. Si vous conciliez les deux, c'est un monde qui se révèle. Et ce monde qui est le mien, c'est : *Alif* : le point de vue de l'âme, en festin pour les yeux. *Lam* : la vision de l'œil mis au service de l'âme, dans la peinture. *Mim* : la découverte, comme réminiscence du savoir de l'âme, de la Beauté en ce monde. (p. 392-393) »

[4] Pour ces rares données biographiques, voir l'article de Richard Ettinghausen, « Bihzâd », *Encyclopédie de l'islam*, *op. cit.*, pp. 1247-1250.

biographie de Tîmûr (Tamerlan) rédigée par Sharaf ud-Dîn 'Alî Yazdî qui restitue les faits d'armes et les conquêtes du souverain, de sa vingt-cinquième année à sa mort[1].

En 1507, les troupes ouzbeks menées par Muhammad Shaybânî Khân conquièrent la ville de Hérât et y détruisent le pouvoir timouride. Behzâd sert les nouveaux souverains. Il travaille pour le sultan Muhammad Shaybânî Khân dont il proposera un « portrait », ou plutôt une image[2] qui manifestera la maturité de son art. Son attachement aux ouzbeks est de courte durée : en 1510, Shâh Ismâ'îl, du clan turkmène des safavides de confession shî'ite, chasse les maîtres de Hérât et annexe l'ancienne capitale des timourides. Il impose le shî'isme duodécimain dans une ville jusque-là dominée par des dynasties sunnites. Il rencontre Behzâd qu'il rallie au pouvoir safavide et à la nouvelle religion. Shâh Ismâ'îl investit son fils aîné, le prince Tahmâsp, gouverneur de Hérât. Il charge Behzâd de devenir son tuteur artistique. Le peintre se lie d'amitié avec le jeune homme. Il l'accompagne à Tabrîz, où un édit royal le nomme à la tête de la bibliothèque royale et de la communauté des artistes du livre. Behzâd commence l'illustration du *Livre des rois* avec l'aide de plusieurs disciples. Cette œuvre se voudra emblématique des safavides.

À Tabrîz, Behzâd est un vieil homme, qui supervise et conseille les jeunes peintres. En 1524, Shâh Ismâ'îl meurt. Son fils Tahmâsp lui succède. C'est à lui que sera dédié le grand ouvrage commencé sous le règne de son père, qui prendra dorénavant le nom de *Livre des rois* de Shâh Tahmâsp. Maître de la confrérie des peintres, Behzâd guide le travail de celui qui domine ce projet exceptionnel et qui éveille une admiration presque aussi grande que celle que suscite son maître : Sultân Muhammad[3]. Devenu un professeur incontesté, Behzâd restera tout au long du règne safavide, et bien au-delà, la première autorité en peinture, celui qui inspira les plus beaux échantillons de l'art figuratif islamique. On lui doit la synthèse artistique la plus réussie qui, croisant les styles des écoles de Tabrîz et d'Hérât, donnera naissance à l'art safavide le plus éclatant.

---

[1] Voir Thomas Walker Arnold, *Bihzâd and his paintings in the Zafar-Nâmah*, London, B. Quaritch (printed by Waterlow and sons), 1930.

[2] L'œuvre a pour titre « *sûrat-e Shâybak Khân* ». Ce n'est pas à proprement parler un portrait. Il s'agit plutôt pour Behzâd de saisir la *forme* du souverain ouzbek, de proposer une image qui le manifeste. Voir la reproduction de cette image dans *Le chant du monde. L'art de l'Iran safavide*, *op. cit.*, p. 55.

[3] Sur le peintre Sultân Muhammad, voir A. S. Melikian-Chirvani, *Le chant du monde. L'art de l'Iran safavide*, *op. cit.*, pp. 60-66. Voir notamment p. 61, la reproduction de la magnifique peinture portant le titre « Geyomars, souverain du monde ». Il s'agit d'une page du *Shâhname* de Shâh Tahmâsp.

L'identification des œuvres de Behzâd est, aujourd'hui encore, une question qui divise les chercheurs et historiens. La raison de cette division réside dans la faiblesse des sources historiques et biographiques dont nous disposons. Elle tient surtout au fait que la signature de Behzâd fut souvent détournée, sollicitée par de simples disciples qui au mieux appartenaient à l'atelier dirigé par Behzâd, ou apposée sur des œuvres qui n'étaient pas du tout de son inspiration, produites bien après sa mort. On peut cependant attribuer avec certitude à Behzâd quelques volumes enluminés. Parmi les huit ouvrages que l'on reconnaît unanimement au maître de Hérât, on retiendra un *Bûstân* (*Le Verger*) conservé au Caire, à la Bibliothèque Nationale d'Égypte[1], dont les images atteignent une perfection sans égale. *Al-Bûstân* est un recueil de récits moraux et mystiques rédigé au XIII^e^ siècle par le grand poète de Chirâz Sa'dî. À la fin du XV^e^ siècle, à Hérât, un manuscrit du *Bûstân* fut copié, pour lequel Behzâd composa cinq peintures signées de sa main et dont l'attribution est incontestable.

Le manuscrit du *Bûstân* de Sa'dî pour lequel Behzâd travailla fut achevé en 1489. Il était destiné au souverain timouride Husayn Bayqârâ, qui en fit la commande à la suite d'une séance de lecture où il fut impressionné par la beauté des vers du poète de Chiraz[2]. Behzâd peint cinq œuvres magistrales : Le frontispice en double page qui « représente » le jardin clos royal du sultan Husayn. Celui-ci est nettement figuré, absorbé dans la contemplation de la rose qu'il tient à la main. Il est entouré d'un ménestrel qui chante et d'invités qui dégustent du vin. Le lieu est sous la protection d'un gardien muni d'un gourdin, qui chasse un intrus qui voudrait s'introduire dans cet espace secret[3]. La deuxième peinture illustre une anecdote morale mettant en jeu le roi Darius. Celui-ci, alors qu'il est à la chasse, décoche par méprise une flèche sur le pauvre manadier qui parvient de justesse à se manifester au roi[4]. La troisième peinture a pour titre « Le Mendiant au portail ». Elle

[1] Il est conservé au Caire, à la bibliothèque nationale d'Égypte, sous le titre « *Adab Fârsî* n° 908 ».

[2] Muslihu'd-Dîn Sa'dî est né à Chirâz au début du XIII^e^ siècle. C'est là qu'il rédige, dans les années 1257-1258, après une jeunesse passée à Bagdad, en Syrie et au Hedjâz, ses deux recueils poétiques les plus célèbres : *Al-Bûstân* [Le Verger] et *Al-Gulistân* [La Roseraie]. Sa'dî s'éteint dans un ermitage non loin de Chirâz vers 1291-1294. Il est reconnu comme l'un des plus grands poètes persans, avec Firdousi et Hâfez. Voir Edward G. Browne, *A Literary History of Persia*, volume II, Cambridge, Cambridge University Press, 1928, p. 525 *sq*.

[3] On trouve une reproduction de ce frontispice dans Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 22-23. Il a été composé par Mîrak ou Behzâd, le maître ou son disciple, probablement les deux.

[4] Voir la reproduction de cette peinture sous le titre « Le roi Darius et le manadier », dans Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 198. Voir aussi le commentaire qu'Orhan Pamuk attribue au personnage littéraire de Behzâd dans son roman *Mon nom est Rouge*. Voici ce que dit Behzâd à propos de

montre un humble croyant qui demande l'autorisation de pénétrer dans une mosquée[1]. La quatrième a pour personnage principal un derviche qui, par sa sagesse, est admis à siéger à la place du cadi[2]. La cinquième est celle qui nous intéresse. Elle montre Zoleikhâ dans son palais, qui tente en vain de séduire Yûsuf. Le jeune homme prend la fuite, laissant entre les mains de Zoleikhâ un pan de sa chemise[3].

Cette cinquième « illustration » est la dernière du *Bûstân*. Elle est communément considérée comme l'expression la plus achevée de l'art de Behzâd, l'œuvre où se manifeste à la perfection la dimension visionnaire de sa peinture. L'œuvre picturale accompagne un passage fameux qui appartient au chapitre IX du poème de Sa'dî. Elle se rapporte à l'épisode biblique et coranique que le poète de Chirâz a enrichi d'aventures piquantes et transformé en leçon morale. Ce qui retient tout d'abord l'observateur, c'est le rapport éminemment complexe que l'image entretient avec le texte de Sa'dî : au lieu d'une représentation ou d'une simple « mise en image », il voit une œuvre étrange, que d'aucuns diront confuse, dont le caractère ésotérique s'impose aux esprits les plus avertis. La peinture fait signe vers le poème mais d'une manière qui le modifie considérablement. Elle condense plusieurs thèmes et figures du texte. Elle opère des déplacements qui infléchissent l'orientation et l'intention du poème. L'œuvre peinte brouille le texte auquel elle semble se référer. Elle institue un statut spécifique et autonome pour l'image, dont la vocation ne saurait être d'illustrer ou de représenter.

La peinture de Behzâd « Zoleikhâ dans son palais tente de séduire Yûsuf » procède à une condensation du poème. Elle en resserre les éléments fondamentaux ; elle accomplit une réduction qui dégage le noyau de sens. Cette réduction n'est pas un appauvrissement ou une mutilation de la lettre. Elle correspond plutôt à son intensification qui dévoile et met en lumière ses aspects ésotériques. L'image ne redouble pas le poème. Elle en est l'interprétation vraie, le *ta'wîl* qui en manifeste le sens caché. C'est là que réside ce qu'on

---

son œuvre présentant Darius et le manadier : « Quand je dépeins cette scène, je mets tant de bonheur et de sérénité dans es bêtes noires, alezanes et blanches dont l'éleveur barbichu prend un soin si touchant, et dans cette prairie d'un vert paradisiaque, abondamment fleuri de toutes les couleurs, que le plus benêt des lecteurs, en voyant cette image, comprend le sens de cette légende rapportée par Saadi : que la beauté mystique de ce monde-ci se révèle dans la tendresse, l'amitié et la compassion ; si tu veux vivre au paradis où s'ébattent les étalons avec leurs juments, il faut savoir ouvrir les yeux, et observer ce monde en portant aux couleurs, aux détails, même les plus drôles, la plus grande attention. (p. 394) »

[1] Voir la reproduction dans Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 200.

[2] Voir la reproduction dans Michael Barry, *Ibid.*, p. 193.

[3] Voir la reproduction dans Michael Barry, *Ibid.*, p. 202.

appelle communément le pouvoir de l'image. Ce pouvoir ne consiste pas dans l'habileté illusionniste ni dans les ruses du semblant. Il est tout entier dans le dévoilement et la manifestation du sens. L'image explique, sans jamais être pédagogique ou édifiante. Elle « déplie » le texte dont elle montre les non-dits. Elle le fait avec une économie de moyens : le visible qu'elle offre à la simplicité du regard résume ce que la langue exprime par de multiples médiations qui sont autant de voiles nécessaires.

Dans l'œuvre de Behzâd, le poème de Sa'dî subit un véritable déplacement. L'image peinte crée un climat bien différent de celui qui se dégage du texte. Elle est orientée vers d'autres fins et d'autres intentions de signification. Dans le poème *Al-Bûstân*, l'histoire de Yûsuf et Zoleikhâ appartient à un ensemble qui relève d'un genre littéraire répandu et consacré dans la culture persane et islamique, celui de l'exhortation morale qu'il faut adresser aux princes pour qu'ils usent avec justice et sagesse de leur pouvoir[1]. La peinture que propose Behzâd marque nettement ses distances à l'égard de cette destination morale. Elle nous semble inscrire le récit dans une tout autre perspective. La miniature accomplit, en effet, une modification : elle transforme une admonestation morale en vision spirituelle et parcours mystique. Cette transformation a lieu dans la matière même que travaille le peintre. Elle a pour seul substrat le visible que Behzâd nous offre. Elle est le résultat de la composition picturale.

La peinture que nous tentons d'éclairer présente une composition très complexe. La composition picturale y prend la forme d'une composition architecturale. Elle se manifeste dans une construction déroutante, une « architecture bizarre et compliquée[2] ». Le palais que Zoleikhâ a fait construire est riche en couleurs et en espaces différenciés. Aucun des éléments qui y figurent ne s'impose comme central. Le regard circule de forme en forme, de pièce en pièce, sans qu'il puisse se fixer sur quelque chose. L'observateur est en proie à une perplexité que vient pourtant atténuer une impression : le parcours compliqué et sinueux qu'il doit accomplir prend la forme générale d'une ascension. C'est « en haut » que

[1] La littérature morale est un genre majeur dans la littérature persane. Elle prend notamment la forme de recueils de conseils et de miroirs aux princes. Sa'dî est communément reconnu comme celui qui élève le genre à sa plus haute expression. Nous renvoyons à l'ouvrage essentiel de Charles-Henri de Fouchécour, *Moralia. Les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*, Institut français de recherche en Iran, Bibliothèque Iranienne n° 32, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1986. Sur l'œuvre morale de Sa'dî, voir p. 311 *sq*.

[2] La formule est de Ivan Stchoukine. Voir son ouvrage *Les peintures des manuscrits timourides*, Paris, Paul Geuthner, 1954, p. 103.

se trouvent Yûsuf et Zoleikhâ, le premier nimbé de la lumière prophétique, la seconde délicatement peinte et saisie en ses agissements amoureux. C'est au dernier étage que le désir – de Zoleikhâ pour Yûsuf, de Yûsuf pour Dieu – vient animer l'ensemble de la structure architecturale. Le génie de Behzâd se dévoile là en toute évidence. Il consiste à mêler le mouvement qui brise la rigidité des formes et la géométrie qui superpose les plans et les espaces. Il parvient à transformer un « songe de géométrie[1] » en un édifice ouvert où souffle l'esprit.

La complexité de la composition architecturale tient à l'agencement des multiples espaces, étages, escaliers, portes et arcades ogivales que présente le palais de Zoleikhâ. Behzâd ne nous laisse pas complètement désemparés face à sa composition. Il nous indique un chemin qui recèle la clé interprétative de son œuvre. Ce chemin est celui que dessinent les vers calligraphiés dans l'espace pictural, tantôt de manière oblique, tantôt en suivant des lignes droites. Or ces vers ne proviennent pas seulement de l'œuvre de Sa'dî que la peinture est censée « illustrer ». Ils appartiennent à la poésie d'un autre grand nom de la littérature persane, un contemporain de Behzâd : Jâmî.

Nûr al-Dîn Abd al-Rahmân Jâmî[2] est le grand nom de la littérature persane du XV^e^ siècle. C'est le dernier poète important de l'époque classique. Son œuvre imposante ne contient pas seulement des poèmes. Elle est composée d'écrits théologiques et philosophiques. Jâmî a composé, en particulier, un commentaire aux *Fusûs al-Hikam* d'Ibn 'Arabî. Son existence se déroule principalement à Hérât, où il devient membre de la confrérie soufie des *Naqshbandiyya*[3]. Il finira grand maître derviche, c'est-à-dire la première autorité spirituelle des *Naqshbandiyya* de son époque. Jâmî jouit par ailleurs d'un grand rayonnement auprès des souverains timourides, alors maîtres de Hérât. Il bénéficie tout particulièrement de la protection et de l'estime du sultan Husayn Bayqârâ. Celui-ci le considère comme son guide en matière de théologie et de spiritualité.

---

[1] Nous reprenons la formule de Michael Barry. Voir *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 201.

[2] Jâmî est né dans la ville de Jâm en 1414. Il est mort à Hérât en 1492. Pour de plus amples informations biographiques et bibliographiques, voir Edward G. Browne, *A Literary History of Persia*, *op. cit.*, volume III, p. 507 *sq*.

[3] Les *Naqshbandiyya* forment un ordre mystique qui doit son nom et son organisation à Bahâ' al-Dîn al-Nashqbendi (mort en 1389). La confrérie se répand au XIV^e^ siècle parmi les Turcs d'Asie centrale qui épousent ainsi la confession sunnite. Au XV^e^ siècle, malgré son expansion vers l'Anatolie et le sous-continent indien, elle conserve des centres importants à Samarkand, Boukhara et Hérât.

À l'époque où Behzâd se forme à la peinture et produit ses œuvres les plus importantes, Jâmî est la personnalité la plus respectée du royaume timouride de Hérât. Il ne fait pas de doute que le peintre ait connu le poète et le maître soufi, tout au moins par ses écrits les plus répandus. Certains historiens soutiennent que les deux hommes se fréquentaient lors des séances de cour organisées autour du sultan Husayn Bayqârâ[1]. D'autres affirment que Behzâd était affilié à la confrérie des *Naqshbandiyya* que dirigeait Jâmî[2]. Quoi qu'il en soit de ces faits qui restent à confirmer, il est assuré que le peintre connaissait le récit *Yûsuf et Zoleikhâ* que le poète avait fini de composer en 1484. Jâmî a conçu son œuvre comme une libre imitation du texte de son prédécesseur Sa'dî. En vérité, il a produit un poème original, dont la beauté de la langue rehausse la richesse symbolique et la portée spirituelle. Jâmî a opéré un premier déplacement que Behzâd va reconduire, accentuer et déplacer à son tour : l'histoire de Yûsuf et Zoleikhâ devient sous sa dictée un récit visionnaire, et non simplement un conseil aux princes.

Avec son poème en prose *Yûsuf et Zoleikhâ*, Jâmî ne rédige pas simplement une œuvre littéraire. Il propose un « authentique traité de soufisme[3] » qui croise les thèmes de la spiritualité mystique avec la notion métaphysique de la théophanie. Jâmî investit chaque personnage, chaque figure du poème d'une épaisseur symbolique. Relevons les plus importants : Yûsuf est une théophanie. Son corps et son visage de bel adolescent sont une manifestation de la beauté divine. Son être lumineux est une épiphanie de l'unité, une apparition du pôle unifiant vers lequel tendent les réalités. Jâmî exploite les descriptions coraniques de Yûsuf. Il les réactive en se donnant pour guide et herméneute Ibn 'Arabî, qui dans ses *Fusûs* a consacré à Yûsuf des pages importantes, où le prophète apparaît comme le maître du *ta'wîl* et du dévoilement du sens caché. Quant à Zoleikhâ, elle est aussi une épiphanie. C'est la typification sensible de l'amour, dont elle exprime à la perfection la nature, les états, et l'objet : l'amour est la quête de l'Un qu'il faut contempler et avec lequel il faut s'unir.

---

[1] Le sultan Husayn Bayqârâ est le dernier souverain timouride de Hérât. Les données historiographiques que nous possédons le présentent comme un sage, un fin lettré, et un soufi. Voir Anne-Marie Kevorkian et Jean-Pierre Sicre, *Les Jardins du désir : sept siècles de peinture persane*, Paris, Phébus, 1983.

[2] C'est ce que soutient par exemple Ebadollah Bahari dans la « monographie » qu'il consacre à Behzâd : *Bihzad master of Persian painting*, London / New York, I. B. Tauris, 1996.

[3] Voir l'étude que Christian Jambet consacre au roman de Jâmî « La quête de l'amour heureux d'après *Yûsuf et Zoleikhâ* », *Le Caché et l'Apparent*, *op. cit.*, pp. 101-122. Pour la citation, voir p. 101.

La peinture de Behzâd actualise le partage entre le caché et l'apparent : elle a pour sens apparent *Le Verger* de Sa'dî, et pour sens caché *Yûsuf et Zoleikhâ* de Jâmî. Elle se veut une figuration sensible, une manifestation dévoilante du récit mystique de Jâmî qui se cache sous le voile de l'histoire de Sa'dî. Behzâd dispose ce jeu du caché et de l'apparent en provoquant la lecture des vers calligraphiés dans le palais et sur ses éléments décoratifs. Les vers de Sa'dî sont les vers apparents, calligraphiés selon des lignes obliques, manière pour Behzâd de signifier qu'ils sont une apparence trompeuse qui égarent l'observateur qui les suit. Les vers de Jâmî sont cachés, inscrits dans les faïences du palais. Ils sont dissimulés dans les éléments de la décoration, mais calligraphiés d'une manière droite qui suggère qu'ils portent le sens vrai de l'image. La lecture devient ici une expérience spatiale et une géographie physique et spirituelle. Elle est ce qui met en mouvement la composition géométrique de l'œuvre.

Jâmî a sans doute eu connaissance du projet de Behzâd. Tout invite à penser qu'il l'a autorisé et soutenu. La composition picturale suit les indications (*al-ishârât*) poétiques de Jâmî[1]. Elle propose un agencement architectural qui rend visible le palais décrit par le poète : un édifice de quarante colonnes, composé de sept chambres distribuées sur sept étages qui communiquent par des escaliers et qui entourent un lieu « central » très simplement figuré. Les sept appartements du palais, peints en une couleur chaque fois différente, ont une signification cosmologique que le texte de Jâmî indique assez clairement. Ils correspondent aux sept sphères qui séparent le monde sublunaire des étoiles fixes. Behzâd transpose cette donnée cosmologique traditionnelle depuis Avicenne en réalité iconographique. Cette transposition a un effet majeur : elle présente le palais, ou l'image peinte, comme un monde intermédiaire situé entre le monde élémentaire et le monde suprasensible. Le palais de Zoleikhâ est une réalité imaginale qui atteste de l'effectivité des images-types dont Ibn 'Arabî a établi la consistance ontologique. Il résume l'ensemble de la création dont il saisit la réalité essentielle[2].

L'image que peint Behzâd présente le terme final de la poursuite qui a lieu dans le palais. Elle suppose que Yûsuf ait accompli, pour échapper aux pièges de séduction de

[1] Nous renvoyons au poème de Jâmî, dans la belle traduction française d'Auguste Bricteux. Voir Djami, *Youssouf et Zouleikha*, traduit pour la première fois du persan en français par Auguste Bricteux, Paris, Paul Geuthner, 1927. Pour la description du palais, voir p. 126-127.

[2] Cf. l'article de Mahmoud Lameï : « Une interprétation poétologique d'une miniature de Behzâd », *Luqmân*, 7e année, n° 2, printemps-été 1991, pp. 35-54.

Zoleikhâ, un double mouvement, de descente et de remontée. Behzâd ne nous entretient pas de la descente de Yûsuf. Mais son œuvre la suppose. Le jeune homme est en effet passé de chambre en chambre, jusqu'à atteindre le cœur du palais. Il fuit Zoleikhâ et entame un parcours qui est une traversée des mondes, un voyage de l'âme qui quitte sa patrie pour s'enfoncer dans le monde matériel et opaque. Sur les murs des chambres qu'il traverse, Yûsuf voient les peintures faites sur l'ordre de l'amoureuse éperdue : des scènes qui réalisent le désir de Zoleikhâ en présentant son union charnelle avec celui qu'elle tente de séduire. Parvenu au cœur de l'édifice, il découvre derrière un rideau l'idole qu'adore Zoleikhâ. Alors qu'il était sur le point de céder aux charmes de la belle, il se retourne et franchit en sens inverse les sept chambres. Son parcours prend alors une autre tournure. C'est celui de la remontée de l'âme vers sa véritable demeure. Les fresques murales lui apparaissent sous un nouveau jour : elles manifestent une promesse, à l'inverse de l'idole qui signe l'égarement et la fausseté des apparences.

Behzâd saisit le périple en son dénouement. Il choisit de présenter un moment très significatif : tandis que Zoleikhâ manifeste son désir et se trouve sur le point de saisir Yûsuf, celui-ci lui échappe et se dirige vers un lieu mystérieux qui se trouve hors du palais et de l'espace accessible. L'image parvient par la légèreté des corps et la délicatesse des gestes à exprimer la spiritualité de la scène, sur un mode plus intense que celui qui gouverne le texte. Le mouvement qui anime Yûsuf, et qui le conduit vers une porte ouverte sur un espace incolore est d'une résolution déconcertante. En ce mouvement se déchiffre sans doute l'un des sens de la peinture : l'amour est bien la voie de l'union. Mais il ne peut l'atteindre que s'il se donne pour objet le réel, c'est-à-dire l'être qui apparaît dans l'apparition, celui qui s'épiphanise dans l'épiphanie. Or cet être est hors du monde, hors du palais. Il a pour demeure le ciel inaccessible. La circulation dans le palais nous révèle cette vérité. Elle a pour objet la fuite de l'idole (le semblant), et le désir de l'icône (le réel). Le sens de l'image est tout entier dans l'attention à l'image et la méditation de l'image. Behzâd réfléchit dans le miroir de son art l'enseignement d'Ibn 'Arabî. Il actualise le sens de la théophanie : qu'il ne saurait y avoir de projet mystique ou de désir de divinisation sans une interrogation sur la nature de l'image.

§ 6. Les hommes et les mondes

L'art de la miniature ne se construit pas sur des préoccupations réalistes ou naturalistes. Il n'obéit pas à l'impératif de la représentation. Pour approcher l'esthétique de la peinture persane, il convient d'éclairer le sens de ces affirmations rapides. Elles doivent se comprendre hors du filtre qu'introduit notre histoire occidentale de la peinture. En Occident, le refus de la représentation a conduit la peinture moderne sur les voies de l'abstraction. Il s'est manifesté dans la construction d'un art rejetant toute évocation de figures ressemblant à nos réalités sensibles. Telle ne fut pas la voie de la peinture persane, dont le développement fut absolument étranger aux séductions de l'abstraction[1]. L'art de la miniature se situe aux antipodes de ce que nous appelons la peinture abstraite. C'est un art de la figuration, riche en formes et en silhouettes qui, sans reproduire celles qui composent notre monde, les évoque pourtant.

1 - Les figures humaines

Aux opinions ordinaires qui voudraient que la culture islamique soit tout orientée vers le Dieu Invisible et transcendant, et qu'elle se désintéressât de la réalité en sa finitude, la peinture persane apporte un net démenti. Elle présente un monde sensible et bariolé, composé des formes et des couleurs des êtres naturels. « Chant du monde[2] », elle est un hymne à la création, une célébration des créatures et de la plus parfaite d'entre elles. L'art pictural persan retient d'abord par l'attention qu'il porte à l'homme, par la place qu'il accorde aux multiples figures humaines. Plus il s'épanouira et attestera la puissance grandissante du soufisme, plus cette place sera grande et s'imposera, au détriment des

[1] La situation de la peinture persane ressemble, toutes choses égales par ailleurs, à celle de l'art chrétien de l'icône. Celui-ci n'a pas pour objectif de « représenter » la face de Dieu. Mais ce refus d'une esthétique de la représentation ne signifie nullement qu'il s'engage sur la voie de l'abstraction, ou qu'il l'annonce. La thèse d'Alain Besançon, qui veut que l'art chrétien de l'icône se fonde sur un iconoclasme et qu'il soit aux sources de l'abstraction moderne, nous semble très contestable. Voir Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994.

[2] Nous reprenons la formule consacrée par A. S. Melikian-Chirvani pour introduire à l'art safavide. Dans le même esprit, voici ce qu'affirme un des personnages du roman d'Orhan Pamuk *Mon nom est Rouge* : « Dieu a sûrement voulu que la peinture existe comme forme de ravissement, de façon à montrer que, pour qui sait regarder, le monde est un ravissement. (p. 101) »

édifices architecturaux et des éléments naturels. Sous le règne des rois Safavides, la miniature réduit le « paysage[1] » et les constructions chargées, pour devenir l'image d'un jeune échanson, d'un couple amoureux ou d'une jolie fille voluptueuse, la coupe de vin à la main, convoitée par un vieux soufi. La peinture persane s'apparentera alors à une méditation sur l'amour, humain et divin. Elle figurera le monde dans celui qui en est le résumé, la forme synthétique. L'art deviendra une présentation des types et des manifestations de l'homme parfait[2].

Quoi que l'on pense de cette forme finale de l'art de la miniature[3], elle reste un révélateur. Elle nous rappelle la part de l'humain que contient toute la peinture islamique persane. Si cette peinture est dite « figurative », ce n'est pas parce qu'elle présente des arbres et des montagnes, des fleuves et des palais. La peinture persane est « figurative » parce qu'elle figure des hommes, selon un schème esthétique singulier qui n'est pas celui de la représentation. Le mode de figuration qu'elle choisit obéit à des codes techniques et à des exigences esthétiques précis. Les hommes sont peints d'une manière qui ne restitue pas leurs caractères physiques distinctifs. Ils sont ressemblants et asexués, seuls la barbe et les cheveux permettant ici où là une fragile identification sexuelle. Ils se présentent dans des poses et des attitudes convenues, qui gomment l'expression psychologique ainsi que les revendications de la singularité subjective. Les corps humains sont peints avec beaucoup de soin, selon des modes de stylisation constants : ils apparaissent comme de pures silhouettes dont le modelé des formes serait effacé. Ils sont toujours habillés de vêtements longs et amples, voilés par de riches étoffes qui dissimulent leurs contours réels. Les visages prennent le dessus sur ces corps estompés. Ils sont bien le foyer des formes humaines, le

[1] Nous utilisons ce mot faute de mieux. En fait, les notions de paysage et de décor ne conviennent pas à la peinture persane. Notre réticence à les solliciter s'éclairera dans ce qui suit.

[2] Nous renvoyons aux travaux d'Ivan Stchoukine sur l'école de peinture d'Ispahan, qui confirment notre propos. Voir son article « Notes sur des images de l'école d'Isfahân, de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle », dans *Syria*, tome XLVIII, fascicule 1-2, Paris, Paul Geuthner, 1971.

[3] Les dernières productions de la peinture safavide, vers la fin du XVI^e^ siècle, privilégient la présentation de personnages isolés. Le peintre continue de figurer des éléments du monde (le jardin, l'eau, l'arbre en fleur ...), mais il concentre son oeuvre sur la présence humaine. Youssef Ishaghpour considère cette évolution comme une décadence, qui « tient essentiellement à la prédominance du soufisme ». Le soufisme aurait progressivement effacé la destination propre de l'art de la miniature, comme vision de la beauté du monde et « miroir des couleurs et de la lumière de l'univers ». Il aurait corrompu l'art pictural persan en ne privilégiant que la mystique d'amour. L'analyse de Y. Ishaghpour nous semble unilatérale. Elle ne reconnaît pas que le soufisme fut actif à l'origine de la miniature persane. Elle ne voit pas que l'évolution de cet art obéit à une nécessité interne qui ne fait que déployer ses principes. Le dernier art safavide nous semble dans la droite ligne des premières grandes oeuvres timourides. Entre ces deux moments historiques, il y a intensification d'une esthétique, et non déviation ou corruption. Voir Y. Ishaghpour, *La Miniature persane*, *op. cit.*, p. 57.

lieu d'une apparition qui atteste de l'humanité. Mais là encore, la figuration suit des codes et des principes assez rigides. Elle reproduit les types et les images si amplement décrits dans la poésie. Il s'agit que les visages soient des faces de beauté : têtes ovales aux traits finement ébauchés, comme sublimés, où dominent l'éclat et la blancheur. Si la couleur est partout, elle s'absente des visages dont l'essentiel est la pureté rayonnante. Le visage humain est une face. C'est la face humaine de la Face de Dieu, une lumière visible qui réfléchit la Lumière divine invisible.

La figuration des hommes est conforme aux conventions littéraires. Ces conventions fixent la manière de présenter les personnages typiques qui composent la société : le roi, le derviche, l'échanson, la jeune femme, etc. Elles formulent les canons de la beauté physique, que le peintre devra restituer avec le plus grand soin. Les hommes que nous voyons sur les miniatures ne sont pas comme les hommes concrets, ceux que nous croisons dans notre monde. Ce sont des archétypes, des signes offerts à notre regard mis en demeure de les interpréter. Le peintre persan ne recherche jamais la ressemblance. Il insiste plutôt sur le caractère non ressemblant des êtres humains, et de tous les existants en général. C'est que l'art de l'image doit bien restituer le caractère d'image de l'image. Il ne doit pas se mesurer à l'exigence imaginaire de l'imitation. En toute rigueur, ce que nous appelons l'art du portrait ne trouve pas sa place dans le cadre esthétique persan et islamique. Même dans ses expressions les plus épurées, quand elle présente un sage méditant ou une femme à la rose, la peinture safavide ne nous offre pas des portraits[1].

La peinture persane connaît sans doute une évolution : la présentation s'infléchit, du monde à l'homme. Mais cet infléchissement ne constitue nullement une différence d'orientation. L'enseignement d'Ibn 'Arabî nous montre qu'il s'agit plutôt d'une solution de continuité. L'homme *est* le monde, récapitulé en sa totalité et ramené à sa substance

[1] Ce que nous appelons l'art du portrait est une invention occidentale. Pour s'en convaincre, on rappellera un épisode historique fameux : en 1480, le peintre vénitien Gentile Bellini est invité à se rendre dans la nouvelle capitale de l'empire ottoman, pour y faire le portrait du sultan Mehmed le Conquérant. L'oeuvre de l'artiste italien, aujourd'hui conservée à Londres, à la National Gallery, se distingue par son réalisme, le jeu subtil sur la lumière, le rendu du modelé du visage. Au même moment, le peintre musulman Naqqâsh Sinân Bey propose aussi un « portrait » de Mehmed le Conquérant (peinture conservée à Istanbul, à la bibliothèque du musée de Topkapi). L'oeuvre qu'il peint est bien différente : elle présente le sultan une rose à la main, dans une posture qui ne témoigne d'aucun réalisme. La peinture offre plutôt un archétype de l'*homo politicus* musulman, une figure humaine qui est l'épiphanie de la souveraineté divine. Nous n'avons pas affaire à un portrait. Voir Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 40-42. Voir aussi le catalogue de l'exposition consacrée à Bellini et l'Orient, qui s'est tenue à Londres, à la National Gallery, du 12 avril 2006 au 25 juin 2006 : *Bellini and the East*, National Gallery Compagny Limited, 2005.

intégrale, telle qu'elle fut instituée par la création. Essayons plutôt de relever l'unité de l'expression formelle à l'endroit de la figuration de l'homme, dans les échantillons les plus typiques de la peinture persane[1]. Deux éléments retiennent l'attention : la petitesse des hommes et l'absence de drame. Bien qu'ils aient plus d'importance que dans la peinture chinoise, les hommes n'apparaissent pas ici comme le centre de l'univers. Petits dans un espace immense, ils ne semblent pourtant pas faire l'épreuve de leur finitude. Impassibles et sereins, ils ne sont pas tourmentés par le drame de leurs limites. Rien dans ce que le peintre figure – les événements historiques, les agitations du pouvoir et de la guerre, les émois du cœur – n'affecte leur existence. C'est que rien ne peut compromettre la marche du monde.

Les hommes de la miniature appartiennent à un monde immense, plein de ces détails qui épuisent le regard. Ils composent des sortes de marionnettes minuscules, et sont tels ces poupées pour enfant dont les membres sont un peu désarticulés, dont les gestes manquent de naturel[2]. Ils ont bien une apparence humaine, clairement identifiable. Mais cette apparence est épurée, ramenée à sa forme essentielle. Bien qu'affairés dans des combats épiques ou plongés dans les voluptés du vin et de l'amour, les hommes donnent le sentiment de vivre un bonheur contemplatif et permanent[3]. Nulle mélancolie n'émane de leurs agissements, nul sentiment écrasant ne se lit sur ces visages infiniment petits qui se trouvent jetés dans l'infiniment grand. Plutôt une impression de joie apaisée et de confiance absolue dans l'ordre du monde, ce monde fût-il gigantesque.

---

[1] Cette unité apparaît malgré les différences. Prenons trois oeuvres appartenant à des époques et à des écoles différentes : les peintures timourides du *Zafar-Nâmeh* attribuées à Behzâd, celles de Soltân Mohammad qui figurent dans un manuscrit des oeuvres de Hâfez (voir par exemple le détail de la « célébration de la fête de la Rupture du jeûne », *dans Le chant du monde*, *op. cit.*, p. 87 et p. 217), le « portrait » du montreur de singe signé Rezâ 'Abbâsî (voir *Le chant du* monde, *op. cit.*, p. 103). Ces oeuvres manifestent une communauté d'esprit et de formes, par-delà leur singularité.

[2] Hergé, dans la « Miniature ottomane » qu'il propose dans *Le sceptre d'Ottokar*, saisit fort bien ces aspects essentiels de l'art de la miniature. Dans l'oeuvre de l'artiste belge, nous voyons l'esprit de la peinture persane épuré et simplifié. Cela donne une composition qui a tous les traits du dessin de bande dessinée. Il serait fort intéressant de repérer les homologies de structure entre la peinture persane et la tradition de la bande dessinée que représente Hergé. Cf. Hergé, *Le sceptre d'Ottokar*, Tournai / Paris, Casterman, 1947, planche 20.

[3] Même dans les peintures qui présentent des scènes de combat, et où l'on devine le sang qui coule (voir les illustrations du *Roman d'Alexandre* de Nezâmi, par exemple celle que reproduit Michael Barry dans *L'art figuratif en Islam* médiéval, *op. cit.*, p. 136), on relève une certaine sérénité, une absence de dramatisation. Cette même impression se retrouve dans les peintures qui représentent un personnage affligé, ou bien l'amoureux terrassé par la vision de l'aimé. Nous sommes aux antipodes de la peinture romantique.

2 - L'espace pictural

Face à une miniature timouride, ou une peinture des premières cours safavides, l'observateur est d'abord frappé par la densité et la richesse de la surface qui se déploie devant ses yeux. Il voit une quantité inépuisable d'éléments, une abondance de détails que le regard ne saurait épuiser. L'œuvre est ici « chargée », bien qu'elle ne soit jamais lourde ou grossière. Si elle nous situe dans l'ordre du multiple et du plein, il s'agit d'un multiple ordonné, qui ne donne jamais l'impression de la confusion, d'un plein qui ne provoque jamais un sentiment de saturation. Devant l'œuvre, nous sommes face à la multiplicité des épiphanies, à la plénitude de la présence. Ces premières perceptions indiquent que nous n'avons pas affaire à un art réticent et raréfié. Nous sommes plutôt au contact d'un art foisonnant, qui veut figurer la pluralité des univers. Ici, l'image n'a pas pour vocation d'être une séquence limitée, une simple fenêtre sur un réel réduit. Par l'image, il ne s'agit pas de proposer un fragment du monde. Le but est tout autre : il consiste à *faire monde*. La peinture persane veut présenter la totalité des règnes, en offrant quelques échantillons de chacun des ordres de la création. Ainsi voit-on des rochers, des arbres, des chacals, des derviches et des princes, des anges dans un ciel constellé…

Contrairement à la peinture chinoise, la miniature iranienne ne fait aucune place au vide[1]. Elle figure un espace plein, sans fenêtre sur un ailleurs, un espace qui fourmille de formes, mais sans offrir au regard une forme centrale qui structure et organise le tout. Si toutes les miniatures mettent en scène un lieu, et ne renoncent jamais à un certain réalisme spatial, il s'agit d'un lieu décentré, où les éléments picturaux s'agencent selon une logique particulière. Dans la peinture occidentale classique, la rigueur géométrique exige qu'il y ait sur la toile un être, un objet, ou un lieu qui opère comme un point central. Ce point central

[1] Le développement de la peinture persane est incontestablement lié au puissant rayonnement des arts chinois sur l'ensemble de l'islam d'Asie soumis au pouvoir mongol. Dès le XV^e^ siècle, les peintres musulmans s'inspirent des modèles chinois dans leurs manières de dessiner les arbres et les rochers, de figurer les nuages et les animaux fantastiques. Les traits des figures humaines ont l'apparence des visages chinois, auxquels le peintre musulman ajoute rondeur et sérénité. Outre les influences historiques, on peut relever entre les deux écoles de peinture des proximités thématiques (les jeux de polos anciens, les scènes de chasse…) et un même souci de former un art visionnaire. Pourtant, de nettes différences distinguent les deux traditions picturales, qui tiennent à un aspect essentiel : le paysage chinois présente une vision où le monde, en son immensité, est composé de réalités qui sont autant de signes du vide. La miniature persane, comme tout l'art islamique, a « horreur du vide ». Son esthétique ne consiste pas dans le jeu entre le plein et le vide. Elle veut déployer la présence absolue de l'être au monde, dans l'infinité des détails qui le rendent visible. La peinture de l'islam est un art de la théophanie ; celle qui voit le jour en Chine obéit à d'autres décisions métaphysiques.

fixe l'objet du tableau. Il forme l'unité à laquelle se mesure les autres éléments. La peinture persane n'obéit pas à ce schème spatial. À la composition autour d'un centre, elle substitue une esthétique du plan. Dans la miniature, il n'y a pas de centre. On voit plutôt des plans qui constituent des ordres hiérarchisés[1].

On a beaucoup glosé sur la composition de l'espace dans la peinture persane. Les observateurs, souvent déconcertés, l'ont jugée incohérente, fantaisiste et naïve. Certains y ont même vu le signe d'une incapacité technique et d'une immaturité artistique. Rappelons quelques-unes de ces caractéristiques spatiales qui peuvent déjouer nos habitudes. La peinture islamique persane combine un semblant de perspective – quand il s'agit, par exemple, de figurer les édifices – avec des modes de stylisation qui dérogent au souci de restituer la perception visuelle. Elle dispose une construction plane, qui n'offre pas d'effet de profondeur, et ne permet pas la différenciation des grandeurs, ni le respect des relations dimensionnelles : un personnage éloigné a la même taille qu'un personnage plus proche. Elle renonce à l'imitation de la réalité tridimensionnelle, dans la figuration des réalités naturelles et des architectures. Elle ne restitue pas le modelé des corps et des visages, se contentant d'un modeste relief qui suffit à témoigner de la réalité et de l'épaisseur de l'être peint.

Comment interpréter ces formes spatiales, qui de toute évidence ne recherchent pas les effets tant convoités par les peintres occidentaux modernes ? En islam, le peintre n'ignore pas l'art de la composition spatiale. Pour le suivre, il faut cerner l'intention qui justifie ce que nous avons appelé plus haut l'esthétique du plan. Henry Corbin nous offre là encore de précieuses indications : son livre sur Ibn 'Arabî et l'imagination créatrice prend bien souvent la forme d'une réflexion sur les structures métaphysiques de l'art islamique. Travaillé de part en part par la question de l'image en islam, l'ouvrage s'apparente à une iconologie, à une analyse des pratiques iconographiques formées dans l'espace spirituel du soufisme spéculatif[2]. En islam, le peintre ne figure pas les éléments selon les lois de la

[1] L'œuvre de Behzâd que nous avons commentée plus haut – Zoleikhâ dans son palais qui tente de séduire Yûsuf – est un parfait exemple de l'esthétique des plans.

[2] On regrettera que la dernière édition de *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî* (Paris, Entrelacs, 2006) n'ait pas pris soin d'introduire les reproductions des peintures qu'Henry Corbin avait choisies et commentées avec beaucoup d'intelligence dans la deuxième édition. Publié sans ses images, le livre est privé d'une bonne partie de son sens, et par là même de son intelligibilité.

perspective classique[1]. Cela ne signifie nullement qu'il ignore ces lois : l'optique scientifique qui s'est développée en terre d'islam les a établies, bien avant qu'elles ne soient scientifiquement connues dans l'Occident médiéval. Cela indique plutôt qu'il les refuse, à partir d'une décision esthétique. Il choisit un autre mode de disposition : les éléments se superposent les uns aux autres, « sur un plan de projection verticale[2] ». L'optique de l'art islamique est verticale et ascensionnelle. Elle ne dispose pas les éléments en profondeur ; elle les superpose et les échelonne dans un espace pictural structuré par deux pôles, un haut et un bas[3].

Que sont ces plans qui s'étagent et se font écho, tout en instituant un ordre hiérarchique ? Comment comprendre que les réalités qui composent ces plans soient, d'un niveau à l'autre, liées par une certaine similitude, tout en marquant de nettes différences ? Pourquoi le plan situé le plus bas donne-t-il à voir une certaine confusion et agitation, tandis que celui qui se trouve au plus haut, tout en offrant des figures différenciées, donne-t-il l'impression d'un espace ouvert, où les éléments sont réconciliés avec leur singularité et se déploient sans contrainte, sans oppression ? Comment se fait-il que les formes figurées sur les plans du bas respectent une certaine ressemblance avec les formes terrestres, alors que celles qui constituent les plans du haut la déjouent presque totalement : le rocher y est rose, et comme animé de mouvement, l'arbre immense porte des fruits merveilleux, le visage de l'homme est apaisé et resplendit d'une lumière éclatante[4] ?

Les plans sont les *hadarât*, les niveaux de l'être, ou les stases de la théophanie (du *tajallî ilâhî*). Ils désignent les mondes issus du rayonnement de la Lumière divine, qui s'échelonnent de haut en bas, du ciel à la terre. Si la miniature offre à notre vue les mondes sensibles – le monde sensible terrestre et le monde imaginal de la promesse composé d'une

[1] Ce qu'on appelle les lois de la perspective classique désigne l'ensemble des représentations et des pratiques de la perspective dont on attribue ordinairement la « découverte » à la Renaissance italienne. Ces lois consistent à établir une correspondance métrique rigoureuse entre les objets présents dans l'espace et leur représentation dans les arts figuratifs. Les lois de la perspective classique transforment profondément l'évolution des arts qu'elles soustraient aux pratiques médiévales de la bidimensionnalité et de la « perspective inversée » caractéristique de la peinture byzantine.

[2] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 77.

[3] Henry Corbin tire ces remarques générales du commentaire que lui inspire une image précise, qui forme le frontispice de la deuxième édition de son livre. Il s'agit de la reproduction en couleurs d'une peinture appartenant à un manuscrit persan du XVI[e] siècle qui décrit les lieux saints de Médine et de La Mekke. L'esthétique visionnaire, la mise en lumière de plans et le refus des lois de la perspective classique sont particulièrement évidents dans cette miniature figurative et très géométrique.

[4] Voir par exemple les peintures du *Shâh-Nâmeh* de Shâh Tahmâsp, en particulier celle que reproduit A. S. Melikian-Chirvani dans *Le Chant du monde*, *op. cit.*, p. 32.

sensible subtile mais réelle – elle ne cesse de faire signe vers les autres mondes, mondes invisibles et infigurables. La miniature est animée d'une dynamique ascensionnelle, qui porte les mondes sensibles vers les mondes divins intelligibles. Pris dans ce mouvement d'élévation qui les fait passer d'un plan à l'autre, les éléments restent identiques en leur essence. Mais ils sont transmués, si bien qu'ils perdent les caractéristiques que leur octroyait au plan le plus bas la matière terrestre. Ils sont progressivement libérés, ramenés à leur réalité primordiale, réconciliés avec eux même dans un monde sans tourment. Ils ne sont plus tels qu'on les voit, mais tels qu'ils sont[1]. Ils déploient leur existence dans ce monde intermédiaire entre le monde terrestre et le monde intelligible qui est le *'âlam al-mithâl*, le monde imaginal. Ils vivent sur ce plan de réalité qu'on nomme communément le paradis.

La peinture persane est une vision paradisiaque[2]. Elle se veut un miroir intemporel d'une réalité relevant d'un temps autre, qui n'est pas celui de la physique mathématique. Elle est la figuration d'un lieu qui ne se trouve sur aucune de nos cartes, d'un pays que ne nomme aucune géographie physique. L'espace pictural de la miniature appartient à la géographie spirituelle[3]. Il décrit le pays de l'âme, dont nos pays ne sont que de pâles reflets. Dès lors s'éclaire une caractéristique de la peinture persane, que l'on désigne de manière rapide et abstraite comme « refus » de la perspective classique. La perspective dite « classique » désigne la transcription, en peinture, de la perspective visuelle. Cette transcription a déterminé la représentation de l'espace et la disposition des éléments que nous voyons dans les œuvres classiques de la peinture occidentale. Sous prétexte qu'elle restituerait la perception sensorielle, la perspective classique a pu être considérée comme incontournable. Pourtant, les effets esthétiques qu'elle autorise suffisent-ils à l'investir de la fonction de modèle et de norme ? La perspective classique est-elle la perspective

[1] En islam, le peintre veut saisir les choses dans leur réalité essentielle, comme des essences éternelles établies dans le monde divin. Voici ce que l'écrivain Orhan Pamuk met dans la bouche d'un des peintres de son roman *Mon nom est Rouge* : « cette particularité qui nous distingue des idolâtres et des chrétiens […] » tient à une « vision profondément pathétique du monde vu d'en haut, du point de vue de Dieu, jusqu'à perte de vue. (p. 104) »

[2] Nous renvoyons à l'essai de Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Paris, Les Deux Océans, 2006. Pour P. Ringgenberg, c'est la perception imaginale du paradis qui gouverne l'art persan de la peinture. La thèse est juste, à la condition que la notion de paradis ne soit pas réduite à sa dimension eschatologique et religieuse, et qu'elle soit comprise en sa consistance ontologique et cosmologique.

[3] La notion de géographie spirituelle, si chère à Louis Massignon et à Henry Corbin, nous semble nécessaire pour comprendre la représentation de l'espace à l'œuvre dans la peinture persane.

« naturelle » à laquelle doit obéir toute pratique picturale ? Il convient de rappeler quelques données élémentaires : toute perspective est une vision du monde ou une forme symbolique[1]. Aucune ne peut prétendre être naturelle, ni restituer une perception immédiate commune à tous les hommes. La perspective classique engage un réseau complexe d'interprétations dont l'enjeu est la place de l'homme dans le monde. Elle institue, à une époque et dans un contexte culturel particulier, une manière de voir qui fait écho à une manière de penser. La perspective classique ne s'est imposée en Occident qu'assez tardivement, et sans supprimer les autres modes de représentation. Elle n'est qu'une perspective parmi d'autres, qui ne fut pas reconnue par les peintres de l'islam comme capable d'exprimer leur vision et leur esthétique.

La peinture persane ne se construit pas dans le « refus » de la perspective classique. Il faut prendre le contre-pied de cette manière négative de l'approcher, si l'on veut cerner son esthétique spatiale. Dans l'art de la miniature, il ne s'agit pas de restituer une perception visuelle. L'objectif est de donner une figure à une perception intérieure qui n'est pas pour autant une perception subjective ou personnelle. Le peintre veut donner une forme à une vision du cœur : il projette sur le support sensible du papier l'intuition du monde promis. Les visions du cœur ne sont pas de pures inventions, des fantaisies de l'imaginaire. Elles s'abreuvent à la révélation, qui n'en ébauche que quelques traits sommaires qu'elle soumet à notre imagination visionnaire. La *himma* du peintre donne à ces visions une consistance réelle. Elle en fait des figures de beauté projetées sur un espace conçu comme une surface de projection. L'espace pictural persan n'est jamais une scène, ou un lieu de représentation. C'est un réceptacle destiné à recueillir la perception imaginale du cœur. Cette perception triomphe de la perception visuelle, qu'il faut ici considérer comme le lieu véritable du semblant et de l'imagination factice. Elle se manifeste dans le choix délibéré d'une perspective « spirituelle » qui fait fi de la perspective naturaliste.

La perspective spirituelle éclaire le mode de disposition spatiale que l'on voit dans les miniatures : les éléments sont présentés avec leur dimension propre ; ils s'offrent « perpendiculairement chaque fois à l'axe de la vision du contemplateur. » Elle oriente la perception dévolue à l'observateur et détermine un certain exercice du regard. Celui qui

[1] Nous reprenons la formule d'Erwin Panofsky. Voir son ouvrage classique *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

contemple une miniature ne peut « s'immobiliser à un point de vue unique […][1] ». Son regard ne peut se fixer sur un élément privilégié, qui lui assurerait la maîtrise de l'ensemble de la composition. Le choix de perspective mis en œuvre par le peintre persan oblige le spectateur à passer d'un élément à l'autre. Il institue une circulation continue du regard. Cette circulation ne prend pas la forme d'une translation horizontale. C'est une élévation, une ascension qui traverse les plans et les éléments. En islam, le but du peintre n'est pas d'offrir au spectateur une vision linéaire qui, respectant les repères spatio-temporels ordinaires, le rende maître des éléments. Il s'agit plutôt d'initier un parcours, une « circumambulation » verticale dans un édifice architectural complexe. Le spectateur doit passer de plan en plan, jusqu'à l'intuition d'un niveau d'être qui est hors plan. La vision n'est pas conçue comme la domination de notre monde. Elle est une traversée des mondes qui se justifie de la vision béatifiante, la vision promise du Réel. Voir, ce n'est pas fixer son regard sur quelque chose. C'est cheminer, en quête du Vrai auquel toute chose est suspendue. La contemplation esthétique n'est pas ici libre jeu, plaisir et évasion. Elle est l'autre nom de la pratique du *ta'wîl*[2].

§ 7. Couleurs et lumière

Quiconque contemple une peinture persane, même dans de mauvaises conditions d'exposition, est frappé par l'éclat et la splendeur de ses couleurs. Couleurs franches, primaires, intenses et pures, qui semblent gouverner à elles seules l'ensemble de la composition picturale. Couleurs que pénètre un souffle insaisissable de liberté et qui créent chez le spectateur un véritable éblouissement. Le regard ne s'arrête pas, en effet, sur la scène ou les personnages, pour tenter de déchiffrer une histoire. Il est subjugué par le rose du parterre, le bleu de l'étoffe, le vert de la montagne, le jaune du ciel. Ce qu'on appelle la « miniature » persane consacre le triomphe de la couleur. Cet art singulier fait de l'artiste

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 78.
[2] Nous reprenons l'analyse d'Henry Corbin. Voir *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 78.

un coloriste. Il détermine une définition de la peinture qui ne sera pas sans écho dans notre modernité[1].

L'art de la couleur n'apparaît pas en Iran avec l'avènement de l'islam et le développement de la peinture islamique. Il s'enracine dans les modes de vie ancestraux de l'ancienne Perse et se découvre dans l'agencement le plus ordinaire de l'espace iranien. Hérodote, décrivant la capitale du royaume médique[2] fondée au VII^e siècle avant notre ère, relevait déjà les sept couleurs qui dominaient les sept remparts de la ville. Aujourd'hui encore, la première impression du voyageur, à Ispahan par exemple, naît de la couleur, du contraste saisissant entre l'aridité désertique, le front montagneux, et les coupoles bleues d'une cité où s'impose le vert des jardins. La peinture persane s'abreuve à ces données primitives. Sous l'impulsion de la révélation coranique, intériorisée et rapportée à sa signification spirituelle, elle en fait des formes de la conscience et les transforme en figures esthétiques.

Dans la peinture persane, l'émerveillement naît de l'usage libre des couleurs, détaché du souci naturaliste et de la recherche de la vraisemblance. Les couleurs peintes ne restituent pas les couleurs apparentes de notre monde. Ce sont des couleurs types ou primordiales, des couleurs achevées qui réalisent leur essence de couleur. Tout comme existe l'homme parfait, il y a des couleurs parfaites, que le geste du peintre doit rechercher et manifester. L'art de la couleur n'est pas soumis à l'impératif de l'imitation des choses terrestres. Il se mesure à un idéal de manifestation où il s'agit de rendre visibles une réalité chromatique si pure, si riche et éclatante, qu'elle en est invisible. La teinte n'est pas choisie selon des critères objectifs qui seraient issus de l'observation des réalités sensibles. Elle se veut l'écho des étranges descriptions chromatiques présentes dans bien des textes de la littérature persane[3]. Elle n'est pas le fruit de la vision, mais l'effet d'une connaissance

[1] Michael Barry relève l'éblouissement qui saisit les Fauves face aux miniatures persanes présentées pour la première fois en Europe. Il analyse tout particulièrement l'impact qu'exerce l'art de la miniature persane sur le parcours et l'œuvre d'Henri Matisse. L'exposition persane de Paris en 1912 déclenche chez le peintre français ce qu'il appellera lui-même sa « passion de la couleur ». Voir Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 27 *sq*. Voir aussi, pour une étude plus approfondie, Fereshteh Daftari, *The influence of Persian art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky*, New York / London, Garland published, 1991.

[2] Voir la manière dont l'historien grec Hérodote décrit, dans son Histoire de Cyrus, roi des Perses, la ville d'Ecbatane, qui prendra plus tard le nom de Hamadan. Voir Hérodote, *L'Enquête*, I, (98), dans Hérodote Thucydide, *Œuvres complètes*. Introduction par Jacqueline de Romilly, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1964, p. 93 *sq*.

[3] On peut se faire une idée de cette étrangeté grâce aux descriptions chromatiques que nous offre Nezâmi dans les *Sept portraits* (*Haft Peykar*).

particulière, celle que dispense l'activité de l'organe subtile de perception qu'est le cœur. Pour le peintre de l'islam, ce n'est pas l'œil qui sent la couleur, c'est le cœur, dans une perception intérieure et subtile. Les couleurs sont des formes de manifestation. En ce sens, elles sont des impressions de l'âme visionnaire.

La pratique de la couleur est ce qui cristallise, en islam, la créativité du peintre. Cette pratique est sans doute liée à une symbolique des couleurs communément reçue dans la culture iranienne, et qui se retrouve dans les grands monuments de la littérature[1]. Elle croise aussi ce qu'il convient d'appeler une mystique de la couleur, où chaque niveau de contemplation, chaque étape de l'ascension du fidèle correspond à une couleur. Mais là n'est pas l'essentiel, qu'il faut extirper de la matière des œuvres et de la concrétude des gestes. Yves Porter, dans son ouvrage sur la peinture et les arts du livre en Iran[2], nous fournit de riches informations. Parce qu'il étudie les conditions matérielles et les aspects techniques de l'art de l'enluminure en Perse islamique, il nous permet de suivre pas à pas la démarche du coloriste : d'abord le travail de teinture de la feuille de papier par cette couleur bleue nuit si remarquable, issue de la poudre du lapis-lazuli, ensuite l'application des couleurs, réduites à la palette des couleurs primaires dont la fabrication, empreinte de secret, repose sur des procédés alchimiques. Le but est de former des couleurs pures, qui ne sont ni composées ni différenciées par le blanc ou le noir. Ces couleurs sont posées sur la surface de la feuille selon la technique de l'aplat. Elles forment une teinte uniforme, sans trace de traits ou de trames.

L'art du peintre se manifeste principalement dans l'application de la couleur. La variété du bleu si remarquable dans les peintures persanes, la richesse de ses nuances ne s'obtiennent pas par mélange ou composition. Elles résultent de plusieurs poses de bleu, plus ou moins foncé. S'il veut par exemple obtenir un bleu foncé, le peintre disposera d'abord un bleu clair, sur lequel il apposera des bleus progressivement plus profonds, jusqu'à atteindre le bleu recherché. Ce travail patient et répété témoigne d'une démarche singulière, qu'il conviendrait de méditer plus amplement : le peintre en islam ne construit pas son œuvre sur la recherche de la différence chromatique. Comme le musicien, arabe ou

[1] Cette symbolique est évidente dans les *Sept portraits* de Nezâmi. Chaque pavillon où figure la princesse d'une région du monde est associé à une couleur, qui se retrouve dans les vêtements et la parure du héros Bahrâm Gûr, et de la princesse visitée.
[2] Yves Porter, *Peinture et arts du livre. Essai sur la littérature technique indo-persane*, *op. cit.*

persan, il procède par approfondissement d'une même tonalité, jusqu'à faire surgir la nuance voulue. Le peintre opère par superposition de la couleur : il n'y a pas dans son geste de jeu sur la différence, mais un effet de nuance qui procède, paradoxalement, de la répétition du même. La couleur qu'il recherche n'est pas produite par le choc des différences chromatiques ; elle est un accord, conçu comme un certain éclat et une certaine intensité, issu de variations à partir d'une même couleur. La peinture islamique n'est pas un art de la représentation et de la différence. C'est un art de la manifestation et de l'intensification de la couleur transmuée en forme pure.

Sans doute, un regard savant pourrait-il relever ici bien des proximités entre le travail du peintre et le travail du musicien[1]. Il s'agit de « battre » la couleur comme on bat la note, pour en révéler la puissance intime et l'éclat. Il faut rechercher la juste tonalité, une harmonie qui ne soit pas annulation des variations, mais assomption de leur énergie en une totalité unifiée et riche de nuances. Ainsi travaillée, la couleur métamorphose la sensibilité visuelle en sensibilité musicale. Elle s'offre à la perception d'une manière étrange, qui déjoue l'appel aux sens exigé par la sensibilité ordinaire. Ni « atmosphérique, ni tactile, ni charnelle ou sensuelle[2] », la couleur réveille et révèle une sensibilité d'un genre nouveau, plus intense et sensible que la sensibilité ordinaire, quoique visionnaire et spirituelle. La couleur de la peinture persane convoque une sensibilité où le perçu perd sa matérialité dense et opaque pour devenir un pur réceptacle chromatique.

Dans son essai sur la miniature persane[3], Youssef Ishaghpour nous rappelle que toute peinture, quelle que soit la culture où elle s'enracine, est une transformation de la matière. En Occident, la peinture classique s'applique à la « rédemption de la matière ». Elle y parvient en lui donnant une forme. Dans la peinture chinoise, il s'agit de produire un effacement de la densité matérielle. Le peintre l'accomplit par le jeu subtil sur le plein et le vide. Dans la peinture persane, il n'y a ni rédemption ni effacement de la matière. Ce qui la distingue absolument tient à la nature d'une opération qui s'apparente à une activité alchimique : la métamorphose de la matière en couleur. Ainsi transmuée, la matière est dématérialisée. Elle devient une surface réfléchissante de l'éclat de la couleur, un miroir où

[1] Voici ce que dit un des miniaturistes du roman d'Orhan Pamuk *Mon nom est Rouge* : « La peinture est silence pour l'esprit et musique pour l'œil. (p. 89) »
[2] Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane. Les couleurs de la lumière : Le miroir et le jardin*, *op. cit.*, p. 31.
[3] Youssef Ishaghpour, *Ibid.*

se déploie l'intensité chromatique. La matière est ici le support d'une apparition qui est couleur.

La peinture persane est un art de la couleur pure, qui transforme la forme en un lieu de rayonnement et d'éclat. Elle crée un monde de couleurs, un monde dématérialisé mais riche en réalités, un monde réel et présent mais comme suspendu à une puissance inaccessible qui tire des ficelles invisibles. Une telle création est un acte pictural. Elle dépend du jeu qui s'institue entre la couleur et le dessin. Dans l'art persan de la miniature, la couleur gouverne la composition et le dessin. Celui-ci est réduit à une fonction précise : circonscrire les corps et les objets qui seront habités et animés par la couleur. La couleur est l'intériorité des formes qu'ébauche le dessin mais qu'il laisse sans présence, sans réalité. Elle est leur foyer générateur, la source de leur existence, la trace de leur consistance théophanique.

Pour signifier la suprématie de la couleur sur le dessin, la primauté de l'éclat chromatique sur la maîtrise ordinaire de l'espace, le peintre laisse souvent la surface colorée déborder hors des lignes dessinées, hors du cadre préalablement fixé. La couleur ne semble supporter aucune règle impérative : son exubérance paisible la conduit à fuir constamment les limites du tracé, si bien qu'elle échappe aux contours qui l'enlacent et voudraient la figer[1]. Elle est le point de transcendance de l'œuvre, ce par quoi l'espace pictural ouvre sur un ailleurs dont il est le signe et qui le justifie. La couleur est le lieu d'un dépassement ou d'une transgression. Mais il s'agit là d'une transgression bien différente de celle que revendique notre art moderne. L'art de l'islam pratique une douce transgression, qui n'est pas voulue mais vécue, qui naît dans une âme apaisée parce que pénétrée de la liberté créatrice. Il nous entretient d'une transgression paradoxale, qui se situe au niveau de l'infini et ne fait qu'un avec l'ordre divin.

Cette primauté de la couleur sur le dessin nous rappelle la vocation de l'esthétique de l'islam : non pas offrir une représentation, mais construire un art de l'intensité, de l'éclat expressif et de la manifestation. Elle est rendue possible par la mise au jour de ce qui fait l'essence de la couleur. La peinture croise ici des interrogations scientifiques liées à l'optique. Alors que le savoir antique disposait une conception de la couleur comme qualité

[1] Ce mouvement de la couleur qui la porte à échapper aux contours géométriques apparaît bien dans l'œuvre de Soltân Mohammad déjà citée plus haut (« Geyomars, souverain du monde »), figurant dans le manuscrit du *Shâh-Nâmeh* de Shâh Tahmâsp. Voir *Le Chant de monde*, *op. cit.*, p. 61.

substantielle des corps[1], les savants musulmans vont très tôt la définir comme une variable extrinsèque aux objets. Ibn al-Haytham[2] est le maître de ce savoir scientifique élaboré en culture d'islam. Son *Optique* inspirera de très près les physiciens occidentaux, ainsi que les « perspectivistes[3] ». Selon une chaîne de transmission inattendue qui conduit les théories scientifiques à se déployer hors de leur contexte culturel de naissance, Ibn al-Haytham s'imposera comme l'initiateur d'une science nouvelle, l'optique moderne, dont les échos coïncideront avec le renouvellement de la peinture occidentale. Bien qu'il reconduise la définition de l'optique reçue dans l'Antiquité – science de la vision et du visible – ainsi que son statut de chapitre de la psychologie, il prend ses distances avec les doctrines aristotéliciennes. Avec Ibn al-Haytham et les précieux éclairages de son commentateur al-Fârisî[4], l'optique devient une science de la lumière. Elle étudie les rapports de la lumière et de la couleur et propose une interprétation qu'on retrouvera dans l'optique moderne newtonienne : la couleur est un phénomène de la lumière. C'est un effet du rayon lumineux.

La peinture n'est pas l'optique scientifique. En islam, elle naît et se développe dans un cadre de pensée spirituelle et mystique qui n'est pas celui de ce que nous appelons la science. Mais là encore, ne sommes-nous pas enchaînés à des partages et convictions que la situation islamique bouscule et supprime ? Relevons quelques données élémentaires : bien qu'elle dispense des savoirs d'une grande rigueur théorique et nourrisse nombre de théories modernes, la science en islam n'est jamais *moderne*. Elle ne prend jamais la forme d'un

[1] Aristote, *De l'Âme*, II, 7, 418a, p. 105, traduction et notes par J. Tricot, [1934], nouvelle édition, Paris, Vrin, 1995 : « la couleur, c'est ce qui est à la surface du visible par soi […] ». La couleur est une qualité des corps qu'actualise le diaphane.

[2] Abû 'Alî al-Hasan b. al-Hasan (ou Husayn) b. al-Haytham al-Basrî al-Misrî, plus communément appelé Ibn al-Haytham, est un des principaux mathématiciens arabes. Né vers 965 et mort vers 1040, il est surtout connu pour ses travaux de physique et d'optique. Les penseurs occidentaux du Moyen Âge ont connu ce scientifique de premier ordre sous le nom d'Alhazen. On lui doit un ouvrage d'optique qui joua un rôle majeur dans les théories de la vision de la fin du Moyen Âge. Il s'agit du *Kitâb al-manâzir*. Voir J. Vernet, « Ibn al-Haytham », *Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, *op. cit.*, tome III, 1990, pp. 811-812. Nous disposons d'une traduction anglaise du *Kitâb al-manâzir*. Voir *The Optics of Ibn al-Haytham*, translation with introduction and commentary by Abd al-Hamid Sabra, London, Warburg Institute, University of London, 1986, 2 volumes.

[3] Nous renvoyons aux travaux de Gérard Simon, qui mettent en évidence l'importance de l'œuvre d'Ibn al-Haytham dans la constitution du savoir optique, moderne notamment. Voir *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, 1988. Voir surtout *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 80-130.

[4] On doit à Kamâl al-dîn al-Fârisî (m. vers 1320) d'avoir rassemblé, présenté et commenté clairement l'œuvre d'Ibn al-Haytham. Pour une étude des aspects proprement esthétiques de l'optique d'Ibn al-Haytham, nous renvoyons au chapitre que lui consacre José Miguel Puerta Vílchez dans sa somme sur la pensée esthétique arabe. Cf. José Miguel Puerta Vílchez, *Historia del pensamiento estético árabe : Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997, pp. 686-719.

discours coupé des préoccupations spirituelles et des autres discours qui animent la communauté islamique. Elle ne prétend pas porter une vérité qui serait contraire aux vérités de la révélation. De même, du savant en islam : l'engagement scientifique n'est pas vécu comme exclusif. Il accompagne bien souvent, sous des modes complexes qu'il faudrait étudier, une vocation spirituelle, politique ou mystique des plus étranges. Envisageons précisément le cas d'Ibn al-Haytham : il élabore ses travaux d'optique tout en se mettant au service du calife fatimide al-Hakîm, en devenant l'éminent dignitaire d'un pouvoir qui sème la terreur. Son œuvre scientifique ne se construit pas dans le retrait paisible, en des contrées éloignées de toute agitation spirituelle ou politique. Elle se forme dans le cadre d'une politique extrême, qui mêle violence et tension messianique[1].

La peinture en islam actualise, sous un mode qui lui est propre, des intuitions qui se trouvent développées et justifiées dans l'optique scientifique. Elle sollicite et travaille les couleurs en tant qu'elles sont des événements ou des états de la lumière. L'œuvre peinte vit du rapport qu'elle institue entre lumière et couleur. Dans sa réalité essentielle, la lumière est incolore. Elle est par là même invisible, inaccessible à toute forme de perception. À travers le prisme que lui offre la surface de la feuille, la lumière se réfracte en rayons lumineux. Ces rayons composent une gamme de couleurs. Ils transforment ainsi la lumière initiale incolore en une lumière colorée, qui devient par là même une lumière visible. La lumière se révèle par le prisme que lui offre la couleur. Elle se rend visible par la couleur. Quant à la couleur, elle ne se manifeste que par la lumière qui la pénètre et transmue toute surface initialement transparente en lieu réel et animé. Elle n'existe que par l'invisible qui préside à son apparition. La lumière devient visible par la couleur. La couleur advient par la lumière.

L'art de la peinture persane est tout entier dans ce qu'il donne à voir : lumière colorée et couleurs lumineuses. Sa caractéristique essentielle consiste à déployer jusqu'à son comble un monde saturé de lumière et de couleur. Cette saturation est subtile. Elle ne signifie en aucun cas la confusion, en toute rigueur impossible, de la lumière et de la

[1] Les rares informations biographiques dont nous disposons nous apprennent qu'Ibn al-Haytham a servi au Caire le calife fatimide al-Hakim. Le sixième souverain fatimide est le plus célèbre de sa dynastie. Son règne se caractérise par de multiples extravagances, cruautés et persécutions dont il affligea notamment les Chrétiens. Sa fin de vie est empreinte de mystère (on ne retrouva que ses vêtements percés de coups de poignard). Elle contribua à forger la croyance en sa divinité, qui formera le foyer de la foi des Druzes. Sa mort achève une existence dominée par des décisions étranges et inexplicables, où des accès de libéralisme succèdent à des accès d'humilité. Il n'est pas indifférent qu'un des plus grands représentants de la rationalité scientifique de l'islam ait servi un prince de la sorte. Nous sommes aux antipodes de l'idéal de retrait et de modération politique prôné par le savant cartésien.

couleur. Elle suppose plutôt leur unité duelle et différenciée, mais indépassable dans l'ordre de l'expérience. L'œuvre picturale manifeste cette bi-unité de la lumière et de la couleur de deux manières évidentes. Elle ne pratique pas ce jeu sur la lumière qui en dégrade l'éclat pour restituer la réalité terrestre des objets et des êtres, pour raconter un drame et théâtraliser une scène. Elle refuse de manière délibérée la technique du clair-obscur – promise à devenir en Occident le signe de l'excellence du peintre – de telle sorte qu'aucune ombre n'accompagne les formes qu'elle figure, qu'aucun drame n'est perceptible. Les hommes et les femmes de la miniature sont en effet sans ombre, nimbés d'une éclatante lumière, comme s'ils apparaissaient en leur réalité préétemelle, celle qui fut la leur au temps du Pacte primordial, avant leur condition terrestre. La lumière est leur condition originelle, si bien qu'elle émane d'eux, et semble immanente à leur être peint. La peinture persane ne dispose pas une lumière localisée, repérable et dirigée vers un lieu, un être ou un objet[1]. Elle travaille une lumière décentrée, qui est partout et nulle part. Par un tour de force technique, elle parvient à imposer une lumière transcendante et immanente au monde.

Dans son essai, Youssef Ishaghpour nous offre une définition de la peinture iranienne : l'essence de la miniature persane réside dans la « splendeur de la lumière réfléchie par les couleurs du visible dans sa somptuosité.[2] » Il interroge l'origine de cet art singulier, et veut cerner les conditions qui ont permis l'apparition, le développement et le rayonnement en Iran d'une esthétique picturale fondée sur le jeu de la lumière et de la couleur. Il propose une petite histoire de la peinture persane, rappelant les faits majeurs qui ont présidé à sa formation, ainsi que les « mythes fondateurs » qui assurent sa gloire et sa légitimité. L'art de la miniature s'impose en Iran après l'invasion mongole en 1221. Son acte de naissance coïncide avec la connaissance – limitée mais pleine de fascination – de la peinture chinoise. La question doit porter sur le sens de cette coïncidence. Peut-être y avait-il dans les premières cours mongoles des peintres chinois, qui ont transmis leurs savoirs et pratiques aux peintres locaux. En fait, la seule chose qui soit certaine, c'est que les envahisseurs mongols ont introduit en Iran un art chinois précieux : la fabrication d'un papier « d'une blancheur éclatante, sans laquelle les couleurs n'auraient pu avoir leur pureté et leur

[1] Certaines peintures nous offrent des présentations « directes » de la lumière divine, dans la figuration des personnages prophétiques. Voir notamment les *Miraj-Nâmeh*, quand Muhammad rencontre les autres prophètes lors de son Voyage nocturne.
[2] Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane*, *op. cit.*, p. 24.

lumière.[1] » Tout cela suffit-il pour parler d'une influence réelle de la peinture chinoise ? Si ce n'est le fait avéré concernant le papier, la peinture chinoise, et plus généralement la figure de l'artiste chinois, fonctionnent comme une construction imaginaire, un mythe chargé de signifier le caractère merveilleux d'un art dont l'origine serait à rechercher dans un ailleurs mystérieux.

Plus fondamentale pour penser l'origine de la peinture persane est la référence à Mani, et à la conception de la « lumière picturale[2] » que développe le manichéisme. Mani, rappelons-le, voit le jour en Iran, au III^e^ siècle de notre ère. C'est en Iran qu'il mène sa prédication et fonde une nouvelle religion. C'est en Iran qu'il subit les pires persécutions, et qu'il meurt supplicié par le roi sassanide Bahram I^er^ vers l'âge de soixante ans. De la riche doctrine manichéenne, retenons deux points essentiels : le mythe inaugural qui explique le conflit de la Lumière et des Ténèbres, le salut cosmique qui consiste dans la délivrance croissante des fragments de lumière dispersés dans les Ténèbres corporelles qui sont pour eux des prisons matérielles. L'histoire humaine ne peut être un progrès du salut que s'il y a purification de soi et du monde, en délestant les lumières de la ténèbre matérielle où elles se trouvent enlisées. Le manichéisme est une religion de la Lumière. Il se soutient de l'assomption de la lumière hors de la matière[3].

Il y a sans doute une grande affinité entre l'esthétique de la miniature persane et la doctrine eschatologique de Mani. Mais là encore, il faut déterminer le sens de cette affinité. La peinture persane se développe dans une culture islamique, profondément acquise à la révélation coranique. Les peintres de miniatures ne sont pas des adeptes du manichéisme. Ils ne pratiquent pas un art tributaire des mythes et des représentations forgés par Mani. Les éléments qu'ils figurent et donnent à voir – la couleur de lumière, l'homme parfait – ne sont pas spécifiquement manichéens. Ils sont profondément intégrés à la spiritualité islamique à laquelle s'abreuvent les peintres de l'islam. La vision d'un monde formé d'éclats de lumière, où les réalités sont délivrées de leur part d'ombre, de leur matière, de leur poids est un produit de la pensée islamique qui, pour être syncrétique, n'en demeure pas moins islamique.

---

[1] Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane*, *op. cit.*, p. 28.
[2] Nous reprenons volontiers la formule de Patrick Ringgenberg. Voir *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, *op. cit.*, p. 209.
[3] Nous renvoyons aux travaux de Henri-Charles Puech. Voir notamment *Le Manichéisme. Son fondateur, sa doctrine*, Paris, Publications du Musée Guimet, 1949.

À vrai dire, le manichéisme – comme religion et ensemble de doctrines – n'est guère convoqué par les peintres iraniens, ou par leurs contemporains qui ont composé des écrits sur l'art de la miniature[1]. Seule la personne de Mani est sollicitée, au titre de figure maîtresse de l'« histoire imaginaire de la peinture persane[2] ». Comme avec les chinois, nous sommes, là encore, face à un modèle mythique. Mani est le maître légendaire, à l'origine de la confrérie des peintres. Il n'est pas présenté comme le fondateur d'une religion ou le prophète d'une révélation. Il apparaît sous les traits d'un peintre extraordinaire, auteur d'une œuvre mystérieuse et sans pareille. Mani est le peintre par excellence. Son œuvre serait composée de miniatures où l'art de la couleur pure atteint son sommet. Tout y serait lumière et couleurs, figures d'une beauté somptueuse délestées de la matière. Par son *qalâm*, Mani a su donner vie aux formes peintes. Il est le « Jésus » de la peinture, le souffle vivificateur, celui qui a institué la dimension magique et prophétique de cet art. Grâce à Mani et à 'Alî [3], la peinture n'est plus incompatible avec les vérités révélées. Elle en est l'attestation, le signe vivant.

Dans leurs réflexions sur l'art persan de la miniature, les orientalistes se sont souvent référés aux religions de l'ancienne Perse. Le manichéisme n'est pas, en effet, la première religion à promouvoir en Iran le thème de la Lumière. Sur ce point, il continue tout en la modifiant la pensée de la lumière du mazdéisme, de la religion fondée par Zoroastre et devenue religion d'État avec les rois Sassanides, au III^e^ siècle. La notion centrale de *Xvarnah*, qui désigne la gloire divine, la lumière victorieuse qui se diffuse pour assurer l'ordre et la béatitude, qui auréole de clarté les hommes de bien, n'est-elle pas aussi présente, sous un mode qu'il faudrait éclaircir, dans la miniature persane ? L'eschatologie

[1] Dès le XIV^e^ siècle, apparaissent dans le monde persan des documents et traités fournissant des renseignements sur l'histoire de la peinture, ses figures tutélaires, ses procédés techniques, ses maîtres les plus représentatifs. Le plus important de ces ouvrages est celui d'un certain Dôst Muhammad dit « le Scribe » qui, au milieu du XVI^e^ siècle, rédige la chronique de la vie des artistes des ateliers safavides, et propose une histoire de la peinture persane. Voir Oleg Grabar, *La peinture persane. Une introduction*, *op. cit.*, p. 27 *sq*.

[2] L'expression est d'Oleg Grabar. Voir *La peinture persane. Une introduction*, *op. cit.*, p. 29.

[3] Les peintres de miniatures persanes se donnent trois figures tutélaires : Mani, 'Alî et Jésus. Mani est la référence constante, le héros mythique. Son art sans équivalent constitue parfois le thème de l'œuvre picturale (voir la représentation de Mani peignant une charogne sur le bassin magique de Chine, composée pour illustrer le *Roman d'Alexandre* de Nezâmi, dans Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*, *op. cit.*, p. 265). 'Alî, le gendre de Muhammad, joue le rôle de légitimation religieuse et de référence shî'ite. Il serait le créateur de certains motifs picturaux. L'histoire légendaire lui attribue la décoration du Coran et son embellissement. Quant à Jésus, il situe la création artistique à l'horizon de la création divine. Il est celui qui donne vie aux formes qu'il configure de ses mains (les oiseaux) à partir d'une matière (l'argile) qu'il métamorphose.

mazdéenne, qui promet une Rénovation de toute chose et invente la notion de paradis[1] – un monde lumineux fait de transparence, où ne pénètre aucun ténèbre – ne se retrouve-t-elle pas, d'une manière renouvelée, dans les images peintes par les iraniens islamisés ?

Dans un article pionnier de 1936, fait de ces raccourcis fulgurants qui composent un style et une pensée, Louis Massignon[2] propose une réflexion serrée sur la situation de la peinture persane. Si elle commence par relever l'importance du mazdéisme et du manichéisme, comme les deux visions du monde qui, avant l'islam, ont configuré les arts iraniens, si elle soutient que c'est « l'échelle de valeurs picturales manichéenne […] qui est à l'origine de la miniature musulmane en Perse », l'étude n'a qu'un seul but : montrer que la miniature persane est un art islamique. Louis Massignon veut saisir, par delà la question scolaire de son origine, la spécificité de la miniature persane, ce qui en fait un art issu de la révélation coranique. L'islam, écrit-il, a établi « l'imagination artistique iranienne dans la sérénité ». C'est cette sérénité qui émane des miniatures, où « le calme résigné de l'inspiration musulmane s'est surimposé », dominant « la révolte de la lumière » chère au manichéisme. La peinture persane, ajoute Louis Massignon, est une « méditation sereine du Covenant des esprits, de la gloire primordiale des prédestinés, souvenir sans regret ni espoir, fidélité paisible de la pensée ». Comme le rêve inspiré, elle offre des objets qui s'estompent « sous une irisation apparue », et figure une « révélation du décret divin, primordial et souverain. »

On ne pourrait dire mieux l'intuition qui nous anime. Nous voulons pourtant formuler quelques remarques, pour infléchir légèrement les analyses de l'éminent orientaliste. La position massignonienne est très complexe. Elle se caractérise par un certain malaise théorique : d'une part elle soutient que « la miniature n'est pas un art proprement musulman », d'autre part elle relève ce que l'islam a introduit dans cet art qui naît, croît et atteint son apogée avec l'avènement de l'islam en Perse. Le drame manichéen de la délivrance des parcelles de lumière, à l'origine de la peinture iranienne, est supprimé, au nom d'un autre modèle de pensée, celui de l'acceptation sereine de la création introduit par l'islam. La miniature n'offre pas à la vue l'issue victorieuse d'un combat, où la Lumière

[1] Le mazdéisme, ou zoroastrisme, est la religion de l'Iran ancien. Voir J. Duchesne-Guillemin, *La Religion de l'Iran ancien*, Paris, P.U.F., 1962.

[2] Cf. Louis Massignon, « Sur l'origine de la miniature persane », *Nouvelle Revue Française*, mars 1936, n° 270, pp. 442-445. Les citations de Louis Massignon que nous reproduisons dans cette page proviennent de ce court article.

subjugue l'Obscurité. Elle est une rêverie artistique sur la création, un songe inspiré sur la perfection de toute chose, en tant qu'elle procède du décret divin.

Une telle perspective ne témoigne-t-elle pas d'une contradiction de la pensée ? De manière très significative, Louis Massignon ne retient pas de la miniature persane ce qui nous semble pourtant s'imposer : son art spécifique de la couleur et de la lumière. Il insiste presque exclusivement sur un aspect qui est certes important, mais qui ne constitue pas une évidence première : la sérénité et la perfection du monde qu'elle figure. Comment expliquer cette décision interprétative ? Le malaise relevé plus haut n'est pas le fruit d'une contradiction. Il tient à la conception que Louis Massignon se fait de l'islam, et non à sa vision éclairée et profonde de l'art de la miniature. Pour Louis Massignon, la spécificité de la révélation coranique réside dans sa défense absolue et fervente, sans équivalent, d'un Dieu transcendant, maître de l'ordre qu'il dispose par sa volonté et son décret, créateur d'un monde achevé dont rien ne peut entamer la perfection. Le Dieu de l'islam est, pour lui, retranché de sa création, qui est d'autant plus parfaite qu'elle accepte le retrait divin. C'est un Dieu abstrait, qui ne se compromet pas avec les choses, et qui ainsi ignore le drame de la présence paradoxale au monde.

Parce qu'il entretient la plus grande méfiance à l'endroit de la pensée d'Ibn 'Arabî, parce qu'il refuse que l'intuition de la théophanie puisse exprimer la vérité de la vocation spirituelle de l'islam, Louis Massignon oblitère, dans la peinture persane, le jeu subtil de la lumière et de la couleur, qu'il conçoit comme la part manichéenne, non islamique, de cet art. Cette oblitération délibérée nous semble rater ce qu'il y a de plus proprement islamique dans la peinture persane. Rappelons, en effet, que la lumière est un thème continu de la révélation coranique, non simplement la lumière transcendante et absolue de l'Essence divine, mais aussi la « lumière des cieux et de la terre », la lumière des prophètes, la lumière du paradis promis, celle des élus et des saints…Le Réel est « lumière sur lumière », lit-on dans le fameux verset de la lampe, dans la sourate intitulée *al-Nûr*, la Lumière[1]. À partir des données scripturaires, le schème de pensée théophanique, introduit par Ibn 'Arabî, va produire une conception métaphysique et cosmologique de la lumière. La création est conçue comme le rayonnement de la Lumière divine. Elle est l'instauration de mondes qui sont des unités de réverbération de l'éclat de la Lumière originelle. La création

[1] Coran 24 : 35.

est l'advenue d'univers, qui sont autant de points de concentration de la Lumière divine transcendante, inconditionnée et indifférenciée. Ces mondes peuvent être figurés par des cercles concentriques hiérarchisés, s'organisant autour de la Lumière de l'Essence divine : monde divin de l'Intelligence et des noms, monde des esprits et des anges, monde de l'âme, monde terrestre. Ces quatre plans de rayonnement sont tout à la fois des reflets et des voiles. Ils sont composés de réalités qui sont des surfaces de réflexion – plus ou moins transparentes – de la Lumière première.

Chaque cercle ou plan de l'être désigne un état de la Lumière divine. La lumière, une et absolue, devient multiple, au gré de la réfraction nécessaire que détermine son éclat. Le processus de cette réfraction rend compte de l'apparition de la couleur. Il nous permettra d'entrevoir la signification esthétique de la peinture persane. La Lumière divine, en tant qu'elle transcende toute chose, est inaccessible et invisible. C'est une Lumière paradoxale, qui est tout aussi bien Obscurité ou Nuit primordiale[1]. Les premiers cercles de rayonnement – celui du monde de l'Intelligence, celui que forme le monde spirituel et angélique – sont au plus proche de la source lumineuse. Ils n'offrent à la Lumière divine qu'une faible réfraction, si bien qu'elle demeure encore invisible. Ce n'est que dans le monde de l'âme, et dans notre monde terrestre, qu'il faut comprendre comme les effets de la plus grande réfraction possible, que la Lumière divine devient visible. Ainsi, plus la lumière est faible, plus elle est sensible. Plus la source lumineuse est lointaine, plus ses rayons se déploient et deviennent apparents. Plus l'Essence divine se voile, plus elle se donne à voir. Plus elle s'absente du monde, plus elle devient visible. La lumière ne devient visible qu'en devenant couleur. Mais en devenant couleur, la lumière se voile. Au comble de sa présence, elle s'absente.

La couleur est donc une réalité cosmologique. Elle procède de la réfraction de la lumière divine, dont elle respire la luminosité en même temps qu'elle recueille l'éclat épuisé et évanescent. La couleur est l'apparition visible de la lumière invisible. C'est un

[1] Les miniaturistes du roman d'Orhan Pamuk conçoivent leur art comme un travail de la couleur pour atteindre cette obscurité primordiale qui est la lumière divine. Voici ce que dit l'un d'eux dans *Mon nom est Rouge* : le peintre veut dévoiler « l'endroit le plus profond du tableau, quand on voit Dieu apparaître dans toute son obscurité. (p. 90) » Plus loin, un autre exprime la même idée avec plus de force : « Avant la peinture, il y avait les ténèbres, et après la peinture, il y aura les ténèbres […] Peindre, c'est donc se souvenir de ces ténèbres. Les grands maîtres, que fédère leur passion pour la peinture, ont compris que la vue, la couleur sont fondées sur les ténèbres, et leur aspiration fut de revenir aux ténèbres, par les couleurs : aux ténèbres de Dieu. Les artistes […] recherchent dans leur œuvre, derrière les couleurs, l'obscurité profonde qui reste hors du temps. (p. 112) »

être épiphanique, un miroir réfléchissant, un lieu d'apparition. La couleur est le signe de la lumière. La « lumière est la spiritualité de la couleur[1] ». Entre les deux existants, se noue un rapport qui est celui-là même de la théophanie. La couleur surgit de l'Intelligence divine. Elle procède de la lampe évoquée dans le verset de la Lumière, de ce cristal transparent qui réfracte la lumière de l'Essence divine. Le cristal de l'Intelligence décompose la lumière en rayons d'apparition colorés qui traversent la hiérarchie des mondes. Toutes les couleurs sont des miroitements différenciés de la lumière. Celles qui composent notre monde sont fades et confuses, parce que faiblement chargées de lumière, et alourdies de l'obscurité qui caractérise les supports faits de matière dense et opaque. Celles que figure la peinture persane sont tout autres, intenses et claires, délestées de la matière et des ténèbres qu'elle introduit. Leur luminosité est d'autant plus grande qu'elles sont proches de la source incolore, de la Lumière divine.

Les couleurs de la miniature sont les couleurs du monde de l'âme, les couleurs du monde médian, situé entre notre monde sensible et le monde intelligible. Ce sont les couleurs du monde imaginal, du monde réel et promis, qui substitue à la matérialité opaque une matérialité nouvelle, toute en transparence[2]. Dans cette matière subtile, les couleurs sont régénérées et rappelées à leur essence. Telles les couleurs de la terre supérieure dont nous entretient Platon dans *Phédon*, elles sont « plus brillantes », « plus pures », « plus nombreuses et plus belles encore que toutes celles que nous avons pu voir.[3] » Tout comme Ibn 'Arabî a décidé de l'orientation de la philosophie islamique, la définissant comme ce discours qui recueille et réfléchit les gemmes de la sagesse, le peintre inspiré de l'islam détermine le sens de la peinture. Peindre, c'est ciseler et faire miroiter les gemmes de la lumière. Les couleurs sont ces gemmes que l'artiste polit pour révéler leur éclat primordial. Par la grâce de son geste, elles deviennent des couleurs de lumière.

Comme toute réalité théophanique, la couleur est un existant biface : par sa luminosité, elle témoigne de la lumière de l'Unique, par son coloris, elle révèle sa consistance sensible, c'est-à-dire sa condition évanescente de reflet, son état de chose réfractée. Par sa lumière, la

[1] Henry Corbin rapporte ce propos de Mohammad Karîm-Khân Kermânî (ob. 1870). Voir *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 21.
[2] La réalité paradisiaque est faite d'innocence et de transparence. Cette transparence affecte les élus, dont le corps devient totalement visible. Nous renvoyons aux *hadîths* qui décrivent la beauté des corps transparents des épouses promises.
[3] Platon, *Phédon*, 110c. Nous citons le texte dans la traduction de Léon Robin. Cf. Platon, *Œuvres complètes*, Traduction nouvelle et notes par Léon Robin, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1950, tome 1, p. 844.

couleur est apparition ; par son coloris, elle est apparence. Toute peinture, en tant qu'elle est art de la couleur et de la lumière, s'installe dans le battement de l'apparition et de l'apparence[1]. Toute peinture, pour autant qu'elle soit authentiquement un art, médite ce battement qui est le paradoxe même du visible. La peinture persane donne à voir le paradoxe du *takhallul*[2] de la lumière divine, lumière qui imprègne les êtres et les transforme en surface colorée. Pour elle, le paradoxe du visible est le paradoxe de la couleur. Ce qui plonge dans la perplexité, étonne et émerveille, écrit Rûmî, c'est que la couleur provient de ce qui est dénué de couleur[3]. Cette venue de la couleur est le mystère divin, le mystère de la théophanie. Elle atteste de la présence d'un Dieu absent. C'est que la couleur, en même temps qu'elle révèle la lumière, la masque, tout comme l'arc en ciel, signe du retour du soleil, est ce qui le voile. L'esthétique de la peinture persane a pour foyer le dévoilement du mystère du visible. Sa beauté absolue vient de ce qu'elle nous entretient, dans la grâce et l'émerveillement, de la gloire et de la mort de l'apparition.

La lumière est l'Invisible dont la couleur est le visible. L'art pictural persan est la typification de la relation théophanique que nous tentions de cerner dans notre première partie. Par le jeu de la lumière et de la couleur, il figure la présence paradoxale de l'Incréé dans le créé, la trace de l'Inconditionnée dans le conditionné. Tout comme la poésie, la peinture est en islam un art de la théophanie. Bien plus, elle est l'art de la théophanie par excellence, puisqu'elle a pour unique élément, pour seul horizon, le jaillissement du Caché devenant l'Apparent. La peinture, écrit Roger Munier dans *L'Apparence et l'Apparition*, s'occupe du « réel épiphanique[4] ». Elle saisit, dans l'évidence du visible, l'apparition comme l'unité absolue de la présence et de l'absence, la conjonction immédiate de l'apparence et du retrait[5]. La spécificité de la peinture, ajoute Roger Munier, c'est qu'elle « peut d'emblée, en droit sinon dans les faits, ce que la pensée et toute forme d'écriture ne

[1] Nous renvoyons à l'essai de Roger Munier, dédié au peintre iranien Nasser Assar, *L'Apparence et l'Apparition*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1991.
[2] Nous sollicitons de nouveau cette notion coranique, que le système théophanique d'Ibn 'Arabî a transformée en concept fondamental (voir notre première partie, chapitre IV, 4). Pour Roger Munier, la peinture manifeste la perméation du visible et de l'invisible, l'interpénétration des modes de l'être.
[3] Rûmî, *Mathnavî*, livre I, *beyt* 2470 : « C'est merveille que cette couleur naisse du sans-couleur / Comment la couleur entre-t-elle en guerre avec le sans-couleur ? », *Mathnavi ma'navi*, éd. Dr Toufic Sobhani, 3ème tirage, Téhéran, 1381 h., p. 103.
[4] Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, *op. cit.*, p. 15.
[5] Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, *op. cit.*, p. 27.

pourront jamais qu'avec peine : dire ce qui s'occulte dans ce qui apparaît et comme ce qui apparaît.[1] »

Cela signifie-t-il la supériorité de la peinture sur la littérature ? En islam, miniature et poésie sont dans une situation où l'une fait écho à l'autre, dans un vis-à-vis qui institue un parallélisme. De même que les mots du poème réfléchissent, sans les épuiser, les noms divins, les couleurs de la miniature sont le miroir splendide et évanescent des rayonnements infinis de la Lumière divine. Les couleurs du peintre sont à la Lumière divine ce que les mots du poète sont aux noms divins. Dans la peinture, il s'agit de rendre visible l'Invisible. Dans la poésie, le but est de rendre dicible l'Indicible, c'est-à-dire de nommer Celui qui dans ses noms infinis se rend innommable. La poésie habite le monde des épiphanies en méditant le paradoxe du Verbe, qui se retranche dans sa profération. La peinture habite aussi le monde des apparitions, en figurant le paradoxe de l'Invisible, qui devient d'autant plus invisible qu'il se rend visible. Dans les deux arts, il s'agit de dévoiler le secret de la théophanie.

Entre la poésie et la miniature, il y a bien plus qu'un parallélisme de structure. Des croisements, des échanges et des interpénétrations incessants attachent l'une à l'autre. La poésie est méditation de l'Invisible, la peinture méditation de l'Indicible. Chaque mot du poème est une figuration de l'Invisible, chaque couleur de la miniature une dénomination de l'Indicible. La peinture est un dire. Elle « dit la chose à partir d'elle-même, au moyen d'elle-même.[2] » Elle la saisit dans sa réalité immanente, en tant qu'elle est « à elle-même sa propre langue ». Dans la miniature persane, la langue connaît une métamorphose : elle devient une pure apparition, ce verbe dans lequel chaque chose fait signe vers son nom caché[3]. La miniature est un poème, le poème est une miniature. En islam iranien, la poésie est impensable sans la peinture, la peinture impensable sans la poésie.

[1] Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, *op. cit.*, p. 29.
[2] Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, *op. cit.*, p. 29.
[3] Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, *op. cit.*, p. 31 : « L'APPARITION, quand elle a lieu, est comme ce verbe de la chose disant son nom imprononcé. »

Chapitre III

L'architecture. Une esthétique de l'espace

1. Introduction

Parmi les arts de l'islam, l'architecture occupe une place de choix. Pour le commun des amateurs, comme pour nombre de connaisseurs et de spécialistes, elle serait même la forme d'expression esthétique privilégiée de l'islam. Le propos, qu'il soit naïf ou instruit, se réclame d'une position théorique qui a toute sa légitimité : l'islam, comme religion et culture, a historiquement élu l'architecture comme l'art le plus adéquat pour signifier sa puissance, sa grandeur et son rayonnement mondial. La nature spécifique de l'art architectural, ainsi que sa destination propre, justifieraient sa valeur centrale en islam.

Dans son *Cours d'esthétique*[1], Hegel propose une conception philosophique de l'architecture qui peut éclairer ces affirmations. Si l'on envisage l'architecture à l'échelle de l'ensemble des manifestations esthétiques qui rendent visible l'invisible, elle s'impose comme le premier des arts. Au premier chef, elle s'élève contre l'indifférence de la nature pour manifester les différences qui règnent entre les peuples et les cultures. Mieux que tout autre art, elle exprime le refus de l'immédiateté, l'effectivité de la médiation spirituelle qui suscite les croyances autour desquelles s'organisent les communautés humaines. De

[1] G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, II, *op. cit.*, p. 255 *sq*.

manière privilégiée, elle manifeste la violence de l'Esprit qui subjugue la matière. Pour toutes ces raisons, Hegel conçoit l'architecture comme une forme artistique symbolique. C'est qu'elle est le produit d'une décision spirituelle qui exige des symboles, autrement dit qui enjoint de donner un sens à ce qui d'abord n'en a pas, d'imprimer une forme et une signification à l'autre que soi, le sol naturel, l'environnement extérieur.

Religion venue d'Arabie, l'islam s'étend très vite et s'impose à nombre de peuples. Au fil de conquêtes fulgurantes, notamment celles que conduit le second calife, 'Umar, les « fils du désert » dominent un vaste empire et font de l'islam une force historique de premier plan. Devenu un maillon du devenir mondial de l'humanité, l'islam peut se prévaloir d'une position de force objective, qui, pour une grande part, est une domination remarquable de l'espace. L'architecture, civile et religieuse, s'inscrit dans ce dispositif de mainmise sur l'espace, et participe à l'effort d'expansion de l'islam. Elle est un instrument de marquage de l'espace, une sorte de miroir objectif de la domination géographique. L'architecture islamique est bien, comme le suggère Henri Stierlin[1], la figuration spatiale d'une foi soucieuse de s'énoncer dans les termes du pouvoir et de la domination.

La thèse est juste et trouve dans le destin historique de l'islam de nombreuses illustrations. Pourtant, elle est partielle, unilatérale, voire réductrice. C'est qu'elle tient peu compte du fait que l'islam, avant d'être une puissance de domination et de conquête si remarquable, est une *religion*, une révélation qui porte témoignage d'une inquiétude, une force qui tient en suspend toutes les entreprises objectives. En tant que religion, l'islam ne se réduit pas à l'effort de domination, au souci d'établir un ordre régi par la loi révélée. Il ne se résout pas dans les termes de ce que nous appelons aujourd'hui « islam politique ». Il est aussi, et essentiellement à nos yeux, un pôle spirituel, une aspiration suprasensible qui défait, interroge et conteste tout attachement à l'ordre historique et au monde fini.

Ce rappel de nos analyses antérieures invite à interroger l'architecture islamique à nouveaux frais, à méditer l'ambition spirituelle qui donne vie à ses édifices. L'art de bâtir, de concevoir et d'élever bâtiments et monuments, sera ce qui donne à voir, non la maîtrise de l'espace par un pouvoir politico-religieux, mais l'ensemble des données qui déterminent

[1] Cf. Henri Stierlin, *L'architecture de l'Islam. Au service de la foi et du pouvoir*, Paris, Gallimard, « Découvertes Arts », 2003.

la réalité religieuse et qui font de l'islam un message irréductible aux préoccupations objectives, historiques et politiques.

Ces données sont autant de croyances, de symboles et d'intentions qui trouvent à s'énoncer dans les textes fondateurs de la foi et de la spiritualité islamiques. Elles seules sont en mesure d'assurer aux créations architecturales islamiques une certaine unité, qui pourra dépasser la grande diversité qui règne en la matière. À ne considérer que les édifices religieux, qu'y a-t-il, en effet, de commun entre une mosquée marocaine et une mosquée construite en Inde ? L'intuition de l'unité, qui s'appuie sur l'impression subjective, mais indiscutable, de répétition de schèmes majeurs, s'affronte au constat non moins indiscutable de la très large gamme de matériaux, des multiples techniques, et de la grande variété des formes. L'unité de l'architecture islamique est problématique. Elle ne peut se concevoir qu'au terme d'une approche théorique et philosophique qui, mettant au jour les dimensions spirituelles de la révélation islamique, nous révèlera un art fortement travaillé par la puissance de division. L'architecture, comme les autres manifestations esthétiques de l'islam, est porteuse d'une scission interne qui exige que l'apparente rigidité et simplicité des édifices soit rapportée à des éléments spirituels cachés, qui sont autant de fondements métaphysiques garantissant une possible unité.

2. La question du temple

§ 1. Temple et culte. Les indications coraniques

Soutenir, avec Hegel, que l'architecture est le premier des arts, c'est affirmer qu'elle prend en charge, plus que toute autre pratique artistique, l'inscription culturelle de l'homme, son élévation à l'ordre de l'Esprit. C'est dire aussi qu'elle exprime la commune vision du sacré et du divin autour de laquelle des hommes s'assemblent et constituent des

communautés spirituelles. Les musulmans, unis par une même foi en un Dieu unique et en la précellence de son prophète Muhammad, ne dérogent pas à la règle. Leurs premiers édifices s'élèvent sur l'horizon que délimite la nouvelle religion. Ils sont les symboles des principes et croyances de l'islam. L'architecture islamique se définit comme cette pratique qui relie la communauté des croyants à Dieu. Sa fonction première est de rendre un culte à Dieu, tel qu'Il s'est révélé à son Envoyé.

La destination cultuelle de l'architecture est établie par le Coran. Le Livre révélé fournit aux représentations et aux pratiques de l'espace et du lieu un fondement théologique qui est aussi une inscription symbolique : « *Et Nous avons fait de la Maison une place où l'on revient souvent, et un lieu de paix pour les hommes. Prenez la station d'Abraham comme lieu de prière. Nous avons enjoint à Abraham et à Ismaël de purifier Ma Maison pour ceux qui voudraient tourner autour, s'y retirer, s'incliner et se prosterner.* » (Coran 2 : 135)[1].

Ce verset, pour le moins énigmatique, mérite quelques explications littérales[2]. Il rapporte une parole divine qui a tous les traits d'une injonction faite aux hommes. Il s'articule tout entier à la question du temple, à laquelle il accorde une valeur fondamentale. À l'instar du temple de Jérusalem, le temple de la Mekke, ici décrit, est la Maison de Dieu (*bayt Allâh*). Au VII^{e} siècle, avant l'avènement de l'islam, il était destiné au culte des quatre divinités qui étaient alors les objets de la croyance des Arabes de la région. Selon Muhammad, le temple existait antérieurement au déluge et fut reconstruit par Abraham (Ibrâhîm). Une tradition populaire rapportée par Tabarî va même jusqu'à dater l'origine du temple de la Mekke aux débuts de l'aventure humaine : Adam en serait le fondateur et l'aurait édifié à partir de matériaux apportés du paradis. Le temple, reconstruit par Abraham en la ville de la Mekke, s'élève sur trois pierres sacrées : la Pierre Noire qui se trouve à l'angle sud-est et qui est la plus sainte, la pierre de l'angle yéménite qui, plus tard, sera abandonnée, la pierre, quelque peu isolée, désignée sous le nom de *maqâm Ibrâhîm*, de « station d'Abraham ». La Maison de Dieu, ainsi élevée, est un cube de pierre, la Ka'ba (qui doit son nom à sa forme cubique) entourée d'un *Haram*, un espace délimité et sacré qui fait figure d'enceinte protectrice et sécurisante, de lieu d'asile. Ce *Haram* accueille une

[1] Nous proposons une traduction originale.
[2] Cf. les précieuses indications fournies par Maurice Gaudefroy-Demombynes, *Mahomet*, Paris, Albin Michel, 1957.

mosquée qui acquiert un caractère particulier et devient *al-masjîd al-haram*, la mosquée sacrée.

Le récit des traditions prophétiques, du *hadîth*[1], rapporte que Dieu enjoint à Abraham de bâtir un temple en un emplacement précisément indiqué. Pour mener à bien cette tâche et exécuter l'ordre divin, Abraham sollicite l'aide d'Ismaël : il maçonne les pierres que son fils lui apporte. Pour la construction des assises supérieures du temple, Abraham ne peut compter sur sa seule taille. Il lui faut une estrade de fortune pour continuer et achever l'ouvrage. C'est une pierre fournie par Ismaël qui fera office de marchepied et sur laquelle le pied d'Abraham aurait laissé une empreinte. Telle est la station d'Abraham citée dans le verset, le *Maqâm Ibrâhîm*.

§ 2. La notion de *sakîna*

Le Coran et la tradition islamique soutiennent que Dieu a envoyé sa *sakîna* à Abraham. Comme nous l'avons vu, la notion de *sakîna* joue un rôle décisif dans la métaphysique coranique[2] et fournit à l'architecture un repère symbolique fondamental. Elle appartient au registre théologique constitué par les mots *al-qawl* (le dire), *al-rûh* (l'esprit), *al-nûr* (la lumière), *al-amr* (l'impératif). Elle relève du vocabulaire qui sert à désigner les forces émanées d'Allâh. Il s'agit d'un terme emprunté par Muhammad au judéo-christianisme, qui rend possible une représentation des relations entre Dieu, être transcendant et invisible, et les hommes. La *sakîna* désigne d'abord, dans l'islam primitif, une qualité propre à Dieu qui lui permet de se manifester aux hommes, d'intervenir puissamment dans leurs affaires en Se rendant visible, en devenant accessible aux sens. C'est une réalité objective qui émane directement de Dieu, une manifestation qui, prenant l'apparence d'une chose naturelle, atteste la présence concrète de Dieu.

La notion de *sakîna* occupe une place de choix dans les textes des spirituels et des philosophes de l'islam. Nous l'avons constaté dans les *Fusûs* d'Ibn 'Arabî : la *sakîna* est une pièce maîtresse dans les entreprises spéculatives soucieuses d'articuler l'affirmation de

[1] Cf. El-Bokhâri, *Les traditions islamiques*, Paris, Maisonneuve, 1977, *op. cit.*, tome deuxième, p. 477 *sq*.
[2] Cf. I. Goldziher, « La notion de *Sakîna* chez les mahométans », *Sur l'islam. Origines de la théologie musulmane*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 75 *sq*.

la transcendance et du retrait radical de Dieu en laquelle s'énonce la singularité du monothéisme islamique, avec les nécessaires apparitions de Dieu sans lesquelles le fait prophétique, les visions d'outre-tombe qui forment l'eschatologie, ou encore l'expérience mystique, n'auraient aucun fondement théologique et seraient de simples hallucinations.

Mullâ Sadrâ Shîrâzî[1], philosophe iranien du XVII^{e} siècle, convoque en ce sens la *sakîna*. Il l'inscrit dans le partage fondamental du Caché et de l'Apparent, qui forme la matrice de la spiritualité de l'islam. Ce partage commande les représentations du monde divin qui toutes font place à deux ordres principaux, celui constitué, d'une part, par le degré supérieur de l'essence divine, celui que forment, d'autre part, les différentes strates de la manifestation. Mullâ Sadrâ nous offre le schéma suivant : au sommet de la hiérarchie des êtres se trouve l'essence divine cachée, le secret insondable de la divinité, le degré du *Lâhût*. La transcendance absolue, quoique retranchée dans sa solitude, se manifeste dans les Noms divins, dans les Intelligences immatérielles. Elle S'apparaît à Elle-même dans la vision du Trône, comme Maître de l'ordre qui régit toute chose. Ce premier degré d'apparition de Dieu est le niveau du *Jabarût*, le monde de la souveraineté et de la majesté divines. Il gouverne l'ensemble du processus de la manifestation constitué par les deux niveaux du *Malakût* (le monde des âmes et des natures angéliques) et du *Mulk* (le monde sensible).

Si la *sakîna* est la présence de Dieu qui se manifeste aux hommes, elle n'est pas l'apparition de l'essence divine radicalement retranchée et inaccessible. Elle correspond à la manifestation du *Jabarût* et dévoile les Noms, la souveraineté et le Trône de Dieu. Elle désigne le plus haut degré de proximité avec la divinité, celui auquel aspire le gnostique, degré que la rétribution *post-mortem* rend accessible au croyant juste et fidèle. Il n'est pas étonnant, dès lors, que les conceptions spirituelles et les représentations iconographiques du paradis présentent la *sakîna* comme un élément dynamique et une cause finale. Dans l'iconographie islamique, le paradis prend la forme d'une vaste demeure comportant plusieurs étages. Le sommet de cette demeure, qui justifie l'ensemble de l'édifice, est réservé à Dieu en majesté sur Son Trône, à la *sakîna*.

La notion de *sakîna* prend place dans une configuration symbolique qui explique son destin. Elle va, dans le cours historique des interprétations, s'étoffer de multiples sens, pour

[1] Cf. Mullâ Sadrâ Shîrâzî, *Mafâtîh al-ghayb*, éd. M. Khâjavî, Téhéran, 1363 h. / 1984, pp. 54-55.

désigner le repos, le calme et la sérénité, mais aussi un lieu de présence divine, une demeure fixe, un endroit consacré inspirant le respect. Ces sens se réfèrent, de près ou de loin, au Coran, qui présente la *sakîna* comme une émanation divine qui descend sur les Envoyés et les croyants, une apparition qui s'adresse tout particulièrement aux hommes porteurs d'une révélation et attachés à un peuple qu'il leur faut éclairer.

§ 3. Ibrâhîm et le temple de la Ka'ba

Abraham, dans les révélations mekkoises de Muhammad, s'impose comme l'ancêtre de l'islam. Le Coran en fait le *hanîf* par excellence, le vrai croyant qui atteste absolument l'unité de Dieu. La vraie religion est la *Millat Ibrâhîm*. Abraham est le premier *muslîm*, le premier à se soumettre à Dieu. Il est l'Ami de Dieu, le *khalîl Allâh*, celui qui obéit au seigneur et rend visible son autorité sur terre en construisant le temple[1]. D'entre les prophètes, Abraham est le plus proche de Dieu : alors qu'il s'apprête à construire avec Ismaël la Ka'ba, il aperçoit un nuage qui contient la *sakîna*. Cette apparition trace sur le sol un cercle qui indique, et l'emplacement dévolu à la Ka'ba – à la maison sacro-sainte que Dieu se destine à lui-même – et le circuit que doit emprunter le pèlerin dans ses circumambulations.

Abraham consacre la Ka'ba comme lieu saint de l'islam, comme ce qui remplace, pour les musulmans, le temple de Jérusalem. Le Coran attribue à Abraham l'origine des pratiques rituelles associées à la Ka'ba. Davantage, il présente Abraham comme l'élu qui fixe les trois éléments fondamentaux du culte musulman : le rituel du pèlerinage, le rituel de la prière, le rituel du sacrifice. Le verset coranique que nous avons sollicité au début de ce chapitre fait d'Abraham la référence centrale pour quiconque veut comprendre les conceptions islamiques de l'espace et du lieu. Celles-ci s'articulent aux deux dimensions des pratiques cultuelles établies par Abraham : la dimension singulière et personnelle, la dimension communautaire et collective. Le verset instruit une représentation de l'espace où apparaissent deux catégories de lieux qui peuvent, soit se rapporter l'une à l'autre sous la modalité de la tension, soit se croiser, soit se confondre. Il formule la structure duelle de

[1] Cf. *Infra*, première partie, chapitre IV, 4. Le cas d'Ibrâhîm, *al-khalîl Allâh*, § 2.

l'architecture islamique, qu'il convient de rapporter au caractère duel de la destination métaphysique du lieu. Le lieu islamique, que typifie le temple, peut être un espace de rassemblement, de retrouvaille de la communauté des croyants, d'union des fidèles. La pratique collective de la circumambulation concrétise cette destination cultuelle de l'espace. Mais le lieu peut être aussi, comme l'indique le verset, un espace de retrait et d'isolement, de repli, un endroit où se pratique une activité personnelle. Le pèlerinage, au titre de culte collectif, et la prière, considérée comme pratique cultuelle individuelle, forment l'horizon de l'espace islamique.

À tous égards, le temple de la Ka'ba fait figure de forme architecturale achevée : il est le lieu réalisant la perfection du Lieu, l'espace intégralement accompli. Le temple est l'archétype des édifices qui tous, à différents degrés et de bien des manières, sont des lieux de manifestation et des espaces d'apparition du divin. Parmi ces édifices, les bâtiments religieux sont au plus près de l'intention véhiculée par le temple. La mosquée est aussi un temple, puisqu'elle est un lieu où l'on adore Dieu. La racine du mot arabe *masjid* que nous traduisons par *mosquée* renvoie au fait d'être à terre, d'être prostré au sol ; elle fait de cet espace un lieu d'inclination et de prosternation devant Dieu.

§ 4. La structure de la mosquée

La mosquée est ce qui donne le mieux à voir la singularité de l'architecture islamique. La première fut bâtie à Médine, du vivant du Prophète, dans sa propre demeure. Muhammad en fit un lieu de prière et de méditation, mais aussi un lieu de rencontre et de réunion. La simplicité, la frugalité de l'édifice, dans sa forme comme en ses matériaux, expriment le vide architectural. La première mosquée[1] est un *Haram*, une salle de prière à ciel ouvert, que borde la *qibla*, un mur perpendiculaire à la direction de Jérusalem, puis ensuite à la direction de la Ka'ba. La *qibla* indique l'orientation du temple. Elle place l'édifice tout entier dans une relation invisible avec un ailleurs. La *qibla* est le foyer de la mosquée, le symbole de l'orientation du cœur vers l'Unique qui s'est révélé aux hommes.

[1] Pour de plus amples détails, voir Lucien Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1970.

Elle ménage en son centre une petite niche axiale dont l'étrange vide est comme destiné à recueillir le plein non figurable de la présence divine. Le *mihrab*[1] est ce « tabernacle » qui rend présent, dans l'espace de la mosquée, le temple. C'est une porte ouverte sur l'Absolu, le seuil du voyage spirituel qu'effectue le croyant. Le *mihrab* est le point central d'où irradie l'intention qui donne sens à l'ensemble de l'édifice. Il est tout à la fois pôle pour l'âme et le regard, pôle pour les inclinations et les prosternations qui scandent la prière.

À côté du *mihrab* s'élève le *minbar*, la chaire. Il s'agit d'un meuble mobile fait en bois, qui ne se trouve que dans les grandes mosquées, celles où une autorité religieuse conduit et célèbre la prière du Vendredi. C'est du haut du *minbar* que le chef de la communauté, l'Imâm, s'adresse aux fidèles. Cette chaire, reléguée à une place secondaire dans l'enceinte de la mosquée, édifiée avec la plus grande simplicité, comme d'ailleurs le reste du mobilier, n'est pas vraiment une chaire de prédication[2]. Elle figure plutôt le niveau d'élévation d'où peut surgir la parole unifiante, d'où un homme distingué peut s'adresser à la communauté des croyants réunis, pour leur rappeler le message révélé, la pérennité de l'alliance.

3. Espace qualitatif et lieu saint

§ 1. Architectures et sciences physiques

Dans la culture classique de l'islam, l'art de bâtir prend place dans une configuration qui peut se déduire de l'interprétation du verset cité en ouverture de ce chapitre. Il s'agit d'un art entièrement traversé par une intention théologique. L'édifice musulman s'élève à l'horizon d'un discours, celui que les hommes élaborent à propos de Dieu et de la relation

[1] L'origine du *Mihrab* est obscure. Elle semble liée à une pratique juive, celle que l'on trouve dans la synagogue de Doura-Europos, édifiée en Syrie au III^e^ siècle de notre ère. Cette synagogue présente une niche, appelée niche de la Torah, encadrée de deux colonnettes. Voir H. Stierlin, *L'architecture de l'Islam. Au service de la foi et du pouvoir*, *op. cit.*, p. 19.
[2] Cf. Louis Massignon, *En islam. Jardins et mosquées*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1994.

qu'ils entretiennent avec Lui. L'architecture islamique a pour foyer générateur, pour cause efficiente et cause finale, la notion du *temple*. Elle s'articule de manière étroite à l'idée qu'existe un espace sacro-saint qui serait la demeure de Dieu, son lieu de manifestation et d'apparition aux hommes. Elle repose sur une conception du lieu et de l'espace devenue récemment étrangère aux pratiques occidentales. Les formes dominantes de l'architecture de l'Occident, qui se sont imposées à partir du XVII^{e} siècle, portent trace d'une rupture qui a eu lieu dans les savoirs et dans les mentalités. Elles reproduisent, sur le mode sublimé qui leur est propre, les principes élémentaires de la physique moderne : espace homogène, quantitatif et mathématique, lieu sans fonds spirituel et purement matériel[1].

En islam, le lieu est « lieu de manifestation » du Dieu révélé, l'espace est espace de la présence divine, réceptacle sensible où Dieu prend demeure. L'architecture islamique, tant du point de vue des schèmes de pensée qui la dominent que des réalisations concrètes qu'elle suscite, semble contourner, selon une décision délibérée, les principes qui seront ceux de la physique moderne. Elle se veut fidèle à la science grecque qu'elle met en totale adéquation, par un tour de force inouï, avec les données structurelles de la révélation coranique. La configuration proprement islamique des savoirs et techniques est assez étrange. Sans doute, devrait-elle retenir davantage l'attention : aucune culture n'a autant pratiqué et valorisé les sciences mathématiques, de la géométrie à l'astronomie, en passant par l'algèbre et la musique. Tout manuel d'histoire des sciences, dès lors qu'il ne cède pas aux fantasmes modernistes de la mémoire tronquée, fait une place de choix à la science islamique, le plus souvent appelée science arabe[2]. C'est dire si l'islam a su encourager la science des nombres, et faire place à une perspective quantitative. Pourtant, ce riche savoir mathématique n'a pas vraiment modifié les représentations spontanées du lieu et de l'espace. Il n'a nullement compromis le maintien et l'épanouissement d'une physique qualitative.

La science des quantités a connu un destin singulier en terre d'islam, sans commune mesure avec celui qui fut le sien en Occident. Elle n'a pas eu cet effet de rupture qui a vu

[1] Les structures métaphysiques de l'architecture occidentale moderne sont hors de notre propos, et de notre compétence. Nous voulons simplement suggérer que cette architecture s'articule à une tout autre conception de l'espace et du lieu, celle qu'on peut, pour l'essentiel, lire aux fondements de la science nouvelle du XVII^{e} siècle. Sur les fondements de la science moderne, voir l'ouvrage classique d'Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, P.U.F., 1962.

[2] C'est la désignation retenue dans la somme dirigée et éditée par Régis Morelon et Roshdi Rasched, *Encyclopedia of the History of Arabic Science*, 3 vols., London / New York, Routledge, 1996.

naître la science moderne, qui a déterminé une nouvelle conception de la matière et de nouvelles modalités de la perception. En Occident, la science quantitative a informé et modelé les pratiques et les mentalités, suscitant un homme nouveau et un monde nouveau. Elle a déterminé des modes de subjectivation, des modèles sociaux et politiques, des conceptions morales inédits[1]. Elle a orienté l'esthétique et les pratiques artistiques selon les directions de pensée et les enseignements contenus dans le fondement métaphysique de ses principes. L'esthétique et l'art modernes s'articulent en Occident, selon des modalités diverses qui vont de la reconnaissance au rejet, à la science moderne. Telle n'est pas la situation de l'esthétique et de l'art islamiques, qui sont libres de toute réduction de l'espace à l'étendue, qui revendiquent une autre filiation, en se nouant au discours spirituel.

§ 2. De l'espace physique à l'espace spirituel

L'architecture islamique a pour condition de possibilité les concepts d'espace spirituel et de lieu saint[2]. Son espace n'est pas l'étendue homogène, dont l'unité serait assurée par la mesure mathématique. Il est plutôt un ensemble de qualités, habité de formes multiples et hétérogènes, unifié par l'état intérieur d'une âme. L'espace de l'architecture n'est pas une simple découpe dans l'étendue. Il est la configuration d'une vision intime, informée par la quête spirituelle d'un sujet singulier ; il est l'expression d'une tension vers l'infini. Le lieu n'est pas simple situation spatiale d'un objet. C'est un point de rencontre entre l'infini et le fini, le réceptacle intensif et expressif de la théophanie. Les arts de l'islam semblent pousser l'enseignement du néoplatonisme plotinien jusqu'à son terme : les œuvres qui composent le monde de la Nature ne sauraient prétendre à une quelconque autonomie. Elles sont des émanations du monde de l'Âme. Le temple, c'est la contemplation.

Cette formulation, délibérément sèche et expéditive, se veut l'exacte transcription de l'intuition philosophique d'Henry Corbin à l'endroit des édifices que sollicite le culte

[1] Tout cela est vague et mériterait de plus amples développements. Malheureusement, ils nous éloigneraient de notre propos. Nous voulons simplement rappeler que l'avènement de la science moderne est corrélative de l'apparition du sujet moderne dont la philosophie cartésienne nous dresse les principaux traits, de la naissance de la théorie politique du contrat, des ébauches d'une philosophie morale autonome, celle dont Kant a élaboré les concepts dans le sillage de la science newtonienne.

[2] Cf. Christian Jambet, « Pour une esthétique de l'espace en islam », *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, sous la direction de M. A. Amir-Moezzi, Paris, Éditions Autrement, 1996, pp. 14-21.

musulman, ceux notamment qui jouent un rôle central dans l'islam iranien. Elle se veut fidèle à ses analyses de la notion de temple[1] ; elle s'inscrit dans l'horizon ouvert par ses réflexions particulièrement fécondes pour quiconque veut dénouer, tout au moins dans l'élément de la pensée, les problèmes liés au croisement de l'espace spirituel et de l'espace physique, autrement dit le nœud que constitue aujourd'hui Jérusalem. Dans une perspective phénoménologique, Henry Corbin propose une herméneutique du fait spirituel qui prend tout particulièrement la forme d'une méditation de ce qu'il appelle l'*Imago Templi*[2]. L'article qu'il consacre à la configuration du temple de la Ka'ba[3] nous permet d'approcher au plus près sa conception. Le temple visible dans l'espace physique du *Mulk* ne se suffit pas à lui-même. Il est déterminé par une relation de dépendance à une réalité absente du monde sensible, mais supérieure en présence intelligible et en consistance d'être. Le temple visible n'est que la typification de cette présence intelligible que forme le temple invisible, et qui se trouve dans l'espace subtil du *Malakût*. Le temple de la Ka'ba est le lieu de la théophanie, le lieu matériel d'apparition de la majesté divine.

Dès lors, porter attention au temple, ce n'est pas seulement être attaché à un lieu physique. L'attachement à un espace physique ne risque-t-il pas de conforter les convictions idolâtriques dont l'islam veut absolument se démarquer ? Honorer le temple, c'est dépasser cet attachement pour se mettre en quête de la réalité intelligible dont l'édifice est la manifestation sensible. C'est atteindre le modèle dont le temple physique est l'image ou l'imitation. Dans cette quête, qui est, tout aussi bien, une ascension des différents degrés de l'être qui composent le monde divin, le fidèle tend à se libérer de la conformité dogmatique et exclusive au rituel. Il conquiert la signification spirituelle de l'édifice. Il s'aperçoit que c'est dans l'âme du fidèle, et non dans le lieu matériel, que le temple invisible trouve sa plus adéquate manifestation. Il comprend que le cœur du croyant éclairé est le lieu suprême de la théophanie. Il accède à la vérité du temple : dans l'intime de la vie

[1] Cf. Henry Corbin, le recueil d'articles précisément intitulé *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980.
[2] Cf. Henry Corbin, « L'*Imago Templi* face aux normes profanes », *Temple et contemplation*, *op. cit.*, pp. 285-422.
[3] Cf. Henry Corbin, « La configuration du temple de la Ka 'ba comme secret de la vie spirituelle », *Temple et contemplation, op. cit.*, pp. 197-283.

spirituelle se loge le secret du temple. Il découvre que le cœur du gnostique est le « Temple majeur de Dieu[1] ».

§ 3. Le pôle et l'orientation

Le temple est, certes, un espace physique. Mais il est surtout cet espace spirituel et qualitatif qui indique la direction du divin. Il est un pôle qui, tel un aimant, attire le sujet et détermine son mouvement. Il fournit au croyant l'orientation de son pèlerinage et fait signe vers ce lieu qui n'est visible que pour les yeux de l'âme. Les notions d'espace spirituel et de lieux saints s'articulent à des notions non moins essentielles pour l'islam, celles de pôle et d'orientation. Le temple de la Ka'ba est le pôle principal, puisqu'il dirige vers Dieu ayant pris demeure sur terre. Mais l'islam fait place à une multitude de pôles secondaires qui forment autant d'axes pour une géographie spirituelle, autant de traces pour une appropriation singulière et ésotérique de l'espace. Ces pôles secondaires foisonnants et multiples sont constitués par les tombeaux et les mausolées qui célèbrent un proche de Dieu, un ami ou un serviteur de Dieu, un *walî*. Ces édifices sont légion et constituent un élément fondamental de l'architecture islamique. Leur construction est corrélative d'une pratique qui, malgré les débats qu'elle a pu susciter ici ou là, entre les différentes autorités juridiques[2], est restée courante et unanimement répandue en terre d'islam. Il s'agit du culte des saints, qui a tous les traits d'une activité essentielle structurant la vie spirituelle du commun des croyants, caractéristique de ce qu'il est convenu d'appeler « l'islam populaire ».

Le premier tombeau a vu le jour à Samarra, ville de l'Irak actuel qui fut durant un temps bref capitale des Abbassides et qui, aujourd'hui, est une importante ville sainte du shî'isme. Depuis, les pays d'islam n'ont cessé d'élever des mausolées destinés au culte et à la mémoire d'un haut dignitaire, ou d'un *walî* protecteur d'une ville, ou d'un maître éminent d'une confrérie spirituelle. L'islam sunnite offre d'innombrables mausolées, le

[1] Henry Corbin, *Temple et contemplation*, *op. cit.*, p. 267.
[2] À notre connaissance, seul le rite hanbalite, qui forme la plus dogmatique et rigoriste école d'interprétation et de *fiqh* (jurisprudence) de l'islam sunnite, a condamné l'édification de mausolées. Cette condamnation est explicitement prononcée par le hanbalite Ibn Taymiyya (1263-1328), dont la pensée est au principe de la doctrine wahhabite et au fondement de l'organisation politico-religieuse de l'Arabie saoudite.

plus souvent modestes et disposés en des lieux quelque peu excentrés. Ainsi au Maroc, par exemple, celui de Mûlây Idrîs[1], saint patron fondateur de la ville de Fès, autour duquel s'organise la vie spirituelle de confréries soufies et d'écoles savantes. Mais c'est dans le monde islamique sous influence persane que la construction de mausolées atteindra son plein épanouissement. Le subcontinent indien nous offre les plus somptueux édifices funéraires, tels le tombeau de Jahangir à Lahore ou le célèbre mausolée impérial du Tâj Mahal. Les croyances shî'ites, essentiellement centrées sur le culte de la famille du Prophète, des Imâms et de leurs descendants directs, furent un élément moteur pour la propagation du mausolée comme type majeur d'édifice islamique. Aussi, c'est en Iran et en Irak que l'on trouve les plus importants mausolées shî'ites, celui du calife et premier Imâm 'Alî Ibn Abî Tâlib, qui se trouve à Najaf en Irak, celui de l'Imâm Ridâ, à Mashhad, qui deviendra le lieu du plus grand pèlerinage de l'islam shî'ite iranien.

Les différents pôles qui géométrisent l'espace islamique sont au principe des actes les plus significatifs du croyant et déterminent les mouvements qui composent sa vie spirituelle. Ils suscitent ces déplacements, ces voyages singuliers que sont les pèlerinages. Le pèlerinage majeur, celui qui s'accomplit au lieu saint de la Mekke, et les pèlerinages mineurs, ceux qui offrent un culte à un saint éminent, sont les éléments principaux qui configurent les pratiques de l'espace en islam. L'espace islamique est un espace de voyages et de pérégrinations. Ces pérégrinations sont, tout à la fois, des déplacements dans l'espace physique, et des étapes d'un parcours spirituel qui engage les âmes. Le voyage qui mène le pèlerin de lieu saint en lieu saint est une quête de la proximité avec Dieu, une tentative d'atteindre le maximum de présence divine. C'est un chemin initiatique, une ascension qui en passe par des étapes, ce qu'on appelle, dans le vocabulaire mystique, des *stations* (*maqâmât*). Le pèlerin est mû par le désir d'atteindre la station, le *maqâm* le plus proche de Dieu, auquel Abraham et Muhammad ont pu accéder. La cause finale de son mouvement est le *maqâm Ibrâhîm* qu'indique le verset convoqué au début de notre chapitre. Ce *maqâm* est tel le sommet d'une montagne qui ne s'atteint qu'au terme d'un mouvement jalonné de nombreuses *maqâmât*, de nombreux lieux saints.

[1] Voir l'article de Faouzi Skali, « La ville de Mûlây Idrîs », *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, *op. cit*., p. 100-111.

4. Architectures et visions de l'Un

§ 1. L'attestation spatiale du *tawhîd*

L'architecture témoigne de l'alliance scellée entre Dieu et les hommes. Elle se situe dans l'horizon anthropologique déterminé par celui qui, le premier, a reconnu l'alliance ; elle est répétition du geste inaugural de celui qui fut le témoin par excellence. Abraham est le modèle même du bâtisseur. Il est le maître invisible d'une confrérie chargée d'édifier et de construire. En situant l'architecture dans la filiation spirituelle d'Abraham, l'islam décide de son destin, de l'intention qui doit l'orienter : tel Abraham, l'édifice doit attester l'unité divine et s'opposer aux forces du multiple, aux séductions du semblant, aux chatoiements pluriels du monde sensible. Les constructions de l'islam sont des sortes de sanctuaires, des « forteresses », des espaces de résistance, des attestations architecturales du *tawhîd*.

Si la recherche d'un principe d'unité, qui soit apte à établir un lien entre les diverses créations architecturales de l'islam, a un sens, elle ne peut trouver de satisfaction que dans le *tawhîd*, dans l'attestation islamique de l'unité divine et de l'unicité du Réel. En affirmant le *tawhîd*, la profession de foi fondatrice de l'islam pose, certes, un principe, un dogme. Mais elle formule aussi et surtout un schème, c'est-à-dire une forme, une représentation qui articule un certain mode de pensée, de posture subjective, et un certain mode de perception, de rapport à la réalité. C'est l'attention au *tawhîd* qui justifie et unifie les différentes pratiques de la culture d'islam. L'unité de l'architecture est à rechercher dans l'unité qu'énonce la profession de foi islamique.

Mais l'unité que professe l'islam, loin de fournir une solution immédiate, univoque et simple à notre problème, le creuse et le redouble. C'est que le *tawhîd*, l'affirmation monothéiste propre à l'islam, est problématique, ou tout au moins objet d'interprétations. Comme nous l'avons dit dès le commencement de notre travail[1], deux conceptions peuvent

[1] Cf. *Infra*, première partie, chapitre II, 1.

se déduire de la formule *lâ ilâha illâ llâh*[1] (il n'y a pas de divinité si ce n'est Dieu). *Ou bien* le *tawhîd* est l'affirmation stricte, autoritaire et légaliste de la transcendance et de l'unité absolue de Dieu. Il soutient alors une unité qui ne saurait se compromettre avec le multiple, un Dieu radicalement étranger au monde fini. Il fomente ce que nous avons convenu d'appeler un monothéisme abstrait. *Ou bien* le *tawhîd* est la position spirituelle d'une transcendance divine qui se reconnaît des lieux de manifestation et devient immanente aux réalités finies. Alors l'unité professée par l'islam, plutôt que d'être une donnée immédiate et abstraite, devient cette « unitude » qui résulte d'un mouvement d'unification, d'un processus qui prend en charge le multiple. Il s'agit d'une unité différenciée qui instruit un monothéisme qu'il convient de nommer plus justement, selon l'heureuse formule d'Henry Corbin, théomonisme[2]. Ces deux lectures du *tawhîd*, qui font du monothéisme le lieu d'une tension, sont au principe de ce qui nous semble être les deux courants majeurs de l'architecture islamique.

§ 2. Le monothéisme abstrait dans l'architecture almohade

Pour illustrer les pratiques qui se réclament d'une interprétation exotérique, littéraliste et dogmatique du *tawhîd*, nous prendrons l'exemple, à tous égards des plus significatifs, de l'architecture almohade. Celle-ci occupe une place de choix dans l'art religieux de l'Occident musulman. Au Maroc, son lieu de naissance, elle laisse des édifices remarquables par leur austérité et leur imposante simplicité : le minaret de la Koutoubiya à Marrakech, la grande mosquée de Rabat restée inachevée en 1199, surtout la mosquée-forteresse de Tinmel[3] dans les montagnes de l'Atlas. Le Mahdî berbère Ibn Tûmart (1080-1130), fondateur de l'almohadisme, est le chef spirituel d'un mouvement insurrectionnel et messianique auquel appartient, au titre de figure éminente, le philosophe Averroès. La révolution déclenchée par le Mahdî de l'Atlas et organisée par les cadres intellectuels de

[1] Cf. Henry Corbin, *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, Éditions de l'Herne, 1981.
[2] Telle est, selon Henry Corbin, la « forme ésotérique » du monothéisme islamique qui trouve à s'énoncer dans la formule : *laysa fî'l-wujûd siwâ Allâh* (il n'y a dans l'être que Dieu). Cette formule atteint le sens caché du *tawhîd*.
[3] Voir le très beau livre faisant le point sur les travaux de restauration et de sauvegarde de l'édifice : *Tinmel, l'Épopée Almohade*, Fondation ONA, 1992.

son « parti » veut restaurer la rigueur monothéiste, imposer en tous points – dans les mœurs, dans les pratiques sociales et politiques, dans les arts – l'assujettissement au *tawhîd* littéral. Comme l'indique l'origine arabe du mot almohade (*al-muwahhidûn*, les Partisans de l'Unité), Ibn Tûmart veut sa prédication orientée vers la défense d'un monothéisme intégral.

Si la dynastie almohade se distingue par son goût affirmé et raffiné pour les arts, elle les dirige pourtant selon une intention bien déterminée. L'architecture de la mosquée de Tinmel donne le ton : la pensée almohade s'y trouve comme matérialisée et achevée. Tous les éléments de l'édifice témoignent, par leur simplicité, leur rigueur mathématique, en faveur du dogme épuré[1]. La mosquée est une réalisation parfaitement homogène où tout évoque l'implacable unité. Les bâtiments almohades expriment clairement, pour ce qui est des rares éléments décoratifs qu'ils comportent, leur parti pris esthétique : ils renoncent à la végétation luxuriante, au profit d'une géométrie froide et rigide, comme la loi coranique. La flore y disparaît presque entièrement ; seuls demeurent quelques motifs de remplissage, isolés dans un espace dominé par l'entrelacs de lignes droites. L'épigraphie almohade est peu abondante et frappe par son caractère archaïque, sa robustesse dénuée de raffinement. La faune et, *a fortiori*, les représentations humaines, sont absentes des édifices. C'est qu'elles sont jugées incompatibles avec l'interprétation littéraliste et légaliste de l'islam que prône la secte.

L'art de bâtir des Almohades rend hommage, en tous les édifices qu'il suscite, à ce dogme central en islam qui veut que seul Dieu soit vraiment Créateur, Bâtisseur. De là que l'art de construire soit, d'une certaine manière, empreint d'une insuffisance et d'une limite foncière. C'est ce que suggère ce propos du Prophète Muhammad souvent rapporté par ses biographes : « En vérité, la chose la plus vaine, et qui dévore la fortune d'un croyant, c'est de bâtir[2] ». Tout art est une conquête précaire sur le vide, seul à même d'évoquer la divinité invisible. Tout le mouvement de la culture est une oasis incertaine aux confins du désert. L'homme ne doit pas chercher à imiter le Créateur, par le relief, le volume, l'effet de

[1] Voir Lucien Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, *op. cit*., vol. 4.
[2] Ce propos est rapporté par John D. Hoag, *Architecture islamique*, [1989], Paris, Gallimard / Electa, 1991, p. 8. Dans le même sens, voir Coran 26 : 128-129 : « Qu'avez-vous à construire sur chaque colline un signal de vanité / à vous doter de châteaux dans l'illusion de vous éterniser ? » (Trad. Jacques Berque, *Le Coran*, *op. cit*., p. 396). Il est remarquable que cette illusion, construire, « entailler les montagnes, ingénieusement d'habitations » (26 : 149), soit dénoncée dans la sourate *Les Poètes*.

réalisme dans la représentation. Il doit plutôt L'évoquer par l'absence de décor, dans une présentation simple et modeste qui souligne, avec une sereine résignation, le caractère périssable et fugitif de tout ce qui n'est pas Sa Face[1].

§ 3. Une architecture de la théophanie : les édifices fatimides du Caire

L'architecture almohade actualise l'interprétation aride et desséchante du *tawhîd*. Elle est aux antipodes des pratiques architecturales qui, dans la culture classique de l'islam, se réclament de l'autre interprétation du monothéisme. Il est courant de situer ces pratiques en Orient, si bien que la ligne de partage que nous croyons entrevoir au sein de l'architecture se réduirait à une pure et simple différence géographique, celle qui sépare l'Occident et l'Orient musulmans. Certes, l'architecture islamique orientale, telle qu'elle s'affirme, par exemple, à Ispahan sous les Safavides, fait tout particulièrement écho à une conception de l'unité du Réel qui accorde une place de choix aux notions de théophanie, d'apparition ou de manifestation du Dieu révélé en des réceptacles sensibles. Mais cette conception est aussi à l'œuvre dans des édifices de l'islam occidental, de telle sorte que la tension qui nous semble traverser l'architecture est de nature théologique et esthétique, et non géographique.

En Occident musulman, l'architecture fatimide du Caire donne à voir cette autre interprétation du *tawhîd*. Elle est l'œuvre d'un courant religieux, politique et messianique venu d'Afrique du Nord, qui fondera la ville du Caire et règnera en Égypte près de deux siècles. Aux Fatimides, à cette dynastie d'adaptes du shî'isme ismaélien[2], le Caire doit ses plus beaux monuments. Les édifices fatimides sont les expressions cultuelles et esthétiques d'une doctrine religieuse fort éloignée de l'abstraction si chère aux sunnites almohades. La figure de l'Imâm, de l'Homme de Dieu, y occupe une place centrale. Le shî'isme ismaélien, ainsi centré sur une imamologie radicale[3], se distingue par les modifications philosophiques

[1] Cf. Coran 28 : 88 : « Toute chose va périssant hormis Sa Face. »
[2] Sur l'ismaélisme, voir Farhad Daftary, *The Ismâ'îlîs : their history and doctrines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Sur les apports de l'ismaélisme fatimide à la culture de l'islam, voir Oleg Grabar, « Fâtimid Art, Precursor or Culmination », *Ismâ'îlî Contributions to Islamic Culture*, Tehran, Imperial Iranian Academy of Philosophy, 1977 / 1398 h., pp. 209-224.
[3] Le décor épigraphique des mosquées fatimides du Caire se distingue par une originalité qu'aucun observateur attentif ne peut manquer de relever : il marie le nom de 'Alî à celui de Muhammad, signifiant ainsi l'égale dignité du Prophète et de l'Imâm.

qu'il introduit pour penser la distance régnant entre l'infini divin et les réalités finies. L'ismaélisme fatimide, en faisant de l'Imâm la forme humaine de Dieu, conteste en tout point le monothéisme abstrait. Attentif au premier chef à l'homme, puis à l'ensemble du monde créaturel qui, à son niveau propre, manifeste l'ordre divin, il ouvre la brèche à des formes d'expression qui reconnaissent les droits du multiple, du sensible et du fini. L'art qu'il fomente en porte témoignage.

La mosquée-madrasa d'al-Azhar, achevée en 972, est la première fondation religieuse des Fatimides au Caire. Bien qu'elle joue un rôle fondamental dans l'établissement et la propagation du pouvoir fatimide, elle ne se trouve pas au centre de la ville, mais excentrée, au sud-est[1]. Très vite, sous le calife al-Hâkim (ob. 411 h. / 1021), elle devient un haut lieu de l'enseignement ismaélien, la première « université » du monde musulman où le débat théologique entre savants réunit une communauté d'initiés, ainsi retranchée du commun de la population cairote qui demeure sunnite. Du point de vue architectural, et plus précisément du décor stuqué, al-Azhar perpétue l'héritage abbasside. Mais elle introduit un élément nouveau promis à un développement remarquable dans les arts de l'islam[2] : l'arabesque pleinement épanouie, qui s'étend librement sur la surface, et dont le tracé « palmiforme », les tourbillons infinis, déjouent toute prévision, tout ordonnancement rigide. Les arabesques côtoient des frises où domine le coufique fleuri, dont les formes gracieuses, denses et déliées nous situent au plus loin de la froide géométrie almohade.

Les autres mosquées fatimides du Caire se distinguent par le raffinement de leurs formes, leur caractère délibérément non monumental, en comparaison avec les édifices sunnites cairotes, la mosquée d'Ibn Touloun ou celle de Sultan Hasan, par exemple. Elles retiennent tout particulièrement l'attention du voyageur, de Nâsir-e Khosraw[3] à Nerval. La mosquée d'al-Hâkim, bâtie dans les années 990, se distingue par son porche monumental et son ornementation intérieure. Celle d'al-Aqmar, achevée en 1125, fait place à un riche décor et, pour la première fois, à ces niches polylobées si caractéristiques de l'art oriental,

[1] Sur l'art fatimide, nous renvoyons aux travaux de Marianne Barrucand. Voir notamment le catalogue de l'exposition consacrée aux Fatimides qui s'est tenue en 1998 à l'Institut du Monde Arabe : *Trésors fatimides du Caire*, sous la direction de M. Barrucand, Paris, IMA, 1998. Voir aussi le volume des actes du colloque *L'Égypte fatimide, son art et son histoire*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.

[2] Voir K. Otto-Dorn, *L'art de l'islam*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 106 *sq*.

[3] Sur ce grand dignitaire, philosophe et poète ismaélien de langue persane, voir maintenant Alice C. Hunsberger, *Nasir Khusraw, The Ruby of Badakhshan*, London, I. B. Tauris / The Institute of Ismaili Studies, 2000. Nous renvoyons plus précisément à son *Safar Nameh*, publié, traduit et annoté par C. Schefer, sous le titre *Relation du voyage de Nassiri Khosrau*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1881, pp. 127-145.

les stalactites ou *mouqarnas* destinées à figurer sur les façades. L'importance du décor fatimide, dans l'histoire des arts décoratifs islamiques, s'exprime de manière privilégiée dans l'architecture palatine, dans l'art mobilier, et dans ce qu'il est convenu d'appeler les arts mineurs. On assiste, en ces différents lieux d'expression esthétique, à une vive contestation de ce qui pouvait passer pour des normes ou des prescriptions. Grâce à une synthèse originale de l'héritage antique, des conceptions et des techniques byzantines, des thèmes sassanides venus d'Iran, les Fatimides créent des œuvres radicalement nouvelles, des palais somptueux et des objets en verre, en céramique ou en bois, où l'ornementation fait une place de choix à la figuration d'êtres animés, animaux et personnes humaines. Les représentations des êtres vivants, celles qui donnent à voir le bestiaire fabuleux de l'Orient sassanide, ou bien des hommes s'adonnant aux diverses activités qui font le raffinement de la vie de cour, atteignent un réalisme, tant d'intention que de forme, rarement égalé en terre d'islam.

§ 4. Les principes philosophiques de l'esthétique fatimide

Si l'Égypte fatimide constitue bien un âge d'or pour les arts décoratifs de l'islam, ce n'est pas l'effet du hasard, ou d'un jugement de goût. Si elle retient l'attention des amateurs et historiens de l'art musulman, c'est parce qu'elle est le lieu d'expression esthétique d'un système de pensée, d'une métaphysique et d'une ontologie sans équivalent en terre d'islam. Henry Corbin[1] nous a rendu accessible, par l'édition de ses textes fondamentaux, la pensée ismaélienne, si importante pour qui veut comprendre les débats théoriques internes à l'islam, ceux qui concernent notamment la question de l'autorité et le nouage théologico-politique. Il nous permet de déchiffrer, dans les écrits des doctrinaires de l'ismaélisme, tels al-Sijistânî ou al-Kirmânî, le fondement théorique de l'esthétique fatimide.

La philosophie ismaélienne marque une étape cruciale dans ce qu'il est convenu d'appeler le néoplatonisme islamique. Un court traité de Sijistânî, le *Kashf al-Mahjûb*[2],

[1] Voir, entre autres, Henry Corbin, *Trilogie ismaélienne*, Téhéran / Paris, « Bibliothèque iranienne », vol. 9, Adrien-Maisonneuve, 1961.
[2] Abû Ya'qûb Sejestânî, *Kashf al-Mahjûb*, « Bibliothèque iranienne », vol. 1, Téhéran / Paris, 1949. Cf. *Le dévoilement des choses cachées*, traduction par Henry Corbin, Lagrasse, Verdier, 1988.

nous donne un aperçu synthétique de l'ontologie des ismaéliens. Cette ontologie déploie en toute rigueur la triade néoplatonicienne de l'Un au-delà de l'être, de l'Âme et de la Nature. Elle obéit à un modèle de pensée émanatiste, qui situe les trois ordres de réalités dans un rapport de hiérarchie. Elle sollicite aussi le modèle du miroir. Les réalités naturelles appartiennent bien au niveau inférieur du flux de l'être. Elles se situent au terme de la procession qui a commencé avec l'Un et qui s'achève aux confins du multiple pur qu'est la matière. Pourtant, elles reçoivent « l'assistance de l'Âme[1] » et, à travers cette assistance, celle de l'Un. L'émanatisme néoplatonicien, par le jeu d' « assistance » et de miroir qu'il instaure entre les différents degrés de l'être, confère à la Nature, à l'ensemble des objets sensibles, une positivité. C'est que le sensible est le miroir de l'intelligible, son lieu d'apparition, le réceptacle de son émanation. Le sensible est l'épiphanie de l'invisible.

L'ordre de la Nature correspond à ce que Sijistânî appelle « la troisième création ». Il est le reflet de « la deuxième création », laquelle est le reflet de « la création primordiale ». Ce schème de pensée fait une place de choix à toutes les activités humaines qui reconnaissent la théophanie et l'actualisent. L'art[2] appartient au premier chef aux pratiques théophaniques. Les créations de l'art donnent à voir la beauté naturelle, celle qui se trouve dans les formes sensibles. Mais cette beauté naturelle leur vient des « colorations spirituelles ». Elle est le miroir de la beauté spirituelle, un « vestige de l'Âme ». Sijistânî situe au plus haut, dans l'ordre des pratiques spirituelles, celles qui sont consacrées à l'embellissement des demeures, des visages, des animaux, des minéraux et des végétaux, autrement dit l'ensemble des activités humaines qui célèbrent le monde sensible. Il vante le travail de l'artiste, le tisseur de brocart par exemple qui, sur la soie, « fait apparaître des figurations multiples » qui sont autant de particules de la beauté émanée du monde intelligible.

L'architecture fatimide, telle que nous la voyons à l'oeuvre dans les palais et les demeures califales, laisse à l'artiste une marge de manœuvre qui favorise la liberté créatrice et qui le rend indifférent aux prescriptions véhiculées par les normes légales et exotériques. Lorsqu'une âme devient experte dans l'art, « elle peut imiter la beauté de ceci et les couleurs de cela, de sorte que si elle le désire, elle reproduira la forme de toutes les choses

[1] Sejestânî, *Le dévoilement des choses cachées*, *op. cit*., p. 82.
[2] Cf. Sejestânî, *Ibid*., p. 84 *sq*.

qu'elle voudra : la forme des animaux, la forme du siège et celle de la maison, la forme de l'homme[1] ». L'art des Fatimides, tributaire d'une doctrine religieuse essentiellement centrée sur l'Imâm, sur la figure de l'homme de Dieu, reconnaît les formes les plus achevées de la subjectivité esthétique. Nous retrouvons ici la profonde solidarité qui unit la thématique de l'Homme Parfait et celle du théophanisme intégral, que le système d'Ibn 'Arabî nous a permis de comprendre, dans l'une de ses formes philosophiques les plus achevées. C'est à l'aune de cette situation philosophique, qui croise la reconnaissance de la subjectivité esthétique avec l'idée de théophanie en l'Homme parfait, qu'il faut envisager les objets les plus typiques de l'esprit fatimide : les petits *mihrab* portatifs, qui accompagnent le fidèle ismaélien en chacun des gestes de sa vie. Avec ces *mihrab* « de poche », la dimension ésotérique de l'espace islamique déploie toute sa signification. L'espace y apparaît tel qu'il est en sa nature profonde : la manifestation singulière de l'âme fidèle.

5. Du fondement théologique au fondement esthétique

§ 1. Salomon, maître des bâtisseurs

L'intuition de l'unité du Réel fournit à l'art de bâtir son fondement théologique. Elle gouverne aussi les conceptions de la beauté et les jugements de goût, autrement dit la vaste entreprise d'édification des bâtiments civils, au premier chef les palais et les demeures princières. Le Coran avait formulé l'assise théologique de l'architecture islamique. Il lui assure aussi son fondement esthétique en fixant les cadres généraux qui déterminent la vision du beau et la destination de l'art.

[1] Sejestânî, *Le dévoilement des choses cachées*, *op. cit.*, p. 85.

Ce fondement esthétique se déchiffre dans le passage célèbre du Coran, maintes fois commenté, qui décrit la visite de la reine de Saba au roi Salomon[1]. Sulaymân est présenté sous des traits qui combinent les informations fournies par les traditions bibliques avec celles que les anciennes légendes arabes ont légué. À la sagesse sans égale qu'il possède et que lui conférait déjà la Bible, le Coran ajoute le pouvoir magique, la domination cosmique dont aucun autre ne disposera après lui au même degré. La sagesse lui permet d'énoncer la justice, d'assurer l'équité dans les affaires de droit qui ébranlent sa communauté et qu'il doit trancher. Le pouvoir d'user de sortilèges, qu'il possède au même titre que son père David, lui permet d'asservir à ses volontés tous les esprits de la terre et du ciel, les astres, les végétaux, les animaux. Les traditions islamiques soutiennent que ces pouvoirs magiques lui viennent de la possession d'un anneau sur lequel figure, gravé, le nom ineffable de Dieu. Cet anneau, serti d'une émeraude, était la propriété d'Adam. L'archange Gabriel l'a apporté du paradis pour le confier à Salomon.

Sagesse, science et pouvoirs magiques sont des faveurs de Dieu. Ces faveurs sont attribuées à Salomon du fait de l'autorité prophétique dont il est investi. Prophète et fils de prophète, il a la science des choses cachées. Il bénéficie, en guise d'héritage de David, de la connaissance du langage des oiseaux. Il est fait maître des vents et des djinns, commandant d'une armée immense composée par l'ensemble des êtres créés. Aussi peut-il soumettre la nature à sa guise et accomplir des prodiges grandioses. Le Coran le présente comme l'artisan le plus habile, capable d'édifier les plus beaux bâtiments, des demeures splendides et des espaces merveilleux. Des djinns bâtisseurs, les *shedim*, l'assistent dans cette tâche : à sa demande, ils construisent pour lui des palais. C'est, notamment, grâce à ces djinns, que le pouvoir prophétique parvient à soumettre et à orienter selon les volontés divines, que sont élevés les monuments les plus importants de Jérusalem : le temple et le palais royal.

La figure coranique de Salomon est centrale pour notre propos. Elle articule l'architecture à la profession de foi monothéiste que formule l'islam. Dans le récit biblique, l'art de bâtir, tel qu'il se manifeste dans l'édification du temple et des palais, permet à Salomon de susciter l'admiration de la reine de Saba et de lui révéler la faiblesse relative de son trône, de ses possessions et de son pouvoir temporel. Dans le Coran, la même histoire

[1] Cf. sourate 27 (les fourmis), versets 15 à 44. Nous avons déjà proposé un commentaire de ce passage qui contient, nous semble-t-il, les éléments principaux de la conception coranique de l'image et des arts visuels. Cf. *Infra*, première partie, chapitre I, 3.

nous semble viser une finalité quelque peu différente qui, pour l'essentiel, nous situe en un autre horizon herméneutique. Certes, le récit coranique met en valeur l'art de bâtir de Salomon qui, combiné à son pouvoir magique pleinement opérant, parvient à subjuguer la reine de Saba, Balqîs, en offrant à sa vue son propre trône laissé en son royaume et les splendeurs palatines. Mais le stratagème déployé par Salomon, usant des beautés de ce monde et des pouvoirs de l'illusion, n'a qu'un seul but : faire renoncer Balqîs et son peuple au culte idolâtrique qui les conduit à honorer le soleil et le dieu-lune, les libérer du joug de Satan qui les égare et leur présente sous les plus beaux atours les erreurs et les faux dieux, les amener, par une preuve cruciale, à croire en Allâh.

Si Abraham fournit à l'architecture islamique son fondement théologique, c'est Salomon qui lui assure son fondement esthétique. Le Coran en fait la figure symbolique de l'architecte. Il l'institue guide spirituel pour tous ceux qui veulent édifier de beaux bâtiments au nom d'une illumination spirituelle. Salomon est l'ombre qui plane sur les bâtisseurs de Damas, de Bagdad, d'Ispahan et du Caire, pour ne citer que les grandes capitales de l'islam. Sa personne, comme dit Henry Corbin[1], s'offre à la perception visionnaire des architectes inspirés. Les édifices salomoniques, tels qu'ils sont décrits dans le Coran, dans les traditions prophétiques et dans les légendes populaires, ont valeur de modèle esthétique pour l'ensemble de l'architecture islamique. Pour l'islam tout entier, le palais de Jérusalem fait tout particulièrement office de paradigme de la beauté architecturale. Il s'agira par l'intention – en témoignant pour la fidélité monothéiste absolue – et par l'action édificatrice – en usant de formes et de matériaux équivalents – d'imiter le palais salomonique, d'en proposer au présent une imitation (*hikâya*) visible.

§ 2. Miroir, reflet et transparence

Sans doute, la prédilection dont témoigne l'architecture islamique pour les jeux de miroir[2], les effets de transparence, les ressources multiples du reflet, les vertus du double,

[1] Cf. Henry Corbin, *Temple et contemplation*, *op. cit*., p. 291.
[2] L'exploitation architecturale des effets de miroir est constante en terre d'islam. Elle est particulièrement prononcée en Inde islamique et au Pakistan. Nous renvoyons aux jeux de reflet qui font le mystère et la beauté des célèbres jardins de Shalimar à Lahore, au Pakistan. Voir aussi, dans le Fort de Lahore, le Palais des

est-elle un écho du sol cristallin du palais de Salomon. Le goût pour les bassins d'eau où les créatures, mais aussi les œuvres architecturales des hommes, trouvent leur reflet, est largement répandu en terre d'islam, au point d'être une constante. Il est une résurgence, pleinement intériorisée, des pratiques salomoniques, et se réclame de la même esthétique que celle qui gouverne les édifices élevés par Salomon en son royaume. Certes, l'illusion créée par l'effet de transparence ou de miroir séduit le regard. Elle peut même égarer et tromper. Mais elle peut servir à témoigner de la présence du suprasensible et détourner les idolâtres de leur attachement béat au monde sensible. Loin d'être une simple apparence, elle se veut une occasion méditée de l'apparition du divin, qui subjugue les récalcitrants et les amène à reconnaître l'Unique. L'effet d'illusion ne doit pas servir un pouvoir illusionniste ou une recherche du trompe-l'œil. Il est assujetti à l'autorité prophétique qui dit le Vrai et qui montre le Réel.

Les ressources sémiotiques du miroitement atteignent leur plein épanouissement dans l'architecture persane islamique. Sous le règne des Safavides, tout l'espace constitué par la ville et capitale royale d'Ispahan est un miroir, un écho visible du règne fabuleux de Salomon, un reflet de la grandeur des rois de l'ancienne Perse et une apparition des invisibles qui configurent l'islam spirituel. Dans cette cité-écrin, nous retiendrons tout particulièrement, pour preuve de l'importance du thème du miroir dans l'architecture islamique, le Palais des Quarante Colonnes[1]. Il s'agit d'un édifice d'apparat construit pour le souverain Shâh 'Abbâs II en 1647, et destiné à manifester la splendeur de l'empire safavide. *Tchehel Sotoun* – tel est son nom persan – est un pavillon de plaisance qui se dresse, quelque peu isolé, dans le grand parc aux arbres somptueux qui compose le domaine royal. Le bâtiment ne présente que vingt hautes colonnes construites en bois de cyprès et qui supportent la couverture de charpente. Cette couverture abrite une vaste terrasse derrière laquelle s'ouvre un espace voûté, largement ouvert en façade, appelé *iwân*. L'*iwân* est une forme architecturale caractéristique de l'art iranien. Celui qui figure dans le Palais des Quarante Colonnes est profond et entièrement tapissé de *mouqarnas* ou stalactites. Ces alvéoles ne sont pas ici habillées de faïences polychromes, comme il est de coutume dans

---

miroirs édifié en 1631 sous le règne des grands Moghols. Ce bâtiment offre un décor des plus originaux et significatifs : la faïence qui, ordinairement, couvre les mosaïques sur la surface extérieure de l'édifice, est remplacée par des miroirs taillés qui, en dématérialisant l'ensemble du monument, le transforment en réalité céleste insaisissable.

[1] Cf. Henri Stierlin, *Architecture de l'islam*, Fribourg, Office du Livre, 1979, p. 135 *sq*.

l'architecture religieuse persane. Elles sont décorées de petits miroirs qui forment autant de facettes offertes au regard. Ainsi, l'*iwân* forme un ensemble entièrement doré et couvert de glaces qui fait office de salle du trône. C'est là que le souverain reçoit les hauts dignitaires et les ambassadeurs. C'est là que se déploie le faste de la cour.

Comment un édifice qui ne comporte que vingt colonnes peut-il être appelé Palais des Quarante Colonnes ? Les vingt colonnes « réelles » se mirent dans un bassin d'eau dont la perspective constitue une sorte de long canal devant le palais. Elles y trouvent, chacune, un reflet qui ne saurait être une image vaine, une illusion d'optique trompeuse, mais qui, en tous points, s'impose comme un élément structurel de l'édifice. Le miroir que compose la pièce d'eau n'est pas là pour offrir au regard les séductions du semblant. Il sert à compléter la façade et à achever l'édification du bâtiment. L'image au miroir ne présente pas un double. Elle réalise, au titre de pièce maîtresse, l'unité et la réalité de l'objet.

Dans le Palais des Quarante Colonnes, le thème philosophique du miroir, cher au néoplatonisme islamique, rejoint la symbolique mystique du miroir. Tous deux invitent à penser à nouveaux frais le partage entre réalité et imaginaire, et à envisager sous un angle inédit l'ontologie de l'islam. En combinant, par le recours au plan d'eau qui fait office de miroir, une image « réelle » avec une image « virtuelle » pour donner corps au bâtiment, l'architecte iranien fait de son œuvre l'organe d'une vision qui rend foncièrement inadéquat notre vocabulaire, qui rend totalement impropres les notions de réalité et de virtualité.

Le Palais des Quarante Colonnes nous révèle une conception de l'être dont nous avons tenté de dégager le fondement philosophique dans le théophanisme de l'islam : la réalité ne se réduit pas à l'ensemble des objets tangibles qui composent le monde sensible fait de matière physique. Le monde des images n'est pas la somme des chimères et des fantaisies qui nous éloignent de la réalité. La décision ontologique à l'œuvre dans le palais d'Ispahan peut s'énoncer dans deux affirmations : 1) Il y a du réel qui ne s'offre pas à l'expérience sensible, et qui, quoique invisible à l'œil, font l'objet d'une expérience humaine vérace. 2) Il y a des images qui ne sont pas l'expression des fantasmes et des illusions, des images qui, loin de doubler la réalité, la constituent et la fondent.

L'image dans le miroir a un statut ontologique qui lui est propre. Henry Corbin, dans ses investigations les plus connues, s'est consacré à en cerner la réalité, la consistance. L'image offerte par la surface miroitante de l'eau n'est ni réelle, au sens où nous disons que

telle chose existe dans les cadres *a priori* de la sensibilité que sont l'espace et le temps, ni imaginaire, au sens où elle serait une réplique fictive et inconsistante. Elle est *imaginale*, nous dit H. Corbin, forgeant un concept correspondant à l'expression courante, à l'époque safavide chez les philosophes iraniens, de *'âlam al-mithâl*. En soutenant que l'image dans le miroir est une réalité imaginale, et non imaginaire, Henry Corbin dévoile la visée qui meut l'architecte : faire de la surface d'eau réfléchissante un lieu d'apparition de l'invisible et signifier que cet invisible entre dans la composition de notre monde visible. Le plan d'eau n'offre pas ce qu'on appelle une image. Quiconque n'y voit qu'une image de ce qui existe cède au fantasme narcissique et s'égare. Le plan d'eau est le réceptacle où les colonnes invisibles qui composent l'édifice dans l'autre monde, dans le *Malakût*, trouvent leur surface de manifestation et complètent l'édifice déficient qui figure en ce bas-monde, au niveau du *Mulk*.

§ 3. Présences andalouses de Salomon. L'architecture de l'Alhambra

En islam, Abraham est le maître spirituel de la confrérie des bâtisseurs d'édifices religieux. Salomon est le maître spirituel de la confrérie des bâtisseurs de palais. C'est ainsi qu'il est la référence symbolique élue par ceux qui ont pensé et élevé le monument le plus achevé de l'art hispano-mauresque : l'Alhambra[1]. L'édifice, bâti sur les hauteurs qui séparent la plaine de Grenade et les sommets de la Sierra Nevada, est un vaste complexe architectural qui, à bien des égards, s'apparente à une réalisation syncrétique, exemplaire de l'orientation de l'architecture islamique. La dynastie des Nasrides, ultime présence islamique en Espagne, accède au pouvoir en 1232. Contrainte progressivement de céder, sous la pression des offensives chrétiennes, l'essentiel du territoire qui composait l'empire islamique d'Andalousie, elle n'est plus maîtresse que d'une seule principauté, celle de Grenade. C'est là que les rois maures trouvent, dans le palais-citadelle de l'Alhambra construit, pour l'essentiel, entre 1333 et 1391, leur dernière demeure avant la chute définitive en 1492.

[1] Cf. Henri et Anne Stierlin, *Alhambra*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991.

Alors que la situation politique est agitée par les soubresauts inquiétants qui annoncent la fin d'un règne, la clôture d'un moment historique, tout, dans l'Alhambra, concourt à exprimer la grandeur de la royauté nasride, le rayonnement des monarques maures. La splendeur des salles d'apparat et des appartements privés, l'évocation des fastes et du cérémonial raffiné de la cour, sont là pour témoigner, contre les tourments qu'impose le présent, du maintien et de la vivacité des symboles qui accompagnent la fonction royale. Cet attachement aux signes de la royauté, que le visiteur peut identifier en maintes occasions, fait de l'ensemble de l'édifice une répétition fidèle du rayonnement monarchique caractéristique du règne de Salomon. Le palais, avec ses jardins et ses espaces fabuleux, veut figurer une cité idéale, un lieu où l'autorité spirituelle se confond avec le pouvoir politique, au point de satisfaire à la perfection l'exigence terrestre d'ordre et d'harmonie. Il veut être, à l'instar de la Jérusalem mythique du temps de Salomon, le lieu de la fusion de la parole prophétique perpétuée par le calife et de la domination temporelle. Le plan général de l'Alhambra, la disposition d'ensemble des bâtiments, prétend imiter le plan supposé du palais de Salomon.

En invoquant la figure de Salomon, les bâtisseurs de l'Alhambra célèbrent le Trône et tout le symbolisme cosmique qui s'y rattache. L'édifice possède, en son centre, des salles où s'affichent les principaux attributs de l'autorité royale : la force et la justice. Selon une conception architecturale héritée de l'ancienne Perse et qui croise les influences salomoniques, le domaine royal public se distribue en deux espaces fondamentaux : la salle des audiences publiques, dite salle des Ambassadeurs, où se déroule le protocole royal, et où le souverain reçoit les envoyés officiels, assis, en majesté, sur un trône splendide ; la salle des audiences privées, ou salle du Tribunal, dans laquelle le roi tient des réunions avec ses proches collaborateurs, et où surtout – à l'instar de Salomon qui en son palais siégeait sur un trône dans le vestibule consacré à l'exercice de la justice – il énonce la loi et le juste, assis sur un trône.

Dans le plan de l'Alhambra, la fontaine des Lions, qui occupe le centre de la cour du même nom, est une référence aux œuvres salomoniques que les auteurs juifs, chrétiens et musulmans de l'Andalousie médiévale n'ont cessé de commémorer, par l'invocation et le commentaire. Elle est édifiée à l'image de la Mer d'airain dont il est fait mention dans le premier Livre des Rois. La description biblique du temple de Salomon présente cette Mer

de bronze, de métal fondu, reposant sur douze taureaux, regardant, par groupe de trois, vers les quatre points cardinaux. L'édifice nasride remplace les taureaux, symbole de richesse, par les lions, signe de puissance et de force. Mais il conserve le plan de l'ensemble et témoigne de la même intention. La fontaine doit exprimer, par l'organisation savante des circuits et des jets d'eau, la maîtrise des éléments que le Coran reconnaît au maître de Jérusalem. Elle doit suggérer la domination de la nature dont est capable le pouvoir califal qui se veut l'équivalent du pouvoir spirituel et temporel détenu en son temps par Salomon.

6. Aspiration sacro-sainte et enjeu politique. Le Dôme du Rocher

Parce que Salomon est l'architecte de l'édifice religieux par excellence, le temple, et du bâtiment le plus apte à signifier les beautés de ce monde, le palais, il est investi d'une fonction symbolique qui détermine les orientations de l'architecture islamique. La figure coranique de Salomon unit, dans un même destin, la construction du temple et l'édification du palais. Elle impose une configuration où se rencontrent et se mêlent l'architecture religieuse et l'architecture civile. Salomon est le nom propre d'un désir, celui de voir se confondre la préoccupation spirituelle et le soin des réalités temporelles, celui de croiser, dans l'espace physique des cités, la dimension sacro-sainte et l'ordre politique. Salomon est, en effet, le symbole de la fusion du pouvoir royal et de l'autorité prophétique sanctifiée. À ce titre, il décide des ambitions de l'architecture islamique.

Notre perspective nous a conduit à négliger, jusque ici, l'inscription politique et historique des édifices de l'islam. Nous n'ignorons pas que l'ordre spirituel ne saurait exister à l'état pur et qu'il croise l'ordre des pouvoirs et des autorités terrestres. Nous savons qu'il lui arrive parfois de se confondre avec lui. Salomon, en superposant l'espace sacré et l'espace physique dans la ville de Jérusalem, fixe la dimension politico-religieuse des édifices musulmans.

La liste des monuments où cette dimension apparaît serait longue. Nous ne retiendrons que l'édifice le plus emblématique, celui qui l'exprime de la manière la plus radicale et la plus problématique : le Dôme du Rocher[1]. Première création architecturale des Omeyyades, il est aussi le premier bâtiment de l'islam primitif dont la prétention esthétique soit explicite. Une décision religieuse et politique en commande la réalisation entre les années 687 et 692 : il s'agit, dans un espace géographique chargé de puissance symbolique, mais aussi proche de Damas, alors centre du pouvoir, de faire pièce à la contestation menée par l'anticalife Ibn al-Zubayr qui sévit en Arabie, et qui rend inaccessibles les deux lieux saints de l'islam, le temple de la Ka'ba, et la mosquée de Médine. En fait, depuis que Mu'awiya a mis le clan des Omeyyades au pouvoir en Syrie, les rapports avec les Médinois n'ont cessé de se détériorer. L'accession au pouvoir de Yazîd 1er en 680 marque les débuts d'une véritable révolte à Médine, qui va conduire à l'expulsion des Omeyyades, jugés illégitimes, hors de la ville sainte de la Mekke. Cette révolte ne prendra fin qu'en 692, avec l'assassinat d'Ibn al-Zubayr.

Le calife 'Abd al-Malik, en succédant à Yazîd 1er en 685, inaugure une politique architecturale qui exprime la nouvelle donne géopolitique de l'islam. Pour répondre aux Médinois et en attendant de les mater, le chef omeyyade commande la réalisation à Jérusalem, ville sous étroit contrôle du califat de Damas, du Dôme du Rocher. Il compte revivifier le troisième lieu saint de l'islam, faire du *bayt al-quds* (demeure de la sainteté) qu'est Jérusalem un pôle d'attraction puissant, à même de restaurer son autorité politique et spirituelle, et de conforter, d'une manière non négligeable, ses intérêts économiques. Aussi choisit-il, pour construire ce monument qu'il veut somptueux et unique, un site hautement symbolique, porteur de la puissance d'évocation la plus grande possible.

Selon de très anciennes traditions juives[2], le Rocher fut le point de départ de la création, le point central à partir duquel la terre s'étendit de manière concentrique. Le Rocher, selon d'autres traditions dont on trouve la trace en islam, serait le lieu où Dieu a posé Son pied, la trace de Sa présence et le site de Son retour. C'est l'endroit où se déchiffre l'empreinte de la communication entre le ciel et la terre. Le Dôme est construit en un lieu porteur de multiples références symboliques pour les juifs. Il s'élève sur le Mont

[1] Cf. Oleg Grabar, *Le Dôme du Rocher : joyau de Jérusalem*, Paris, Institut du monde arabe / Albin Michel, 1997.
[2] Elles sont rapportées par Henry Corbin. Cf. *Temple et contemplation*, *op. cit.*, p. 304-305.

Moria qu'ils honorent en commémoration du sacrifice d'Abraham. C'est en ce lieu que fut bâti le temple de Salomon que détruira Nabuchodonosor. C'est sur cet emplacement qu'Hérode a reconstruit le temple avant qu'il ne soit à nouveau ruiné, en 70, par Titus. Pour les chrétiens, le périmètre choisi n'est pas sans évoquer de puissantes références : le dôme se trouve à proximité des principaux Lieux Saints, notamment l'église de l'Ascension ou Saint-Sépulcre.

L'édifice est construit sous la direction d'architectes de formation byzantine. Son tracé se fonde sur des propriétés géométriques héritées de l'ésotérisme mathématique antique. Il croise les traditions issues de l'antiquité avec les normes architecturales du christianisme impérial. Le Dôme du Rocher prend la forme d'un octogone surmonté d'une coupole et muni de quatre portes s'ouvrant sur les quatre points cardinaux. Son commanditaire veut sa beauté égale à celle qu'il entrevoit dans les œuvres byzantines de Jérusalem, le Saint-Sépulcre, notamment. Avec cet édifice chrétien construit par Constantin en 335, le Dôme du Rocher entretient une grande affinité architecturale. La construction du monument privilégie le souci purement esthétique, au point de rendre problématique la destination cultuelle de l'édifice. Le Dôme du Rocher n'appartient à aucun type architectural clairement défini. Sa forme ne semble obéir à aucune fonction évidente. Ce n'est pas une mosquée. Et même s'il est destiné à accueillir le rite cicumambulatoire et à être un lieu de pèlerinage et de rassemblement, ce n'est pas, en toute rigueur, un temple.

S'il est difficile de définir la finalité de l'édifice, son ancrage théologique ne fait pas mystère : le Dôme du Rocher, *al-qubbat al-sakhra* en arabe, commémore le lieu qui fut le cadre du *mi'râj*, du Voyage nocturne et de l'Ascension du Prophète, tels qu'ils sont rapportés par le Coran (17 : 1). Conduit par Gabriel de la mosquée sacrée de la Mekke jusqu'à la mosquée très éloignée (*al-aqsä*) que les musulmans, à partir du VIII^{e} siècle, situent à Jérusalem, Muhammad fait halte sur le Rocher sacré. C'est à partir de cet endroit – sur lequel son pied laissera une empreinte – qu'il entamera sa montée au ciel, une ascension durant laquelle il rencontrera les prophètes qui l'ont précédé, et qui s'achèvera au septième ciel, avec la vision de Dieu.

La décision de tourner le dos à l'Arabie est le symptôme d'une politique spirituelle. Dans l'impossibilité d'accéder, hormis lors de rares trêves, aux lieux saints d'Arabie, les califes omeyyades inscrivent dans l'ordre temporel, par une trace physique, une aspiration

spirituelle complexe. En élevant un monument portant témoignage de la foi islamique dans la Ville sainte, il s'agit, d'une part, de faire retour aux sources primitives de l'islam, de réactiver le premier pôle de la prière ordonné par Muhammad. C'est l'occasion, d'autre part, de rappeler une donnée fondamentale que nombre de contemporains bafouent aujourd'hui, au mépris des textes et de l'histoire : le phénomène du Livre, qui lie de manière intime les trois monothéismes, qui assure la convergence des trois courants religieux qui reconnaissent le Pentateuque.

Le lieu est aujourd'hui synonyme de violence et de conflit insurmontable. Pourtant, si l'on aborde le Dôme du Rocher en prêtant attention aux inscriptions en mosaïque contemporaines de sa construction, en faisant l'effort de lire le décor intérieur, la vision de l'édifice a toutes les chances d'être modifiée. Des documents écrits très anciens nous apprennent que l'inscription principale qui figure dans l'édifice fait référence aux mentions coraniques de Jésus, à sa conception virginale et à son retour. Cette inscription s'achève par une exhortation puissante faite aux Gens du Livre d'accepter et de reconnaître la révélation muhammadienne. Quant au décor qui compose l'intérieur du monument, il est constitué d'étranges figures végétales mêlées à des histoires légendaires ayant pour objet le temple et le palais de Salomon.

Le Dôme du Rocher se veut une main tendue aux juifs et aux chrétiens, aux Gens du Livre. Il contient de nombreuses inscriptions destinées à signifier l'appartenance de l'islam à l'horizon biblique, à suggérer l'existence d'une universalité, d'un œcuménisme religieux. Plus qu'une présence massive, il est une promesse, celle qui unit les trois monothéismes dans l'attente eschatologique. Le Dôme symbolise, non pas tant la présence de Dieu, mais Son retour attendu au Jour de la Résurrection. L'importance des inscriptions eschatologiques, de celles qui se trouvent notamment à proximité des deux portes symbolisant l'entrée de l'enfer et du paradis, mais aussi le détail – fait d'images des jardins du paradis – des mosaïques qui ornent le déambulatoire, donnent la tonalité qui fait l'unité du bâtiment. Tout l'édifice est soutenu par la promesse coranique et l'attente du retour. Le Dôme est essentiellement un symbole : un lieu d'espérance et un espace d'accueil pour témoigner du futur.

7. Espace et attente eschatologique

§ 1. La Promesse coranique

Une perspective strictement historiciste risque de ne retenir que l'intention politico-religieuse qui justifia la construction du Dôme du Rocher. Elle s'expose, pourtant, à ne pas reconnaître ce qui transparaît dans la structure, la décoration, l'épigraphie de l'édifice, et qui manifeste l'ouverture à l'au-delà, l'espérance de voir se réaliser la Promesse. Le monument de Jérusalem est la première grande œuvre architecturale de l'islam. Il est aussi une création qui exprime les aspirations et inquiétudes eschatologiques des premiers siècles de l'islam. Ce qu'il est convenu d'appeler l'islam primitif manifeste, sur un mode exacerbé, les orientations majeures de la prophétie muhammadienne : le sentiment de la précarité du monde, de l'accélération du temps et de l'imminence du Jour du Jugement. Ce moment originaire de l'islam importe tout particulièrement pour qui se défie des simplifications et s'efforce de cerner l'intention spirituelle singulière de la dernière révélation monothéiste. Son étude permet, par ailleurs, de comprendre une donnée fondamentale de la révélation de Muhammad telle qu'elle s'énonce dans le Coran : le lien essentiel entre l'espérance eschatologique, l'attente du retour à Dieu en un devenir béatifiant, et l'attestation de l'unicité du Réel.

Le *tawhîd*, l'unité transcendantale de l'architecture islamique, ne se conçoit pas sans l'eschatologie. Si l'attestation islamique de la foi soutient que toute chose procède de Dieu et fait un avec Lui, elle s'accompagne d'une autre thèse qui en est le complément nécessaire : tout retournera à Dieu et fera un avec Lui. Jusque à présent, notre travail s'est attaché à interpréter les édifices musulmans comme des actualisations, des figurations du principe métaphysique qui veut que toute réalité sensible, toute création humaine, participe de l'unité du Réel divin. Il nous faut maintenant repérer les éléments qui, dans les bâtiments, les formes de l'espace d'ici-bas, font signe vers l'au-delà et soutiennent les réminiscences ou visions prophétiques des demeures promises. Il nous faut cerner ce qui,

dans l'architecture islamique, rend sensible le principe selon lequel tout revient sur lui-même pour former de nouveau, mais sur un mode inédit, un tout unifié. Alors pourrons-nous éprouver la vérité, mais aussi les effets théoriques et esthétiques, de l'énoncé qui fait, de l'art de bâtir, l'art d'accorder la terre avec le ciel.

Tout lecteur du Coran ne peut manquer de relever son caractère foncièrement eschatologique. La somme des énoncés révélés par Muhammad se veut un appel, un rappel et un avertissement. La foi que nombre de versets s'efforcent de susciter porte essentiellement sur les événements futurs : la fin du monde, la résurrection des morts, le jugement dernier et l'immortalité dans l'au-delà[1]. L'intention eschatologique du Coran est si puissante qu'elle conduit à présenter l'ensemble des prophéties historiques et reconnues comme une série de cycles d'avertissements, chaque fois réitérés, de l'avènement inéluctable de ces réalités : le Jugement, la Rétribution, le renouvellement de la Création après divers événements cataclysmiques que sont l'enroulement des cieux, la destruction de la terre, les combats entre l'Antéchrist et Jésus, etc. La prophétie de Muhammad n'est pas économe en images cosmiques de l'apocalypse, en évocations du jour de la Vérité, en visions de la rétribution dévolue aux fidèles et aux mécréants. Elle décrit, en usant des figures les plus sensibles et les plus aptes à subjuguer l'imagination, l'effroyable Jour du Retour, la souffrance sans nom de ceux qui, condamnés à une agonie éternelle, ont pour demeure la géhenne, le bonheur parfait et les plaisirs sans contrepartie des élus, les habitants du paradis.

§ 2. Le lieu paradisiaque

Dans le Coran, les occasions de se représenter le lieu de la damnation et les tourments infligés aux impies sont nombreuses. Mais l'insistance à ébaucher un tableau séducteur de la béatitude future promise aux justes, en un lieu de délectation et de beauté, est plus grande. Les descriptions coraniques du paradis sont matérielles et sensibles, charnelles, au point de heurter certains, ou d'exiger, pour d'autres, un décryptage allégorique. Le vocable

[1] Cf. Jane Idleman Smith et Yvonne Yazbeck Haddad, *The islamic understanding of Death and Resurrection*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

le plus souvent convoqué pour désigner l'au-delà des bienheureux est *al-janna*. Ce mot arabe a pour équivalent en français *le jardin*. Il côtoie le mot dérivé du pehlevi et deux fois seulement utilisé, *firdaws*, qui correspond en français à notre *paradis*. La demeure promise aux justes est un vaste parc clos, enceint de hauts murs, composé de jardins luxuriants et odorants qu'agrémentent des sources nombreuses, des arbres fruitiers et des fleuves d'eau pure, de lait, de vin, et des boissons exquises. En ces jardins ombragés où les nourritures les plus succulentes, les mets les plus rares s'offrent en abondance, à la libre dégustation, les bienheureux vivent, adossés à de confortables tapis colorés aux « revers de brocart », se prélassant sur des « coussins verts ». Vêtus d'étoffes somptueuses et parés de bijoux d'or, ils sont servis et choyés par de beaux éphèbes qui préviennent tous leurs désirs. Dieu leur donne « pour épouses des houris aux grands yeux », aimantes et éternellement jeunes. En ces jardins du bonheur, les élus jouissent d'un repos sans trouble, d'une plénitude sans commune mesure avec nos plaisirs ou nos jouissances terrestres.

L'eschatologie coranique, en ses énoncés les plus caractéristiques, puise dans les visions et croyances propres aux religions qui l'ont précédé, qu'elles soient anciennes, ou qu'elles se réclament de l'alliance abrahamique. Sans qu'il soit ici question d'en préciser les raisons d'être historiques ou de déterminer l'ordre objectif de la transmission des doctrines et des textes, des correspondances assez évidentes peuvent, tout particulièrement, être établies avec l'eschatologie mazdéenne. La condition paradisiaque décrite dans les *Gâthâ* de Zarathoustra / Zoroastre et dans les grands textes de l'Iran mazdéen[1] désigne un lieu de lumière et de plénitude, un site parfumé où les justes connaissent le repos et la béatitude. La demeure éternelle des bienheureux est appelée *pairi-daeza*. De ce mot dérive l'hébreu *pardès*, le français *paradis* et l'arabe *firdaws*. Il s'agit d'une enceinte composée de plantes aromatiques, de fleurs au parfum délicat, où les justes se prélassent sur des tapis et des coussins moelleux, se parent de couvertures dorées, siègent sur des trônes en or. Le paradis mazdéen est un jardin clos destiné à retenir la lumière éternelle *Xvarnah*, la

[1] Voir les évocations du paradis dans *Le Livre d'Ardâ Vîrâz*. Il s'agit d'un ouvrage mazdéen très populaire rédigé en pehlevi. De rédaction tardive, il constitue, cependant, l'une des principales possibilités d'accès aux doctrines eschatologiques de l'Iran ancien. Cf. *Le Livre d'Ardâ Vîrâz*, translittération, transcription et traduction du texte pehlevi par Philippe Gignoux, Institut français d'iranologie de Téhéran, « Bibliothèque Iranienne », n°30, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1984, Cahier n°14, t. 252. Voir aussi Philippe Gignoux, « L'enfer et le paradis d'après les sources pehlevies », *Journal Asiatique*, Année 1968, Paris, Imprimerie Nationale, 1969, pp. 219-245.

Lumière de Gloire. En ce lieu, la troisième nuit après leur mort, renaîtront les fidèles de Zoroastre, les justes qui forment le peuple de feu du prophète éclairé.

La prédication de Muhammad a pour lieu de naissance les contrées arides d'Arabie. Elle connaît ses premiers émules parmi des populations éprouvées par une nature hostile et qui nourrissent le désir d'un espace qui soit un lieu de plaisir, de beauté et de repos. Pour les fils du désert, et pour l'ensemble de la culture d'islam naissante, les jardins persans acquièrent une renommée légendaire et deviennent des sortes de mythes capables d'exciter les imaginations. Les jardins de Ctésiphon, par exemple, sont investis d'une puissance d'évocation et d'identification aussi forte que celle des beautés de Byzance ou des grandeurs symboliques de Jérusalem. Ils désignent ce lieu idéal dont la vision anime l'espérance. Ils s'imposent comme les œuvres les plus achevées du monde créaturel. C'est qu'ils satisfont l'exigence de dépassement et de transfiguration de la réalité qui se trouve au creux de toute action authentiquement humaine et font signe vers un ailleurs suprasensible, un au-delà. Leur présence terrestre, leur configuration, leur intention, touchent à l'absolu.

8. Destins du platonisme

§ 1. Le *leimôn* dans les récits symboliques de Platon

L'islam formule une eschatologie nouvelle dans les termes communs, ou tout au moins très anciens, qui associent les paysages célestes promis aux hommes après la mort à des visions de jardins. La culture grecque antique nous offre aussi quelques échantillons de ces associations, dès lors qu'elle nous instruit du destin des âmes et de leur passage en un certain lieu mystérieux qui n'est pas sans évoquer un jardin. Les dialogues de Platon, en leurs mythes eschatologiques, nous sont un témoignage précieux. Ils nous situent en un

horizon de pensée qui n'est pas étranger à celui des philosophes et spirituels de l'islam, qui n'est pas sans affinités avec les intentions de l'esthétique de l'islam.

Dans le *Gorgias*, Socrate clôt sa conversation avec Calliclès[1] en rapportant une histoire, vraie à ses yeux[2], sans doute mythique pour un sophiste. Le récit sur le jugement des morts qu'il va prononcer est fidèle au style des descentes orphiques et explicitement référé à Homère. Zeus, en un temps immémorial, a réformé, par souci de justice, les modalités du jugement des âmes. Il a décidé que, dorénavant, des juges morts jugeraient les âmes après leur mort. Ainsi a-t-il confié à ses trois fils la fonction de juge et le soin de formuler les sentences au centre d'un lieu nommé *leimôn*. Ce mot grec, que les traductions françaises remplacent par les termes de Prairie ou de Plaine, voire de Plaine de Vérité, suggère l'idée d'un jardin où séjournent les âmes et où se décide leur sort *post mortem*. Le *leimôn* est une prairie située à un « carrefour », à partir duquel deux routes prennent leur départ, celle qui mène aux îles des bienheureux et celle qui mène au Tartare[3].

Le récit symbolique de la procession des âmes que rapporte Socrate en son second discours du *Phèdre*[4] fait aussi référence au *leimôn*. Dès lors que les âmes des dieux et celles des êtres supérieurs se mettent en quête de la nourriture qui leur convient, du « festin » auquel elles aspirent, elles se dirigent vers la limite qui couvre le ciel. Parvenues au sommet de la voûte céleste, s'étant installées sur les bords extérieurs et soumises au mouvement circulaire de la terre, les âmes immortelles peuvent contempler les réalités qui se trouvent au dehors et qui composent le plus désirable des banquets. Nul poète ne chantera jamais un hymne qui soit digne de ce lieu supra-céleste qui a tous les traits du pays de Connaissance. Nulle figuration plastique ne saurait restituer la teneur de cet espace nommé « la Plaine de la Vérité » d'où surgit une « Prairie » (*leimôn*). En cette Prairie qui est le centre de la Plaine et la cause finale de leurs pérégrinations, les âmes se trouvent en face d'*Ousia*, l'« essence de la réalité », ou plutôt la réalité dans la plénitude de son essence. Alors *Adrastée*, encore

[1] Platon, *Gorgias*, 523a - 527e, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1950, pp. 483-488.
[2] Il s'agit d'un récit visionnaire. Relevons l'importance du propos de Socrate, qui présente sa parole comme la narration d'une histoire vraie. Plutôt que de parler de mythe, nous préférons solliciter la notion de récit symbolique.
[3] Notons que ce récit n'est pas inconnu des penseurs de l'islam. Ainsi Mullâ Sadrâ Shîrâzî le mentionne-t-il, avec d'autres sources scripturaires, pour justifier le châtiment des malfaisants. Cf. Christian Jambet, *Mort et résurrection en islam. L'au-delà selon Mullâ Sadrâ*, Paris, Albin Michel, 2008.
[4] Platon, *Phèdre*, 246d - 249d, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, pp. 35-40.

appelée *Némésis* ou déesse inévitable, assure la Justice distributive et dicte son décret sur le destin futur des âmes.

Les visions d'outre-tombe d'Er le pamphylien, telles qu'elles nous sont rapportées par Socrate dans la *République*, en guise de conclusion d'un long dialogue sur la justice[1], nous situent au plus près de l'intention platonicienne. Avec le récit symbolique d'Er, dont la puissance suggestive est sans égal, nous touchons au nœud du drame du jugement dernier. Vaillant soldat, Er mourut au combat. Au bout de dix jours, on finit par le porter chez les siens pour les funérailles, alors que son cadavre était étrangement bien conservé. Le onzième jour, alors qu'on s'apprêtait à le placer sur le bûcher funéraire, il revint à la vie. Il raconta alors ce qu'il avait vu durant ces dix jours dans le pays d'outre-monde.

Dès que son âme se fut détachée de son corps, Er se dirigea, en compagnie d'autres âmes, vers un endroit merveilleux et extraordinaire, un lieu démonique qui est décrit comme une Plaine (*leimôn*). La Prairie à laquelle parvient Er se trouve au centre du cosmos, au point médian entre le ciel et la terre. De là partent deux ouvertures vers le ciel et, leur faisant face comme en une image spéculaire, deux ouvertures vers la terre. Dans l'espace intermédiaire entre ces quatre ouvertures, siègent des juges qui ordonnent aux justes d'emprunter la route ascendante, aux méchants de suivre le chemin descendant. Dans le même temps, on assiste, selon un mouvement symétrique, à la remontée hors des Enfers ou à la descente du Paradis des âmes des êtres qui ont accompli leur cycle de récompenses ou de punitions. Ainsi, le *leimôn* est un lieu comportant des plans hiérarchisés qui opposent les deux routes de droite, lesquelles montent toujours des Enfers vers la Prairie et de la Prairie au Paradis, aux deux routes de gauche qui descendent toujours, du Paradis à la Prairie et de la Prairie aux Enfers.

Dans le *leimôn*, les âmes accèdent au bout de quelques jours à une vision des plus énigmatiques : une lumière souveraine, brillante et pure, descend à la verticale du ciel pour se répandre, à travers l'ensemble de la voûte céleste, sur la terre. La Prairie ouvre sur la contemplation de la Colonne de Lumière. Cette vision si singulière, qui est comme le terme du voyage des âmes, a plongé les commentateurs de la *République* dans le plus grand désarroi. Certains n'y ont vu qu'une évocation dont l'intention est avant tout poétique[2],

[1] Platon, *République*, X, 614b - 621d, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, pp. 1233-1241.
[2] C'est le cas de Georges Leroux. Voir sa traduction et sa présentation de la *République*, Paris, GF Flammarion, 2002, note 71, p. 727.

d'autres y ont déchiffré une somme d'obscurités qui nécessitent les hypothèses les plus audacieuses pour être dissipées[1]. Aussi légitimes et prudentes que soient ces positions, elles ne parviennent pas à recouvrir l'écho oriental que produit la formule « Colonne de Lumière », le signe qu'elle dirige vers la Lumière de Gloire, le *Xvarnah* de l'Iran ancien.

Dès l'Antiquité, la figure d'Er suscita les débats les plus virulents. Le philosophe épicurien Colotès, le premier semble-t-il, l'identifie à Zoroastre[2], dans le but explicite de jeter le discrédit sur Platon en le présentant comme un plagiaire des doctrines de la Perse. Proclus, dans son *Commentaire de la République*, propose une interprétation décisive du récit d'Er[3]. Comme nombre de ses prédécesseurs, il pose la question de l'identité et de l'origine d'Er, fils d'Arménios : ce n'est pas l'Arménie, comme on pourrait le croire, mais le littoral oriental de l'Égée, autrement dit un territoire sous domination perse jusqu'à la conquête d'Alexandre. Ainsi, le personnage mythique d'Er semble s'inscrire, chez Platon, dans un dispositif de pensée qui soutient une iranophilie[4] sans fards, et qui se veut tout à la fois positif et polémique. Plus simplement, Er s'apparente à la figure du « mage hellénisé ».

§ 2. Les échos de la Prairie platonicienne dans l'eschatologie islamique

Il semble aujourd'hui établi que le cercle des amis et disciples de Platon portait une grande attention à l'enseignement de Zoroastre[5]. L'Ancienne Académie aurait été un lieu privilégié d'introduction et de transmission d'idées mazdéennes. Davantage, certains font l'hypothèse que Platon lui-même, lors de son voyage en Égypte, se serait instruit auprès des mages perses de Phénicie. Pour les grecs contemporains de Platon, les mages, au premier chef leur maître Zoroastre, par leurs multiples évocations d'outre-tombe et leurs récits de voyages ultramondains, passent pour les experts en matière de connaissance de la vie future. Quiconque veut s'instruire sur le devenir de l'âme *post mortem* trouve dans les dires

[1] C'est ce que suggère Léon Robin. Cf. Platon, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1445.
[2] Cf. Proclus, *Commentaire sur la République*, traduction et notes par A. J. Festugière, tome III, Paris, Vrin, 1970, p. 53.
[3] Il lui consacre l'intégralité de sa XVI[e] dissertation, soit plus du tiers de son *Commentaire*.
[4] Un des grands arguments en faveur de l'iranophilie de Platon est le thème du *Roi philosophe*, central dans la *République*, et totalement étranger aux idées grecques. Ce thème n'est pas sans évoquer les représentations de la fonction royale dans les doctrines de l'Iran Ancien.
[5] Cf. J. Bidez et F. Cumont, *Les Mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, 2[ème] édition, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

de Zoroastre, ou du pseudo-Zoroastre dont l'œuvre va faire figure de genre littéraire relativement répandu, de quoi satisfaire son désir. Le mythe d'Er, à l'instar des descriptions cosmologiques qui figurent dans le *Timée*[1], porte très nettement la trace d'idées chaldéo-iraniennes transmises très certainement par Eudoxe à Platon et à son école[2]. Il présente les aspects fondamentaux du récit eschatologique iranien traditionnel.

La Prairie platonicienne n'est pas le jardin coranique. Les sens portés par le mot *leimôn* sont en grande partie recouverts par les valeurs spirituelles que charrie le terme de paradis, si bien que tout rapprochement peut sembler, à premier vue, arbitraire et hasardeux. Pourtant, un détour par Platon au sein d'une réflexion sur l'architecture islamique et ses intentions eschatologiques ne saurait être une digression. Bien au contraire, il nous met au cœur de l'enjeu métaphysique où prennent racine la spiritualité et les oeuvres esthétiques de l'islam.

La philosophie grecque connut en terre d'islam le foyer de sa réception et de sa transmission aux cultures qu'elle inspira. Nul historien de la philosophie n'oublie aujourd'hui de rappeler l'importance du « maillon arabe » pour notre connaissance des doctrines et théories de la Grèce antique. Il est malheureusement plus rare de voir relever l'appropriation intime de la philosophie grecque par l'islam, l'intégration profonde dont elle fit l'objet au point de se fondre totalement dans des visions du monde et des décisions métaphysiques qui pouvaient lui sembler étrangères. Au gré d'une affinité transhistorique, reposant sur la conviction têtue d'une communauté de positions et d'intentions, les penseurs de l'islam ont trouvé dans les schèmes de pensée des philosophes grecs la formulation de leurs intuitions fondamentales. Aussi n'est-il pas exagéré de soutenir que c'est en terre d'islam que la philosophie grecque connut son destin le plus fidèle. L'islam spirituel est le fils spirituel de la Grèce.

Cette filiation, qui a les traits étranges d'une continuation spontanée, est explicitement revendiquée et assumée par les philosophes de l'islam. Ceux-ci, de manières diverses et complexes, se posent comme les héritiers de deux traditions philosophiques grecques, celle qui se réclame du Maître Aristote, celle qui se réclame du Maître Platon. À dire vrai, al-Fârâbî, Avicenne, Sohravardî, Mullâ Sadrâ ne se reconnaîtraient pas dans le terme de

[1] Dans le *Timée*, le *leimôn* désigne une entité cosmologique. C'est un lieu de lumière et de fécondité qui coïncide avec le point d'émergence de la *phusis*.
[2] Cf. J. Bidez et F. Cumont, *Les Mages hellénisés*, *op. cit*, I, p. 12.

tradition qui suggère trop l'idée de transmission et de reconnaissance d'une autorité quelque peu abstraite et dogmatique. Leur sentiment est plutôt celui d'une amitié philosophique, d'une familiarité profonde, d'une co-appartenance qui les situent dans une confrérie spirituelle librement consentie. Par ailleurs, parler de *tradition* invite à penser une lignée dont le principe de distinction la rend radicalement différente de toute autre. Or, la confrérie philosophique qui se donne pour guide Aristote et celle qui se donne pour guide Platon se nouent, si bien qu'elles sont indiscernables l'une de l'autre et forment, dans leur entrelacement inextricable, la singularité de la philosophie islamique.

9. La topographie spirituelle de Sohravardî

§ 1. La notion de « philosophie orientale »

En terre d'islam, à partir du XIV^e^ siècle, il n'est pas rare de voir les compilations et les manuels classiques faire état de ces deux lignées philosophiques[1]. Ceux qui se sont donnés pour maître Aristote sont les Péripatéticiens (*Mashsha'ûn*). Les autres, qui ont élu Platon pour guide, sont les « Orientaux » (*Ishrâqîyûn*). Cette dernière désignation a de quoi surprendre. Elle fut, en un temps qui n'est pas si lointain, au centre des controverses les plus houleuses qui secouèrent l'orientalisme. Henry Corbin, à partir de ses recherches sur Avicenne et Sohravardî, prit position de la manière la plus ferme et la plus limpide. Ses énoncés ne manquèrent pourtant pas de susciter les malentendus les plus tenaces, de ceux qui manifestent ce que l'on pourrait appeler une logique de l'entêtement et qui résistent à toute tentative d'élucidation ou de dépassement. À maintes reprises, Henry Corbin délimita la notion de philosophie orientale, cerna la vocation de ces philosophes qui se définissent

[1] Cf. Henry Corbin, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, tome II, Paris, Gallimard, 1971, p. 25.

comme des « Orientaux ». Il entreprit de les situer dans la philosophie islamique et d'étudier la doctrine celui qui en fut la figure maîtresse et fondatrice, Sohravardî.

Sohravardî inaugure l'ordre de ceux que Corbin a appelé les « Platoniciens de Perse ». Dans son ouvrage intitulé *Kitâb Hikmat al-Ishrâq*, il décide du sens qu'il convient de donner à la « philosophie orientale », celle qu'il conçoit comme sa propre philosophie. Il nous indique qui sont ces Orientaux dont il se veut le chef de file. La philosophie des « Orientaux » est dite philosophie de l'illumination. Elle prépare à l'expérience qui, selon Sohravardî, forme l'horizon de l'attente et du désir de l'âme humaine : devenir le réceptacle parfait des « fulgurations orientales », être illuminé par les réalités intelligibles qui irradient du monde supérieur. Dès lors, être philosophiquement un « Oriental », c'est prendre en charge la fondation ontologique et philosophique de cette expérience singulière.

Celui qu'on appelle le « maître de l'Orient » (*Shaykh al-Ishrâq*), veut ressusciter la sagesse de l'ancienne Perse pour l'intégrer à un projet philosophique qui participe aux interrogations et problèmes suscités par l'islam dans le cours de sa constitution historique. Hermès et Zoroastre, parmi les sages de l'Ancien Iran, sont les maîtres dont il faut perpétuer l'enseignement. S'y ajoute une troisième figure fondamentale pour Sohravardî, celle de celui qu'il appelle l'« Imâm de la sagesse » : Platon. Le philosophe grec fait l'objet d'un traitement singulier. Il appartient à la lignée des détenteurs de la connaissance supérieure, celle qui forme le noyau de la « philosophie orientale » et dont n'ont été capables que des hommes d'exception. Son œuvre tout entière, parce qu'elle témoigne d'une expérience visionnaire et d'un contact vécu avec les réalités suprasensibles, le situe dans l'horizon de ces hommes qu'on appelle des prophètes. C'est à la « Niche aux lumières de la prophétie » que Platon a puisé sa propre lumière[1].

Sohravardî élabore l'ensemble de son projet philosophique dans un dialogue étroit avec la pensée platonicienne. Il réfère expressément son ontologie de la lumière à la conception de l'être développée par le philosophe grec, telle qu'elle trouve dans la théorie des Formes son point nodal. Les réalités supérieures sont pour Sohravardî des hypostases

[1] Sohravardî condense en la Figure de Platon deux expériences distinctes : celle qui est, à proprement parler, platonicienne, la perception des Formes intelligibles, et celle que nous trouvons relatée par Plotin, l'expérience extatique de la présence fugitive près du Principe, telle que Sohravardî la connaît grâce à la *Théologie* dite d'Aristote. Le texte le plus explicite se trouve dans *Kitâb Hikmat al-Ishrâq*, 2e partie, livre 2, § 171, dans Sohrawardî, *Opera Philosophica et Mystica*, éd. H. Corbin, Téhéran / Paris, « Bibliothèque Iranienne », vol. 2, t. 2, p. 162. Voir aussi Sohravardî, *Le Livre de la sagesse orientale*, *op. cit.*, p. 154 *sq*.

de lumière, c'est-à-dire des manifestations de la Lumière des Lumières. Elles sont singulièrement identifiées, dans les termes et les cadres de pensée de l'angélologie zoroastrienne, aux Formes-Archétypes intelligibles[1].

§ 2. Le monde de l'Âme

La psychologie sohravardienne, dès lors qu'elle se fait réflexion sur l'origine et le devenir de l'âme, adopte volontiers les problématiques de Platon en la matière. Elle fait une place de choix, dans sa vision gnostique du destin de l'homme, à la tonalité propre aux récits platoniciens, notamment celui du *Phèdre*. En son prologue au *Récit de l'archange empourpré*, Sohravardî fait de la question de la préexistence de l'âme, de sa chute dans la prison du corps, de son évasion salvifique hors de captivité, l'objet du dialogue qu'il entreprend avec un ami[2]. Sur fond de réminiscence de l'image platonicienne de l'attelage ailé, le philosophe iranien présente l'âme comme un oiseau. Reprenant ce schème figuratif qui, depuis Avicenne et son *Récit de l'Oiseau*[3], s'est imposé à l'ensemble de la gnose islamique, Sohravardî nous indique toute la fécondité de la référence platonicienne. L'âme est promise à un voyage au terme duquel elle rejoint sa demeure initiale. Son destin est formé de pérégrinations dont la cause finale est le retour à la proximité avec les existants supérieurs. Son lieu naturel, celui dont elle vient et auquel elle ne cesse d'aspirer, est un jardin. Ce jardin a tous les traits du paradis que dépeint le Livre révélé.

En faisant du jardin la patrie de l'âme, Platon ouvre la voie à un thème majeur de la spiritualité islamique : la triple articulation de la question des fins dernières avec la vision du jardin comme lieu de l'âme et la représentation spirituelle de l'espace physique comme écho d'un espace symbolique. Platon rend possible une corrélation, qui va devenir traditionnelle et qui sera encore active au XVIII^{e} siècle, en Occident même, notamment

[1] La doctrine des Formes épiphaniques est la suivante : les corps sont les épiphanies des Formes ou Âmes régentes, lesquelles sont des Lumières inférieures qui épiphanisent, à leur tour, les Lumières archangéliques primordiales. Cf. *Le Livre de la sagesse orientale*, *op. cit*., 2^{e} partie, livre 5, § 242, p. 212.
[2] Cf. Sohravardî, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques* traduits du persan et de l'arabe, présentés et annotés par Henry Corbin, Paris, Fayard, « Documents spirituels », 14, 1976, p. 201 *sq*.
[3] Le *Récit de l'Oiseau* (*Risâlat al-Tayr*) fut publié par F. Mehren dans ses *Textes mystiques d'Avicenne*, fasc. II, Leyde, 1889-1891. Mais la traduction et le commentaire de référence sont désormais ceux de H. Corbin, *in Avicenne et le récit visionnaire*, « Bibliothèque Iranienne », 4, Téhéran / Paris, 1954, t. 1, p. 215 *sq*.

dans les *Rêveries du promeneur solitaire* de J. J. Rousseau. La psychologie de Sohravardî, en ses dimensions éthiques et eschatologiques, se veut fidèle à l'intuition platonicienne. Elle produit la notion de Terre de vérité dont les aspects fondamentaux portent la trace de la Plaine de Vérité, du *leimôn* platonicien.

Sohravardî s'affronte à un problème majeur, né de la méditation philosophique des versets eschatologiques du Coran. Comment penser le paradis dans les termes de la philosophie ? Quel contenu de réalité lui reconnaître ? Comment éviter de s'inscrire dans les traitements philosophiques traditionnels qui tous semblent se soumettre à une alternative indépassable : *ou bien* décider de ne voir dans les évocations coraniques que des formes allégoriques et des récits poétiques dont le contenu réel est de nature exclusivement morale et politique, *ou bien* prendre au sérieux ces évocations et s'empêtrer dans des contradictions théoriques et logiques insurmontables ? Il s'agit de mettre en place un dispositif de pensée dont l'enjeu n'est rien moins que d'assurer au paradis une certaine consistance ontologique. Le problème, formulé dans toute sa radicalité, est de comprendre, au sens fort du terme, les descriptions coraniques, qui toutes insistent sur la dimension sensible et charnelle des plaisirs paradisiaques, sans tomber dans le double piège de n'y voir que des métaphores ou de plates répliques de nos satisfactions terrestres. En quel sens entendre les évocations multiples du lieu paradisiaque et du corps de résurrection ?

Avec la notion de Terre de vérité[1], Sohravardî et les platoniciens d'islam satisfont à l'exigence, présente dans la lettre du Coran, de penser une terre de résurrection. La tâche est de produire une physique, c'est-à-dire une détermination philosophiquement cohérente, de ce lieu qu'est le paradis. Le but est de saisir, dans l'élément du concept, une réalité qui n'est ni un lieu intelligible, au sens de ce qui est abstrait aux sens et qui ne s'offre qu'à la seule contemplation théorétique, ni un lieu sensible, à l'image de notre monde sublunaire. Ainsi, concevoir le paradis, c'est concevoir un lieu singulier, intermédiaire ou médian – démonique dirait Platon – un monde qui n'est ni celui des pures Intelligences séparées de la matière ni celui des objets terrestres offerts à notre sensibilité. Ce lieu doit posséder une

[1] Le thème de la Terre de vérité, de la Terre de Lumière, archétype de notre terre dans le monde de l'Âme, est emprunté au « récit d'extase » de Plotin. Commentant ce récit, attribué par Sohravardî à Platon, Mullâ Sadrâ met la Terre de Lumière en correspondance avec la vision du Prophète lors de son Ascension céleste, avec le *hadîth* des « Soixante-dix sept voiles de Lumière et de Ténèbres », et avec un *logion* du Christ (*Jean*, 3, 3-5, l'entretien avec Nicodème). C'est dire le jeu de résonances que ce thème a permis en terre d'islam. Cf. *Le Livre de la sagesse orientale*, *op. cit.*, pp. 572-577. Voir aussi les gloses 455 et 456 de Mullâ Sadrâ sur un passage du livre 2 de la deuxième partie du *Kitâb Hikmat al-Ishrâq*.

place précise dans la configuration d'ensemble du réel, une position particulière dans le schéma des univers spirituels proposé par nos penseurs.

L'ontologie sohravardienne obéit à une logique néoplatonicienne. Elle développe une conception où le réel se présente comme une procession hiérarchique de mondes différenciés mais liés par des relations de miroir. De la Lumière des Lumières procède la première Lumière « victoriale ». Ce premier émané rend possible le surgissement du multiple sous la forme d'un plérôme d'êtres lumineux innombrables, d'un ensemble ouvert de Lumières, d'Intelligences pures et libres de toute attache avec un corps matériel[1]. Ce premier niveau de manifestation plurielle est le monde du *Jabarût*. Un deuxième plan d'expression en émane, constitué par deux sortes de réalités de lumière : d'une part les substances qui orientent, selon l'impératif de la providence, les espèces matérielles présentes en notre monde, et que Sohravardî nomme les Anges des espèces[2], d'autre part les substances dont la fonction est d'animer un corps matériel, à savoir les âmes des sphères célestes et les âmes humaines. Ces âmes composent le monde du *Malakût*, lequel surplombe notre monde sublunaire, le *Mulk*.

Sohravardî propose un univers composé de trois ordres. La vie paradisiaque, les perceptions qu'elle offre aux élus, ni intelligibles ni sensibles, appartiennent au monde de l'Âme. Pour caractériser cet intermonde, les platoniciens de l'islam disciples de Sohravardî ont élaboré la notion décisive de *'âlam al-mithâl*, ou « monde imaginal » dans les traductions proposées par Henry Corbin. Sur les fondements de sa fonction médiatrice en gnoséologie et de ses potentialités visionnaires et créatrices, ils ont construit un véritable concept de l'imagination, de telle sorte que puissent être pensés des événements majeurs pour l'âme : l'expérience mystique, le fait prophétique, les promesses de la résurrection. L'imagination n'est plus simplement la faculté subjective de synthèse du divers de la sensibilité, cette activité spécifique inscrite dans le processus d'abstraction. Elle n'est pas davantage fantaisie ou puissance de se représenter des chimères, ce qu'on nomme communément l'imaginaire. Elle est, pour nos penseurs Orientaux, un mode de perception

[1] Cf. Sohravardî, *Le Livre de la sagesse orientale*, *op. cit*., 2e partie, livre 2, chapitre IV, § 142, p. 126 *sq*, et chapitre VIII, §§ 150-157, pp. 133-144.

[2] Les Anges des espèces sont dits « Seigneurs des Icônes ». La relation qui s'établit entre l'Intelligence régente d'une espèce naturelle, végétale ou animale, et les individus de cette espèce est faite de domination, d'ordre et de bienveillance. Surtout, nous relevons que l'individu est l'icône de son Seigneur, et que la relation naturelle entre la forme spécifique et l'espèce se métamorphose en une relation esthétique, en une iconostase. Cf. *Le Livre de la sagesse orientale*, *op. cit*., 2e partie, livre 2, chap. XI, § 173, p. 156 *sq*.

autonome et suffisant qui appréhende des réalités subtiles et singulières. S'il y a des perceptions sensibles d'objets sensibles, des perceptions intellectives d'objets intelligibles, il y a aussi des perceptions imaginales de réalités imaginales[1].

Ces perceptions, ces réalités n'ont rien d'irréel. Elles sont, au contraire, bien plus consistantes que celles qui se présentent sous le mode sensible, bien plus concrètes que celles qui appartiennent au monde du *Jabarût*. Le paradis, tel que le décrit le Coran, a son lieu naturel dans le monde imaginal. Il appartient à une contrée étrangère qui se situe au-delà des « sept climats » que nous propose la géographie traditionnelle du monde terrestre. Le paradis trouve son lieu dans ce que Sohravardî appelle le « huitième climat » ou le « pays du non-où [2]».

La topographie spirituelle de Sohravardî dessine un monde composé d'objets, de formes, de couleurs en nombre infini, et dont la teneur sensible dépasse les forces de l'imagination humaine. Elle nous donne accès à un espace qui contient une terre et des cieux, qui est doté d'étendue, de figures, de dimensions. Elle nous invite à penser une « nature » surnaturelle, d'ordre subtil, et à construire une physique subtile ou imaginale capable de saisir une réalité particulière dont la dimension sensible n'est pas niée, mais transfigurée, c'est-à-dire restaurée dans sa vérité et rendue à sa puissance de subjuguer et de susciter les désirs. C'est que l'intermonde contient toutes les réalités que nous sentons dans le monde sensible, mais élevées à un degré suprasensible et intensifiées dans leurs diversités et leurs profusions multiples. Il est cet espace médiateur où se déploie un lien actif, où s'opèrent des métamorphoses qui affectent les substances en leur consistance intime : les êtres matériels y deviennent immatériels, les réalités spirituelles y prennent une forme corporelle.

---

[1] Le texte le plus synthétique qu'Henry Corbin ait consacré à l'exposition du concept de monde imaginal est le « Prélude à la deuxième édition » de *Corps spirituel et terre céleste*, anciennement *Terre céleste et corps de résurrection*, prélude intitulé « Pour une charte de l'imaginal ». Cf. *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*. Deuxième édition entièrement révisée, Paris, Buchet-Chastel, 1979, pp. 7-19.

[2] La topographie spirituelle où se situe, paradoxalement, le « pays du non-où » (*Nâ-kojâ-âbâd*) est le plus clairement exposée dans le récit sohravardien intitulé *Le bruissement de l'aile de Gabriel*. Nous y apprenons, dans le dialogue entre l'auteur et un certain sage, que ce « climat » est tel que l'index ne puisse en indiquer la route. Le sage n'en décrit pas moins, avec force détails, les onze étages, emboîtés les uns dans les autres, qui composent ce pays merveilleux ainsi que les vies des sages qui le peuplent. Ce récit symbolique n'est pas sans rappeler les descriptions des grands recueils de nouvelles, symboliques, humoristiques et divertissantes, des *Mille et une nuits* aux romans de Nezâmi. Cf. Sohravardî, *L'Archange empourpré*, *op. cit*., pp. 229-232.

§ 3. La Terre céleste d'Hûrqalyâ

Le monde de l'Âme ou monde imaginal se caractérise par sa beauté, sa splendeur lumineuse. Sohravardî nous dévoile les charmes ineffables de ce pays qui n'a pas son lieu sur nos cartes ou nos atlas dès lors qu'il l'évoque et le décrit sous son autre nom : la Terre céleste d'Hûrqalyâ. Le huitième climat est une réalité des plus sensibles ; c'est le monde des cités mystiques de Jâbalqâ, Jâbarsâ et Hûrqalyâ, le lieu où ces trois villes merveilleuses et immenses déploient toute leur magnificence. Muhammad aurait formulé le nom de ces cités. C'est du moins ce qu'affirme Tabarî dans sa chronique générale ou histoire mondiale[1]. Si le monde médian contient des cités innombrables – soixante-dix mille mondes selon certaines traditions – Jâbalqâ et Jâbarsâ sont les plus importantes, les plus impressionnantes, tant par leur taille que par la particularité de leurs habitants. Les trois villes sont chacune un monde : Jâbalqâ se trouve à l'Orient, Jâbarsâ à l'Occident, tandis qu'Hûrqalyâ constitue le pôle de l'ensemble. Ainsi retrouvons-nous, à l'échelle de ces trois villes, la hiérarchie des mondes qui forment l'intuition centrale des systèmes de pensée de nos auteurs : Jâbalqâ et Jâbarsâ forment le monde sensible de cet univers, Hûrqalyâ en constitue le plan supérieur, le monde subtil des sphères célestes. Hûrqalyâ, par sa position supérieure dans l'ordonnancement du tout, peut servir à désigner la totalité de la contrée imaginale, du huitième climat.

Pour Sohravardî et les platoniciens d'Orient, la Terre céleste d'Hûrqalyâ permet de fonder la physique et la physiologie de la résurrection. Terre de Vérité et de Lumière, Terre de visions et d'éveil de l'âme à sa nature foncière, Hûrqalyâ est aussi la Terre du Retour, ce que nos spirituels ont conçu comme l'homologue du paradis coranique. C'est la prairie où les gnostiques s'abreuvent. C'est aussi le jardin de la promesse où les élus trouvent la demeure qui leur convient. La géographie spirituelle, à partir des indications communément reçues de la géographie arabe, situe la Terre d'Hûrqalyâ aux confins de la montagne de Qâf. Les traditions islamiques accordent une place de choix à ce relief. Elles le situent à la limite de notre univers et le présentent comme ce qui l'encercle et en marque la fin. La

[1] Cf. Tabarî, *Chronique*, traduite sur la version persane par H. Zotenberg, Paris, Maisonneuve & Larose, tome I, pp. 33-36. Voir Partie I, chapitre VII : « Réponse à la question relative à Djâboulqâ et à Djâboulsâ ».

montagne de Qâf est la frontière entre le *Mulk* et le *Malakût*. Elle forme une démarcation qui distingue, devant nos yeux, le visible de l'invisible.

Dans le *Récit de l'exil occidental*, Sohravardî évoque la vision, cruciale en cette étape du périple de l'âme, de la « Cime sublime[1] ». C'est au sommet de la montagne cosmique de Qâf qu'il situe l'objet de son désir ardent, le Sinaï mystique. Le récit devient des plus énigmatique quand il décrit le Grand Rocher qui domine la montagne offerte à la contemplation visionnaire et qui délimite le seuil du *Malakût*. Ce Rocher fait office d'« oratoire » du père, nous dit Sohravardî. C'est le lieu de manifestation et d'apparition, sous la figure de l'ange, de la Lumière des Lumières. C'est le « Rocher d'émeraude » selon nombre de traditions shî'ites héritières du Maître de l'Orient. L'émeraude étincelante disperse à l'infini ses rayons lumineux. Elle éclaire l'ensemble de la voûte céleste et se trouve à l'origine du reflet azur qu'offre le ciel à notre regard. Elle illumine les trois cités mystiques du huitième climat et en fait des « cités d'émeraude ».

La description que Tabarî nous propose des villes de Jâbalqâ et Jâbarsâ nous situe au plus près des représentations mystiques et visionnaires du jardin paradisiaque. Elle éclaire nombre de miniatures persanes, en leurs images les plus rétives à une interprétation littérale. Elle permet de comprendre la dominance de la couleur verte dans les pratiques esthétiques de l'islam et de la référer au symbolisme alchimique qui la soutient. Si le noir est la couleur de notre monde, le vert est la couleur du *Malakût*, la couleur que les Alides et les shî'ites ont prise comme symbole. La lumière que dispense les éclats de l'émeraude est très proche de la pureté de la lumière divine. Ce vert transparent éclaire les trois villes à l'harmonie parfaite et dont les merveilles sont sans égales. Il illumine des hommes dont le mode de vie évoque les promesses de la condition paradisiaque. Les habitants de la Terre d'Hûrqalyâ ignorent les servitudes, les limites, les frustrations qui sont les nôtres. N'étant pas des descendants d'Adam, ils sont pour toujours à l'abri du drame qui affecte ces derniers et qui détermine leur destinée. C'est de leur indifférence à toute trace de la désobéissance qu'ils tirent leur innocence. Celle-ci se manifeste dans leur nature asexuée qui les rend ignorants de tout désir de procréation. Elle se manifeste dans leur nudité que n'accompagne ni concupiscence ni tentation. Elle se retrouve aussi dans leurs pratiques

[1] Sohravardî, *Le récit de l'exil occidental*, dans *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*, *op. cit.*, p. 278.

alimentaires qui trouvent, dans le jardin qui leur fait office de demeure, les végétaux les plus délicieux, des nourritures dont la simplicité ne suscite aucun sentiment de manque. Leur vie n'est certes pas celle des anges. Mais c'est la vie divinisée d'individus que leur obéissance servante et heureuse à Dieu a rendus semblables à des anges.

Le platonisme, en terre d'islam, se joint aux apports coraniques, et aux réseaux de leurs interprétations spirituelles, pour nourrir des modes de perception et des conceptions du monde, autant d'éléments qui intéressent, au premier chef, la réflexion philosophique sur l'esthétique de l'islam. Platon, tel que le connaissent Sohravardî et ses disciples, introduit en philosophie une certaine vision spatiale du monde intelligible et du monde de l'Âme. Il pense que l'espace n'est pas pure matière neutre, extérieure et objective, le substrat du mouvement, mais qu'il est la projection d'une perception intérieure de l'âme, un espace de visions, qualitatif et subjectif, traversé par des pérégrinations qui sont autant de périples dans le chemin du salut, horizon de contemplations qui préludent aux conversions les plus intenses. La hiérarchie platonicienne des mondes, au sommet de laquelle le principe anhypothétique du Bien s'impose comme l'objet ultime du désir, a conduit à cette idée nouvelle : l'espace mental, ou plutôt l'espace spirituel, informe et détermine l'espace physique.

Le platonisme islamique, en rendant possible une topographie mystique, a joué le rôle de maillon fort dans l'opération de synthèse qui conjoint le jardin comme lieu de l'âme – celui qu'elle atteint au terme de son voyage – et les interprétations philosophiques du paradis coranique. C'est dans le cadre déterminé par la réception active et féconde de Platon qu'il faut comprendre les visions de l'imagination créatrice, celles qui donnent naissance aux Cités d'émeraude. C'est dans la perspective ouverte par ce courant de pensée qu'il convient de situer l'omniprésence du thème philosophique, mystique, poétique, iconographique qui fait du jardin un paradis[1]. Alors s'éclaireront toutes les connotations véhiculées par la notion de jardin, ainsi que les pratiques esthétiques les plus diverses qu'elle suscite dans l'espace islamique.

[1] Nous renvoyons, entre autres, à l'inscription célèbre qui se trouve à l'entrée de l'un des jardins de Shalimar: « S'il est un paradis sur terre, il est ici, il est ici ».

10. Le jardin

§ 1. Structure et signification des jardins d'islam

Que les lieux de repos pour les défunts, les cimetières, soient aussi dits des jardins peut, dès lors, se comprendre. Grâce au travail herméneutique effectué par nos platoniciens d'Orient, c'est la configuration concrète des jardins musulmans qui nous semble moins opaque. Le jardin d'islam se veut une projection fidèle, dans les détails les plus infimes, du paradis coranique. C'est un espace clos, ceint de hauts murs, accessible par une porte basse, souvent sans décor, dont la modestie est délibérée. Les murs du jardin obéissent à une intention : ils délimitent un espace intérieur, en tous les sens du terme, et marquent une frontière, celle qui distingue un espace commun, celui du monde physique, de son tumulte et de ses agitations, d'un espace singulier, sensible certes, parfumé, offrant à la vue de multiples apparitions, mais indifférent aux préoccupations de ce bas monde, comme destiné à des fins autres. Les murs qui protègent le jardin ont la fonction d'un voile. Ramené à sa dimension spirituelle, à tout ce qui le rend irréductible à ses dimensions anthropologiques ou sociales, le voile scelle un secret, délimite un lieu privé, transforme une surface rendue par lui cachée en un signe, un lieu d'apparition pour un réel inaccessible. Les murs sont les opérateurs d'une métamorphose : il font d'un lieu physique un lieu métaphysique, d'un enclos gagné sur la terre, bien souvent sur le désert, une oasis où les âmes s'abreuvent et trouvent le repos[1].

Les jardins que l'on rencontre en terre d'islam sont le plus souvent d'une simplicité déconcertante. Ils semblent animés du désir de se démarquer du faste des palais que parfois ils côtoient, soucieux de ne pas se laisser contaminer par les séductions trompeuses. De même que l'âme est une citadelle qui trouve son salut dans la résistance aux assauts des suggestions sensibles, de même le jardin est une citadelle dans le monde physique, qui nous

[1] Voir les belles analyses de Salah Stétié, *Firdaws. Essai sur les jardins et les contre-jardins de l'Islam*, Paris, Le Calligraphe, 1984.

éloigne de ses charmes précaires et inconsistants. Le jardin nous invite au retrait, à nous écarter des semblants qui nous attendent au-delà de ses murs, à nous plonger en son centre, où se trouve en dépôt un secret. De même que l'âme est promise à un voyage au terme duquel elle se découvre, retrouve sa nature foncière, de même le jardin exige de nous une marche qui nous conduit en son centre, en son point de vérité. Le jardin est la métaphore de l'âme. Dans l'espace physique, il en est l'écho. Comme elle, il exige que nous cheminions, de l'extérieur vers l'intérieur, dans le but d'atteindre l'ultime intériorité.

Le jardin d'islam n'est pas l'aménagement d'un espace physique, fait pour signifier la victoire de l'homme sur les éléments. Il ne sert pas la domestication de la nature, même dans l'œuvre de l'artisan. Sa configuration propre le distingue du jardin classique d'Occident. Celui-ci trouve ses assises historiques dans l'Empire romain. Il se déploie sous les Médicis pour atteindre son plein développement avec le règne de Louis XIV[1]. C'est en ce moment dit classique qu'il révèle au mieux son intention : dominer le monde en offrant à l'homme un point de vue central, permettre la conquête du milieu environnant. Telle n'est pas l'intention du jardin musulman qui veut instituer une rupture avec toute volonté d'aménagement, de conquête, d'objectivation, avec tout désir d'habiter le monde. En cela, il semble manifester quelques proximités avec le jardin paysager japonais. Cependant, alors que le jardin japonais veut suggérer le caractère fugace et illusoire du monde et de toute réalité, le jardin d'islam nous transporte en un lieu qui résiste à l'illusion universelle, le lieu de l'âme dont le pôle est l'unité divine, l'Être qui s'établit fermement dans l'être, qui existe absolument et de tout éternité. La vision qui gouverne la structure du jardin en islam est celle-là même qui préside à la construction des mosquées[2]. Il s'agit toujours d'échapper au monde, de se désintéresser de la périphérie, d'orienter tout son être vers un centre d'où jaillit l'apparition.

L'espace architectural islamique offre de nombreuses évocations du paradis. Le plus souvent, ces évocations sont lointaines, médiatisées de multiples manières. Mais elles n'en sont pas moins suggestives. Il suffit de considérer l'art de construire à l'œuvre dans

[1] Cf. Louis Massignon, *En Islam. Jardins et mosquées*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1994.
[2] Sur ce point, rappelons que la mosquée de Médine où le prophète Muhammad fut enterré est couramment appelée *Rawda*, ce qui signifie « jardin ». Cf. Louis Massignon, « La Rawda de Médine cadre de la méditation musulmane sur la destinée du Prophète », *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, tome LIX, 1960, pp. 241-272, 5 planches.

l'Alhambra[1] pour s'en convaincre. L'édifice andalou est surplombé par les célèbres jardins du Generalife. Le mot *Generalife* a une étymologie arabe complexe, formée à partir de deux mots distincts. Il contient une référence au vocable *janna* (paradis ou jardin) et désigne, en fonction du sens conféré à l'autre mot qui le compose, soit le Paradis du Prince, soit le Jardin haut ou suspendu. Cette dernière signification correspond assez bien à la configuration de ces jardins qui forment des terrasses superposées et proposent une retraite verdoyante étalée sur plusieurs plans. Là dominent des arbres plantureux, offrant un ombrage permanent, une flore exubérante et colorée qu'une eau jaillissante et murmurante maintient en vie. Le Generalife est un symbole des promesses coraniques. Il se veut à l'image du jardin des délices.

L'intention symbolique du Generalife se retrouve dans la cour des Lions. La fontaine des Lions y joue un rôle de pivot, de lieu d'intersection de deux axes qui divisent l'espace en quatre parties égales, qui sont quatre formations botaniques séparées par des ruisseaux. Aux extrémités de chaque axe, au centre des salles et des pavillons environnants, se trouve un bassin avec un jet d'eau. Ce plan d'ensemble de la célèbre cour de l'Alhambra est assez commun en terre d'islam. Il reproduit un schéma en croix fameux, hérité de l'Ancien Iran, et nommé *tchahar bagh*. Cette expression persane signifie « quatre jardins ». Elle désigne un espace vert, entouré de hauts murs, subdivisé en quatre parties grâce à un système d'irrigation orthogonal. L'intention de cette organisation de l'espace se déchiffre, sans doute, dans le Livre révélé qui, en l'une de ses descriptions paradisiaques[2], évoque quatre jardins, quatre sources d'eau vive, quatre fleuves. Ainsi, c'est encore le jardin promis aux élus qui fait l'objet des symboles figurés par la Cour des Lions.

Dès lors que l'architecture islamique ne se contente pas de donner une forme aux interprétations arides et légalitaires de la révélation muhammadienne et qu'elle veut exprimer ses aspects spirituels, elle fait place au jardin, en ses multiples facettes. L'islam des premiers temps, celui qui vit régner les Omeyyades en Syrie, nous offre une illustration des plus significatives de cette référence au jardin paradisiaque. Il s'agit de la grande Mosquée de Damas, construite au début du VIII^{e} siècle de notre ère. L'édifice, que les Arabes considèrent comme l'une des merveilles du monde, présente une surface de

[1] Voir Henri et Anne Stierlin, *Alhambra*, *op. cit*.
[2] Cf. Coran 55 : 46-69.

mosaïque dont l'importance et la taille sont sans équivalent. Malheureusement, l'incendie qui a ravagé le bâtiment en 1893 a détruit la plus grande partie de ces mosaïques composées sur fond d'or et agencées avec des petits cubes de verre coloré. Celles qui ont été conservées se trouvent, pour la plupart, à l'intérieur des galeries. Elles représentent des paysages et des cités qui ne sauraient appartenir à notre géographie terrestre, qui relèvent d'une topographie céleste et mystérieuse.

Les quelques vestiges des mosaïques encore intacts font apparaître un ouvrage de facture byzantine, mais qui a subi des influences multiples. Ils nous révèlent un décor très particulier en terre d'islam, dont le langage esthétique semble faire écho, par delà la trace incontestable de Byzance, aux œuvres de la Rome impériale, à ses palais somptueux, à ses jardins où jaillit la vigne éternelle. Mais si les villas romaines sont habitées par des individus qui jouissent de tous les plaisirs qui s'offrent à eux, les demeures et les jardins que figurent les mosaïques de la mosquée des Omeyyades ne laissent entrevoir aucune figure humaine et semblent en attente de leurs habitants. Tout apparente ces paysages visionnaires, vierges de toute présence humaine, au paradis promis. Celui-ci fait l'objet des évocations les plus variées. Ainsi, le riche décor qui envahit les mosaïques nous donne-t-il à voir des édifices monumentaux, des châteaux aquatiques, des cités merveilleuses que dominent des dômes imposants. Les paysages urbains y côtoient une campagne verdoyante composée d'arbres aux fruits inconnus, de plantes généreuses et de végétaux aux formes compliquées. Ils sont traversés de larges rivières que surplombent de pittoresques ponts. Alentour, on trouve de magnifiques pavillons de plaisance, des villas retirées et charmantes, autant de lieux qui suggèrent le calme et le luxe de la vie des bienheureux.

Les mosaïques de la mosquée des Omeyyades méritent de retenir l'attention. Les thèmes paradisiaques, outre leur beauté extraordinaire, se sont constitués dans l'élément des multiples lectures de l'eschatologie coranique élaborées dans le sillage ouvert par l'islam spirituel. Elles attestent un effort de représentation et de figuration qui progressivement disparaîtra de la plupart des œuvres architecturales de l'islam d'Occident, au profit d'un aniconisme desséchant, d'une attitude méfiante à l'égard de toutes les œuvres de l'imagination créatrice. Cette disparition sera contemporaine de la domination des interprétations austères, prudentes ou rationalistes de la révélation. Elle signera le triomphe historique des discours légalistes.

La mosquée des Omeyyades marque le triomphe du théophanisme. Elle est le produit architectural d'une vision de l'être où rayonnent les visions imaginales, les apparitions. Elle affirme une conception esthétique qui n'est pas sans évoquer le premier art chrétien, celui qui se déchiffre dans l'art byzantin, sur les mosaïques de Ravenne. Ses mosaïques témoignent d'un souci de visualisation de l'au-delà qui ne se retrouvera, dans toute sa puissance sensible, que plus tard, notamment en Iran, quand de nouveau triompheront, dans l'espace politique et culturel, sous la guidance des spirituels, des mystiques et des soufis, les approches symboliques et visionnaires. Ce triomphe moderne des théophanies a suscité l'un des plus précieux joyau de l'islam iranien : la ville d'Ispahan.

§ 2. Le triomphe du théophanisme architectural : la cité-jardin d'Ispahan

Dès le XI^e^ siècle et la période historique ouverte par le règne de la dynastie des Seldjoukides, Ispahan acquiert une position politique, culturelle et symbolique considérable. La mosquée du Vendredi, édifiée à partir de l'an 1072, est le témoignage du destin spirituel et artistique auquel est promise, dès lors, la cité iranienne. Oasis située à plus de milles mètres d'altitude, Ispahan est dominée par la chaîne des Zagros et voit s'élever ses édifices colorés sur le fond de la roche désertique. La riche végétation verte qui s'y développe, l'urbanisme complexe qu'elle adopte, sont autant d'éléments qui font de cette ville lumineuse une citadelle sur le front du désert, une cité-jardin[1] aux confluents de contrées arides et inhospitalières.

C'est avec l'avènement au pouvoir des Safavides et le rayonnement de leur empire qu'Ispahan s'enrichit des monuments les plus raffinés et devient l'une des grandes merveilles architecturales du monde. De 1487 à 1722, l'Iran est sous la domination de cette dynastie royale de souche iranienne qui puise ses origines dans le mode d'organisation d'une confrérie soufie convertie au shî'isme. Les Safavides tirent, en effet, leur nom de Safî al-dîn Ishâq, shaykh fondateur de la *tarîqa safawî*, qui mourut en 1334. À partir du XV^e^ siècle, la confrérie devient de plus en plus proche des idées professées par les doctrinaires

[1] Sur l'importance du jardin, de ses métaphores et visions symboliques en Iran, voir Maria E. Subtelny, *Le monde est un jardin. Aspects de l'histoire culturelle de l'Iran médiéval*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2002.

partisans de ’Alî et de ses descendants, au point de soutenir ou de fomenter des opérations de militantisme politique en vue de propager le shî’isme. Elle conquiert un vaste territoire qui, de Tabriz au Khorasan, en passant par Bagdad et la Géorgie, renouera avec les grandeurs de la Perse ancienne et affirmera l’identité nationale iranienne au sein de l’islam. Shâh ’Abbâs 1er, sans doute le plus célèbre des monarques Safavides, choisit de faire d’Ispahan sa cité, la ville symbole de la grandeur de son règne. Dès 1598, Ispahan devient la capitale de l’empire Safavide, le centre d’une fusion, décisive pour l’histoire future de l’Iran, entre l’autorité royale et le shî’isme devenu désormais religion d’État.

Au XVIIe siècle, Ispahan offre au regard de ses nombreux habitants et des voyageurs curieux de somptueux édifices, ainsi que tous les fastes de la vie de cour. Shâh ’Abbâs le Grand crée une capitale nouvelle en fondant l’art de bâtir sur les doctrines mystiques et spirituelles de la confrérie dont il est le continuateur plus ou moins conscient. Il fait d’Ispahan la manifestation architecturale d’un art visionnaire multiforme qui puise dans les ressources du passé antéislamique et déploie toute la force visuelle de nombre d’énoncés coraniques et de leurs interprétations shî’ites. Sous sa guidance spirituelle, Shâh ’Abbâs ordonne une architecture qui, fidèle aux aspects essentiels de l’art persan, reproduit la musique céleste d’un paradis idéal. Il veut expressément construire sa ville à l’image des cités du paradis, telles qu’elles sont décrites dans le Coran et le *hadîth*, telles qu’elles figurent dans les récits des spirituels de l’islam iranien.

Shâh ’Abbâs le Grand commande la construction, entre 1602 et1616, de la Mosquée de Shaykh Lotfallah. L’édifice témoigne d’une grande fidélité aux codes Seldjoukides adoptés lors de la construction de la mosquée du Vendredi. Indifférent à tout souci de grandeur monumentale, il n’en est pas moins impressionnant et d’une étonnante beauté, comme le montrent son admirable coupole et la profusion du décor qui envahit les mosaïques polychromes. Cependant, c’est sans doute la Mosquée du Shâh, édifiée de 1612 à 1630, qui signifie au mieux l’intention symbolique de l’architecture safavide[1]. À tous égards, la Mosquée du Shâh est une synthèse esthétique réussie : elle intègre des éléments de la représentation de l’espace de l’Iran ancien – ceux qu’élaborent les Parthes d’abord et les Sassanides surtout, dans l’esprit des croyances zoroastriennes – aux intentions

[1] Sur toutes ces questions, voir Henri Stierlin, *Ispahan. Images du paradis*, préface par Henry Corbin, Genève, Éditions SIGMA, « La Bibliothèque des Arts », 1976.

eschatologiques de l'islam. Le monument est dédié au Douzième Imâm, l'Imâm attendu, dont le retour annoncera la fin du monde et la manifestation visible du paradis. Il se veut, en ses détails les plus infimes, une image du paradis.

Avec la Mosquée du Shâh, la mosquée à cour iranienne parvient au mieux à figurer l'espace idéal du jardin-paradis. Elle transmue la structure élémentaire de l'architecture persane ancienne, la division traditionnelle de l'espace en quatre parties et la présence des quatre *iwâns*, en évocations de l'outre-monde. L'*iwân*, cette formation architecturale typiquement iranienne, voûtée et largement ouverte sur une cour, que nous avons rencontré déjà dans le palais des Quarante Colonnes, fait figure de symbole : en constituant un espace intermédiaire, qui n'est ni dedans ni dehors, il évoque un lieu singulier, sensible certes, mais étranger à notre topographie terrestre. Le symbole formé par l'*iwân* ne se déchiffre qu'en regard de la cour sur laquelle il ouvre. La cour de la Mosquée du Shâh est un jardin permanent, éternel. Elle est ornée d'une céramique riche en couleurs et en dessins, représentant une végétation immortelle. Au centre de ce jardin clos, nous trouvons une pièce d'eau, une fontaine, qui est comme le point nodal auquel renvoient les quatre *iwâns*. Ces derniers figurent des grottes humides, ce que suggère la couleur bleue des faïences qui ornent leur intérieur. Ils sont comme les sources des quatre fleuves du paradis.

La riche polychromie de faïence émaillée, si caractéristique de l'architecture islamique persane, déploie toute sa splendeur dans la Mosquée du Shâh. Ici domine la teinte bleu-vert si prisée par les alchimistes iraniens, si chère aux spirituels de l'islam qui, dans leur activité imaginale, ont vu les cités d'émeraude, la Terre céleste d'Hûrqalyâ. L'architecture est une œuvre de l'imagination créatrice : elle donne corps à la vision subtile de l'au-delà. Si les textes sacrés présentent cet au-delà comme un jardin où chantent des oiseaux magnifiques, où un arbre immense, l'arbre Tûbâ, s'impose à la vue des élus, alors l'artiste a pour tâche de configurer ces évocations, de rendre présentes ces visions. Le décor floral de la Mosquée du Shâh, avec sa végétation luxuriante, ses oiseaux colorés, exprime bien cette ambition de l'artiste. Le dôme de la mosquée, si richement paré, semble représenter un arbre immense. N'est-il pas la typification sensible de l'arbre Tûbâ, l'arbre du paradis ? L'art visionnaire de l'islam atteint ici son apogée. Avec l'architecture Safavide, la mosquée devient vraiment ce à quoi elle n'a cessé d'aspirer : un livre ouvert à la contemplation béatifiante et à l'interprétation des signes de la Promesse.

Chapitre IV

Structures théophaniques dans le cinéma d'Abbas Kiarostami

1. Introduction : la situation de Kiarostami dans la modernité cinématographique

Depuis *Où est la maison de mon ami ?* [*Khâneh-e dûst kojâst ?*] (1987), Abbas Kiarostami s'est imposé comme l'un des cinéastes majeurs de notre temps. La trilogie qu'il entreprenait alors, complétée en 1992 par *Et la vie continue* [*Zandegî adâmeh dârad*], et en 1994 par *Au travers des oliviers* [*Zîr darkhtân-e zaytûn*], est unanimement saluée par la critique occidentale. Les cinéphiles les plus avisés ne manquent pas d'entrevoir, dans ces films à petit budget, venus d'Iran, une conception et une pratique du cinéma qui déjouent les codes traditionnels, et s'interrogent sur l'essence du Septième Art. Si les films d'Abbas Kiarostami sont le résultat d'un esthétique cinématographique pratiquant la mise en abyme, la distanciation, la réflexivité, interrogeant la réalité, la fiction, la consistance de l'image, ils tirent leur originalité de leur refus du didactisme et de l'abstraction, de leur réticence à l'égard du formalisme radical si prisé par nos contemporains.

Abbas Kiarostami est singulier parce qu'il réussit un tour de force cinématographique : concilier la distance critique et la spontanéité sensorielle, l'ambition théorique et la simplicité du propos, la réflexion sur les formes et l'usage naïf des formes. Là où d'autres

recourent aux sophistications les plus recherchées, voire aux afféteries et aux fioritures les plus usées du formalisme, reléguant sensibilité et adhésion spontanée dans le passé, en ce cinéma dit « classique » dont il s'agirait de se libérer, Abbas Kiarostami parvient à plaire et à émouvoir, sans user d'aucune des ruses de la séduction. L'aridité du projet et sa portée critique s'imposent en toute simplicité, en toute évidence[1]. Aucune surprise n'attend le spectateur qui acquiesce avec plaisir à l'entreprise de déconstruction. Tout va de soi dans ce cinéma.

Pourtant, les films de Kiarostami s'inscrivent bien à contre courant du cinéma « classique ». Ni documentaires, ni fictions, ni contes philosophiques, ils sont d'une nature indécidable, au point de rendre caduque la notion même de genre. En la matière, Kiarostami fait plus que déjouer les partages traditionnels. Il invite à pratiquer la suspension du jugement, à nous défaire des prénotions tout entachées d'un formalisme naïf et qui, en fin de compte, nous éloignent de la seule question qui vaille, celle qui touche à la destination du cinéma. En proposant des films d'un genre impossible à définir, Kiarostami ne se situe pas au même niveau que ses contemporains les plus habiles, mais en deçà, ou plutôt en dehors de la problématique qui est la leur. Il est post-moderne malgré lui, comme par inadvertance et à son insu.

Les films de Kiarostami contestent le sentiment de clôture et d'achèvement si caractéristique du cinéma classique. Le film n'est plus une œuvre, une belle totalité sans faille, autosuffisante. Il est délibérément défaillant, non clos, inachevé et inabouti. Sans doute, est-ce le refus de l'œuvre qui peut en partie expliquer la présence, dans tous les films de Kiarostami, de discontinuités, de ruptures, de coupes[2]. Le montage n'a pas ici pour fin de créer une continuité ou un flux naturel. Il n'a nullement pour but, comme c'est le cas communément, de se rendre invisible. Si le montage est pour Kiarostami l'élément central du cinéma, il doit apparaître sans artifice dans le film lui-même. Le montage n'a pas à créer un effet de semblant. Il doit, au contraire, par les césures et les hoquets qu'il laisse paraître,

[1] Selon la formule de Jean-Luc Nancy. Cf. *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2001.
[2] Une histoire « doit avoir des trous, des cases vides », soutient Abbas Kiarostami. Voir *Abbas Kiarostami*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997, p. 71.

déjouer l'habitude du spectateur qui veut voir une histoire, et non du cinéma[1]. Kiarostami suspend, par la force du discontinu, les ruses de l'imaginaire dont le flux narratif continu est une pièce maîtresse. S'il affirme ne pas supporter le cinéma narratif, c'est que ce dernier s'inscrit finalement dans une entreprise illusionniste dont il imprègne les oeuvres.

Le cinéma, art du vingtième siècle, hérite de la théorie moderne de la représentation propre à la tradition esthétique occidentale. Cette théorie admet deux notions majeures, la perspective et la subjectivité. Les films de Kiarostami mettent en question ces deux principes et, par là même, l'idée que le cinéma soit un art de la représentation. À la perspective, ils substituent la frontalité[2], signifiant ainsi qu'ils ne recherchent pas cette ressemblance qui devrait produire chez le spectateur la certitude sensible. La distance du regard, qu'ils introduisent et qu'ils exigent, produit la suspension de toute certitude. Le cinéma n'est pas fait pour conforter notre rapport au monde, mais pour le questionner. Le monde n'est pas le lieu où l'homme a prise et ancrage. Il est, dans sa présence, objet de contemplation.

Le cinéma de Kiarostami n'est pas subjectiviste. De diverses manières, il suggère que ce qui importe, c'est le réel, et non les épreuves de la finitude. Dans les films de Kiarostami, l'homme est toujours affronté à ce qui le dépasse, à ce qui lui échappe : nature imprévisible, tremblements de terre dévastateurs, paysage infini, amour impossible, retrouvaille improbable. Qu'est-ce que l'homme, en effet, face à l'ordre du monde ? Le film fait sienne la sagesse des Anciens et renonce à la prétention des Modernes. À l'action, Kiarostami préfère la contemplation, nouant ainsi pensée hellénistique, spiritualité orientale et croyance islamique.

La conception qu'il se fait des comédiens va dans ce sens. L'acteur est, selon lui, un figurant, même quand il joue le rôle principal. D'où le recours à des acteurs non

[1] Loin de faire lien, le montage sert l'effort de déliaison. Dans le *Goût de la cerise*, par exemple, le final, tourné en vidéo se présente comme un retour sur le tournage. Il permet de suspendre la fiction, de « casser » l'histoire.

[2] Bien qu'il ne reconnaisse aucune influence directe de la miniature persane sur son cinéma (voir l'entretien avec J.-L. Nancy dans J.-L. Nancy, *L'Évidence du film*, *op. cit*., p. 81), Abbas Kiarostami admet qu'il existe « probablement de véritables ressemblances » entre certains plans de ses films et quelques détails de miniatures. La ressemblance véritable nous semble résider, non dans le contenu de telle ou telle image, mais dans le traitement du visible. Dans les deux cas, le refus délibéré de restituer, par la perspective, la profondeur, oriente vers une esthétique de la frontalité. Cette esthétique, indifférente à l'effet de semblant, au réalisme, au monde et à l'histoire, nous offre un visible transfiguré, délesté de la matière et ouvrant sur cette « surréalité » dont Henry Corbin nous dit qu'elle appartient à la « hiérohistoire ».

professionnels qui, comme les personnages peints dans les miniatures persanes, sont des sortes de pantins sympathiques sans épaisseur[1]. À ses acteurs, Kiarostami refuse la psychologie et la conscience subjective qui font merveille dans le cinéma traditionnel. En déniant à l'acteur tout privilège, Abbas Kiarostami nous avertit de ce qui fait l'essence du cinéma : non parler des hommes et disposer à des procédures d'identifications imaginaires, mais dire le réel quand il se fait visible.

Le western, si caractéristique du cinéma américain, est en ses plus admirables réalisations une méditation sur l'homme tel qu'il est le sujet de la Loi. La problématique de la Loi, avec ses dimensions théologiques, morales et politiques, est le noyau autour duquel s'organise le western, qu'il soit souverainement interrogatif comme *L'homme qui tua Liberty Valance*, ou crépusculaire comme *Impitoyable*. Cette problématique est encore celle du cinéma d'action en général. Le cinéma de Kiarostami est hors la loi ; il ne s'attache guère à mettre en scène la préoccupation majeure de l'homme occidental : éprouver son désir à la mesure de la Loi[2], que celle-ci prenne la forme du mode de vie bourgeois, de l'organisation sociale ou de la théorie des droits de l'homme[3]. Les films de Kiarostami font échec à l'attente, somme toute légitime, qu'ils peuvent éveiller, celle d'y trouver une critique sociale et religieuse, une défense des droits des femmes musulmanes, un tableau noir des oppressions de la République islamique d'Iran[4]. Force est de constater qu'ils sont amoraux, apolitiques, qu'ils sont des films de la fin de la « conception politique du monde ». En fait, ils sont radicalement étrangers à cette conception politique du monde, comme en deçà ou au dehors, ignorant totalement par leur effort pour saisir des particules de beauté et de singularité, ce qui a continuellement irrigué le cinéma classique.

Alors que Wim Wenders considère le cinéma comme ce qui prend la suite, au vingtième siècle, de l'opéra, Abbas Kiarostami le situe plutôt dans l'horizon de la

---

[1] Les acteurs, dit Abbas Kiarostami, sont « comme ces bonshommes que l'on dessine sur les projets d'architectures, destinés à donner l'échelle des constructions ». Ce sont des figures, non « pas des personnages pour lesquels on puisse éprouver des sentiments ». Voir *Abbas Kiarostami*, *op. cit.*, p. 81.

[2] Voir Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, SCEREN-CNDP, 2004, chapitre 2.

[3] Les films de Kiarostami nous offrent une perspective, qu'il conviendrait d'étudier plus précisément, sur la nature propre du désir qui anime le sujet musulman, désir qui, pour l'essentiel, se situe hors du champ de l'objectivité et de l'histoire.

[4] Sur la dimension politique du cinéma iranien et son inscription dans l'espace social et étatique, voir Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien, de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

photographie. C'est d'abord comme photographe[1] qu'il s'est fait connaître du grand public, proposant d'énigmatiques images des paysages de l'Iran, l'arbre isolé ou la montagne au loin, toujours d'une couleur étrange et baignées d'une lumière insaisissable. C'est comme photographe et graphiste qu'il vint au cinéma, définissant toujours celui-ci comme un art de la photographie en mouvement. En refusant de lui accorder plus, Kiarostami veut le libérer de l'histoire, de la narrativité, lui donner ce détachement et cette distance qui produisent des images immatérielles. Comme la photographie, le cinéma doit saisir les êtres de la nature, et restituer leur essence, qui est d'être des particules de la nature. Il lui faut approcher l'apparition instantanée de ce qui se donne à voir, la pure présence du visible. C'est dans cette perspective qu'il convient, sans doute, d'interpréter le minimalisme de Kiarostami. Le minimalisme se définit par l'obéissance à un seul impératif : « savoir regarder, savoir voir[2] ». Il consiste à proposer un cinéma qui n'offre aucune prise, un cinéma insignifiant qui se dérobe sous sa parfaite visibilité. Le cinéma, comme la photographie, est une méditation de l'expérience de la visibilité[3], une exégèse du regard et des apparences.

2. Une lecture des apparences

Abbas Kiarostami pose au cinéma la question de la vérité[4]. Ses films sont contemplatifs, au sens fort du terme : des exercices de la *theôria* accomplis par un sujet en quête de vérité. L'affaire du cinéma, ne cesse-t-il d'affirmer, n'est pas la réalité, mais la

[1] Voir Abbas Kiarostami, *Photographies*, Paris, Hazan, 1999.
[2] *Abbas Kiarostami*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 40.
[3] Le cinéma de Kiarostami, comme le suggère J.-L. Nancy, est une phénoménologie du regard. La même idée est soutenue par Youssef Ishaghpour. Cf. Y. Ishaghpour, *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Tours, Farrago, 2000.
[4] C'est une question qui importe à tout grand cinéaste. Elle est au principe de l'œuvre de John Ford, par exemple. Mais elle fait alors l'objet d'un traitement très différent. Dans *Le Massacre de Fort Apache* ou *L'homme qui tua Liberty Valance*, John Ford fait de la vérité un thème de la fiction cinématographique. Il l'aborde en sa dimension objective, puisque c'est la vérité historique, la vérité sur l'origine de la nation, qui l'intéresse au premier chef. Telle n'est pas la perspective de Kiarostami, plus moderne en ce qu'elle pose la question de la vérité de l'image et du cinéma, plus radicale en ce qu'elle approche la vérité métaphysique irréductible à l'objectivité et à l'histoire.

vérité. Devant la caméra de Jean-Pierre Limosin[1], Kiarostami analyse le danger auquel s'expose le cinéaste : confondre vérité et réalité, considérer que le vrai résulte du souci de la seule fidélité à la réalité. Cette confusion, qui est l'illusion du réalisme, oblige le cinéaste à recourir à toutes les ruses du semblant, aux effets de l'illusion et du trompe l'œil, à user des apparences et des mensonges. Elle le contraint au mimétisme et à la recherche de la ressemblance. Telle n'est pas la perspective de Kiarostami. Certes, pour lui aussi, le cinéma est fait de mensonges et joue sur les apparences. Comme tout art, il maquille la réalité immédiate. Mais c'est dans le but de faire voir l'évidence, de disposer des mensonges vrais et des apparences non illusoires. S'il y a quelque sens à dire que le cinéma recherche la ressemblance, ce n'est pas celle des choses, mais celle du réel indicible, abîmé et consumé en elles. Le cinéma donne à voir des mensonges où quelque chose de la vérité résiste, des apparences où quelque chose du réel subsiste. Les images qui font le film ne sont pas des représentations ou des fantasmes. Bien au contraire, elles sont convoquées pour mettre l'imaginaire à distance.

Close Up [*Nemâye nazdîk*] (1990) est sur ce point le film le plus éloquent. Kiarostami, apparemment dans la veine du documentaire, y met en image un épisode relaté par toutes les gazettes mondaines de Téhéran. Il intervient dans le déroulement et le dénouement de ce fait divers. Hosein Sabzian, jeune homme de condition très modeste et amateur de cinéma, s'est introduit dans une famille de notables, elle-même éprise de cinéma, en se faisant passer pour le metteur en scène Mohsen Makhmalbaf. L'usurpation déjouée, Hosein Sabzian doit s'expliquer devant un tribunal, justifier sa faute accomplie au nom du désir d'être un autre. La justice, clémente, ne lui inflige pas une lourde peine, et lui permet, par l'intervention du véritable Mohsen Makhmalbaf, de recevoir le pardon de ses victimes.

À première vue, *Close Up* est un film sur le cinéma, une mise en abyme destinée à dénoncer l'illusion cinématographique. Tout donne à penser qu'il s'agit d'une sorte de « métafilm » révélant le pouvoir illusionniste du cinéma : simulations, mensonges, quiproquos… Pourtant, nul formalisme dans le film, nulle dimension ludique. Le spectateur est comme saisi par l'esprit de sérieux et l'effet de vérité de l'histoire. Il reçoit une sorte de

[1] Jean-Pierre Limosin, *Abbas Kiarostami : vérités et songes*, Paris, Audiovisuel multimédia international production, 1996.

mise en garde, un avertissement bienveillant[1]. La situation est curieuse : l'histoire de simulation ne s'inscrit pas du tout dans une logique de l'illusion. En témoigne la fin du film, où le magnifique bouquet de fleurs rouges offert par Sabzian à ses victimes marque le retour au réel et son acceptation sans réserve. Le mensonge et les apparences sont le chemin vers la vérité et le réel. Ce n'est pas dans les convictions post-modernes que l'on trouverait l'explication d'une telle posture, mais peut-être dans la tradition esthétique iranienne, celle illustrée par la miniature ou l'épopée romanesque.

Close Up, à certains égards, nous semble très proche des *Sept portraits* de Nezâmi[2]. Ce chef d'œuvre de la littérature persane, composé en 1197, conte les aventures du prince Bahrâm Gûr, jeune homme promis à exercer les plus hautes fonctions. Le roman présente l'éducation spirituelle de Bahrâm comme une somme d'épreuves de la sensibilité et de l'imaginaire. Leurres et suggestions imaginaires sont, en effet, les étapes d'un chemin initiatique qui doit conduire à la sagesse et à la vérité. C'est au prisme des épreuves de simulations que le Soi se conquiert. L'apparence enseigne en ce qu'elle ouvre toujours sur un progrès spirituel susceptible de déjouer les semblants.

Contemplatif, le cinéma de Kiarostami ne saurait pourtant être confondu avec le cinéma, pour nous plus familier, dit métaphysique ou théologique. Le spectateur est transporté dans un horizon fort éloigné de celui du *Septième sceau* de Bergman ou du *Sacrifice* de Tarkovski. Les films de Kiarostami ne traitent pas de thèmes métaphysiques, tels que l'âme ou la mort, l'éternité ou Dieu. S'ils ont à voir avec ce qu'on appelle la métaphysique, c'est alors et seulement au sens où ils touchent à la philosophie première, à la question de l'être et de sa manifestation. Kiarostami conçoit le cinéma comme une méditation ontologique, une mise en images de l'être en ses manifestations et en ses voilements. Le cinéma est saisie et dévoilement de l'apparition et de la disparition.

L'essence du cinéma est de scruter le visible. Le film est un énoncé du visible comme visible. Le visible est le monde en tant qu'il apparaît, devient tout à la fois visible et se voile. Le visible est épiphanie, c'est-à-dire apparition et apparence close. Kiarostami ne

[1] *Close Up* nous semble appartenir, toutes choses égales par ailleurs, à la tradition morale de la littérature persane. Les écrits de conseils aux princes sont un élément majeur de cette littérature si importante en Iran. L'œuvre d'art a une fonction didactique, éducative au sens noble du terme. Elle vise à énoncer une vérité morale. Sur ce point, voir l'ouvrage de Charles-Henri de Fouchécour : *Moralia. Les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*, *op. cit*.

[2] Nezâmi, *Les Sept portraits*, traduit du persan par Isabelle de Gastines, *op. cit*.

puise nullement cette intuition dans la pensée de Heidegger, mais dans l'ontologie implicite véhiculée par l'islam spirituel. Toute chose est lumière et ténèbre, se drape de son évidence qui la cache, est à elle-même son propre voile. Dans l'ordre ordinaire de l'existence, nous ne pouvons accéder à la dimension épiphanique du réel. L'apparaître du visible se dérobe, et nous ne saisissons plus que l'objet apparu. Le cinéma de Kiarostami tend à dire l'apparaître dans le visible surgissant, à saisir l'unité méconnue, mais pourtant effective, de l'apparence et du retrait, de l'apparition et de la disparition. Les films, par l'évocation de la vie et de la mort[1], par la vision du paysage luxuriant[2] et du champ de ruines consécutif au tremblement de terre, par l'épreuve de la quête et de l'échec, suggèrent le battement entre ces deux pôles de l'être que sont l'apparition et la disparition. Ils veulent faire apparaître, dans l'apparu statique et glacé dont se contente communément le regard quotidien, quelque chose de l'apparaître qui, en le rendant visible, s'y est perdu.

Le cinéma de Kiarostami porte attention au visible comme unité de l'apparence et du retrait. Il ne vise pas la ressemblance, mais la semblance, l'épiphanie visible. Les images qu'il offre au regard n'ouvrent pas sur la fascination de l'image, mais sur le réel. Si l'image porte témoignage de notre exposition à l'ordre symbolique, chez Kiarostami elle fait tout particulièrement signe vers le réel et résiste fortement à la tentation formaliste. Elle est semblance[3], ce qui, derrière l'apparu fait geste vers l'apparaître. Kiarostami nous entretient d'une image qui n'est point du semblant. L'image, dit-il, est un cadeau, un souvenir qui touche à quelque chose de sentimental, de mystérieux surtout[4]. C'est que dans l'image, il y a apparition et disparition, apparition irrémédiablement insaisissable et disparition toujours consommée.

Ainsi retrouvons-nous, en cet art contemporain, pratiqué par un cinéaste dont les convictions restent secrètes, la grande structure fondatrice de l'islam théophanique, de la

[1] Voir *Et la vie continue* et *Le goût de la cerise*.
[2] Celui, notamment, d'*Au travers des oliviers*.
[3] Par « semblance », nous voulons désigner le statut du visible en tant qu'il est le lieu de manifestation et d'apparition de l'invisible. Ce mot exprime la notion d'épiphanie et porte témoignage de la conception islamique des rapports entre le caché et l'apparent. Jacques Berque, dans son *essai de traduction du Coran* (Paris, Albin Michel, 1995, *op. cit*.), a vu toute la justesse de ce vieux mot français, passé dans la langue anglaise, dont il fait un usage massif.
[4] Abbas Kiarostami souligne en plusieurs occurrences la valeur de l'image comme accès à la sérénité, au sacré, à un mystère scellé, comme pratique de dévotion. Dans tous les cas, l'image est absolument irréductible, à ses yeux, à un procès d'imitation ou de reproduction. Elle s'inscrit plutôt dans un procès de révélation et de manifestation. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre, comme le note de manière très suggestive Kiarostami, la fascination ambivalente pour l'image en terre d'islam.

logique du théophanisme en islam : le couple du Caché et de l'Apparent, qui gouverne, avons-nous vu, tout l'édifice des Noms divins chez Ibn 'Arabî. Or, la pensée spéculative, dans le shî'isme iranien, qui est le *background* du cinéma iranien, s'est nourrie de la philosophie d'Ibn 'Arabî. Dans les semblances de ce cinéma, l'islam théophanique conteste, à sa façon, l'islam légalitaire.

L'image est l'unité du caché et de l'apparent. En elle, le caché prend la forme de l'apparent. En elle, s'accomplit l'unité de l'absence et d'une présence. L'image est une apparence et le cinéma une lecture des apparences. Mais il s'agit d'une lecture infinie, car l'apparence nous échappe. Elle ne se produit qu'à la faveur d'un apparaître qui, lui, demeure caché. Lire les apparences, c'est chercher à retrouver dans l'apparu l'improbable apparaître. Telle est la tâche de l'artiste. Le cinéaste est le berger de l'apparence, il la lit selon le mystère occulté de son avènement originel. Maître du dévoilement, il parvient à son but quand l'apparence devient l'admirable apparition, quand l'écran est « troué » par le surgissement de l'épiphanie. Les films de Kiarostami nous offrent de telles trouées[1]. Pour Kiarostami, le cinéma est ontologique en son fond. Il est dévoilement, *monstration*, dirait Wittgenstein, du monde dans son mouvement d'apparaître. Dans l'attente, en compagnie du regard, le cinéaste réalise cette destination. Le cinéma est contemplatif quand il est regard et égard, vision du miracle de la matérialisation et attention aiguisée aux choses.

Les films de Kiarostami ne sont pas des œuvres intellectuelles, en ce sens que les images qu'ils proposent ne renvoient pas à un dehors, à une idée dont elles seraient la pâle copie. Leur simplicité est déconcertante : ils nous demandent simplement de voir, d' « ouvrir les yeux », de mettre notre regard en état de « vigilance[2]». Regarder, nous disent-ils, au lieu d'attendre des histoires et des péripéties. Le cinéma n'est pas représentation, il est méditation de ce phénomène fascinant qu'est le regard. La voiture est, comme chacun sait, un « décor » familier des films d'Abbas Kiarostami. Elle est, comme le « cadre sacré » de l'appareil à photographier, une « boîte à regard », selon l'heureuse formule de Jean-Luc Nancy[3]. Elle saisit les présences du monde qui s'offrent au regard.

[1] Pour seul exemple, parmi d'autres, la fleur glissée dans le cahier d'écolier, qui occupe l'essentiel d'un plan fixe à la fin de *Où est la maison de mon ami ?*
[2] Les formules sont de J.-L. Nancy, *L'Évidence du film*, *op. cit*., p. 17.
[3] J.-L. Nancy, *L'Évidence du film*, *op. cit*., p. 93. En fait, ce « mobile » simple et économique que constitue la voiture remplit bien des fonctions dans les films de Kiarostami, entre autres celles d'espace d'expression de la singularité et de la liberté, protégé de la communauté (*Le goût de la cerise*), de lieu propice à la libération

Ces présences, le cinéma classique a coutume de les appeler décor, signifiant ainsi leur fonction de simple accompagnement. Kiarostami nous les présente comme des grâces et des épiphanies, des apparitions et des bénédictions.

Le cinéma de Kiarostami n'est pas édifiant. Il dit la chose en elle-même, au moyen d'elle-même. L'image, la chose apparue est à elle-même sa propre langue. Le minimalisme s'apparente ici à quelque chose comme une réduction phénoménologique. Le réalisateur ne raconte pas d'histoire, il se présente et présente le cinéma. La réduction qu'il réalise atteint l'acte de présence qui n'est « que ça », avec une simplification qui est dévoilement d'une évidence. Il s'agit de tirer le visible vers ce qui, par lui, fait signe. Mais la réduction phénoménologique prend dans le film une allure spéciale. Pour envisager l'évidence du monde, Kiarostami nous invite à un déplacement qui est renoncement à une certaine posture subjective : il faut voir le monde comme Dieu le voit en le créant, et le ramener à l'essentiel. La réduction a pour agent Dieu[1] et pour résultat la révélation d'un fini transfiguré. Le cinéma est création du monde, saisie de sa pulsation originelle qui est battement entre apparition et disparition. Le cinéaste est tel un dieu dont le film est le monde. Combien de fois les films de Kiarostami donnent-ils à voir un metteur en scène faisant un film[2] ? Ce n'est pas là simple mise en abyme. C'est une manière de signifier que le film a un rapport essentiel au monde et qu'il doit restituer sa dimension épiphanique, sa nature de manifestation du Réel divin.

Selon Youssef Ishaghpour, le cinéma de Kiarostami est une méditation sur les deux aspects du réel. C'est, pour le dire d'une autre manière, un énoncé de l'apparition et, par là même, de la disparition. Les films de Kiarostami ont affaire à ce que Walter Benjamin appelle l'aura[3]. Ils donnent à voir des choses qui « tiennent tête aux regards[4]», des images où « le réel a pour ainsi dire brûlé un trou[5] ». Les êtres, les choses révélés par la caméra s'imposent comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il[6] ».

---

d'une parole quasi-analytique (*Ten*), ou d'ouverture à l'infini du paysage et du regard. La voiture est tout aussi bien fermeture sur l'intime qu'ouverture sur le dehors.

[1] Comme le note très justement Y. Ishaghpour. Cf. *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, *op. cit.*, p. 78.

[2] Voir notamment *Au travers des oliviers*.

[3] Ce que relève Y. Ishaghpour, *Ibid.*, p. 22.

[4] Walter Benjamin, « Hachisch à Marseille », *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

[5] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Oeuvres*, II, *op. cit*., p. 300.

[6] Walter Benjamin, *Ibid*., p. 311.

Ten nous montre tout particulièrement que les films de Kiarostami participent d'un cinéma de l'*aura*, et non d'un cinéma post-moderne[1]. Le film est constitué de dix séquences dialoguées. Un enfant et cinq femmes prennent place dans une voiture, au côté d'une jeune femme au volant, Mania. Au fil des rencontres, la voiture dessine un chemin qui s'apparente à un parcours spirituel[2]. Dans *Ten*, il ne s'agit pas d'histoire ou de dialogue, mais d'images, de visages, et de regards. L'essentiel est le visage voilé de la femme. Dans la révélation du visage nu, qui se dévoile, Kiarostami saisit l'apparition et l'épiphanie[3]. Le voile dans *Ten* ne dit pas l'histoire des femmes iraniennes. Il suggère plutôt l'effet de voile inhérent à la beauté. Kiarostami, après Dreyer dans *Jeanne d'Arc*, rejoint l'essence du cinéma : saisir l'âme visible des êtres, révéler le visage en son apparence et en son retrait, comme épiphanie.

3. Une méditation de l'islam

Dans les films de Kiarostami, nous avons vu qu'il en allait du réel, de l'apparition et de la disparition, du caché et de l'apparent. Ainsi, le monothéisme, sous cet aspect où il professe la révélation et l'absence, la présence paradoxale du divin, identique à son retrait, est le plus essentiel objet d'interrogation. Le cinéma de Kiarostami montre la tension interne du monothéisme, en donnant à voir ses deux faces : l'immanence de Dieu en Sa révélation, la transcendance radicale de Dieu dans le retrait de Son essence.

La démarche de Kiarostami illustre, selon nous, l'intention philosophique que nous mettions en valeur dans les prémisses théologiques du théophanisme islamique : soutenir qu'il ne saurait y avoir de mise en question authentique du monothéisme sans une réflexion

[1] Avec *Ten*, Kiarostami réussit un tour de force inouï : au moyen de la technique la plus sophistiquée convoquée par la caméra numérique, faire un cinéma de l'*aura*.
[2] La voiture, outre ses autres fonctions, suggère ici l'idée de quête, de voyage initiatique.
[3] Voir notamment la dernière séquence, sans doute la plus belle, où la jeune fille pleure l'absence de l'aimé, et dévoile son crâne rasé, en signe de deuil, et la nudité de son visage.

serrée sur l'image, le visible et l'apparence, suggérer que la question du monothéisme, *c'est la question même de l'image*, au sens où l'image en est la pierre de scandale, la hantise ou le symptôme. Les films de Kiarostami donnent à voir le traitement complexe que le monothéisme islamique, en son interprétation spirituelle, propose du faisceau de difficultés qui est son foyer générateur. Abbas Kiarostami parvient ainsi à concilier deux postures apparemment étrangères l'une à l'autre : une réflexion post-moderne sur le cinéma et une méditation inspirée par le sens du monothéisme islamique. Cette méditation nous paraît être le ressort ultime de son cinéma.

L'islam, considéré selon les conceptions et croyances qu'il dispose, selon les postures subjectives qu'il configure, possède, en propre, le pouvoir de mettre à nu la tension interne à toutes les religions monothéistes. Il dramatise le problème de l'image, qui se pose diversement dans les trois rameaux abrahamiques, au point d'en faire *son problème*. Kiarostami en a conscience, lorsqu'il relève la fascination que l'image provoque en et sur l'islam, lorsqu'il débusque, dans le désir d'image, l'inquiétude du musulman. Le sujet musulman, selon Kiarostami, exprime l'énigme de son désir dans une formule qui se veut aussi radicale et héroïque que celle dans laquelle s'affirme le sujet cartésien : « J'ai une image donc je suis[1] ». En terre d'islam, l'attente de la figurabilité est viscérale, structurelle. Cette attente anime les personnages de Kiarostami, de Hossein Sabzian, dans *Close Up* – qui veut, grâce à l'image, révéler le « soi caché » rendu inaperçu par le quotidien et sa banalité – jusqu'aux lycéennes voilées, dans *Au travers des oliviers*, qui toutes veulent être filmées et « passer » à la télévision. Cette espérance de l'image exprime la liberté du sujet et la revendication de sa singularité[2]. Plus profondément, elle délivre un sens précis de l'islam, un refus de le voir réduit au monothéisme abstrait.

Les images de Kiarostami exposent de multiples façons la dualité de l'islam. Par le paysage, d'abord, qui, tantôt donne à voir l'aridité et la sécheresse de l'attestation monothéiste absolue, tantôt présente la luxuriance et la verdure, quelque chose comme les douceurs de l'islam. Les paysages de Kiarostami sont les typifications des deux lieux métaphysiques de l'islam, le désert et le jardin. Par les expériences humaines, ensuite, qui

[1] Jean-Pierre Limosin, *Abbas Kiarostami : vérités et songes*, *op. cit*.
[2] Le problème de la liberté en islam nous semble intimement lié au problème de l'image. En fait, ces deux problèmes sont les deux faces d'une même difficulté inhérente au monothéisme islamique. Nous renvoyons à notre première partie, *infra*, chapitre 4, 2, sur l'Homme Parfait.

tantôt affrontent le « maître absolu », la mort, tantôt reconnaissent la puissance infinie de la vie. Par la nature, enfin, qui tantôt apaise l'âme par la sérénité de ses « vivants piliers », tantôt la désespère par ses colères dévastatrices.

Les films de Kiarostami doivent être mis en rapport avec les autres manifestations esthétiques de l'islam spirituel. Ils sont comme des signes de reconnaissance et de filiation adressés aux grands poètes, aux maîtres de la miniature, aux spirituels du soufisme. Kiarostami mène un dialogue serré avec la poésie persane[1]. Il s'est lui-même exercé au poème[2], en des vers qui creusent l'énigme du monde et de l'apparition. Dans ses films, il n'est pas rare que tel personnage se fasse l'écho de Rûmî[3], de Hâfez, de Omar Khayyâm. Davantage, le titre du film peut être la reprise d'un vers. *Où est la maison de mon ami ?* fait explicitement référence au vers « Où est la demeure de l'Ami » de Sohrâb Sepehri[4]. En réalisant ce film, Kiarostami a voulu rendre hommage au grand poète iranien, mort en avril 1980[5]. *Le vent nous emportera* est un titre emprunté à la poétesse Forough Farrokhzâd[6]. Mais c'est surtout une commune vision du monde et des hommes qui fait des poètes de l'Iran islamique les véritables contemporains et interlocuteurs de Kiarostami.

Au travers des oliviers traite l'amour entre Tahereh et Hossein selon le point de vue dominant de la poésie persane : l'autorité de l'aimé sur l'amant. Tahereh, l'aimée qui est l'objet de l'ardent désir de Hossein, est présentée comme une figure de l'impossible. Au début, c'est son sourire rayonnant qui retient l'attention du metteur en scène, au point de la choisir pour comédienne dans le film à venir (rappelons que nous assistons, au début du film, à une séquence où le réalisateur prépare son ouvrage et fait passer, selon l'usage, des « auditions »). Pourtant, le film ne nous donnera plus accès à son visage, qui sans cesse se dérobe aux regards. Pour Hossein, le visage inaccessible de Tahereh fait signe vers

[1] Les entretiens accordés par Kiarostami manifestent une connaissance profonde de la poésie iranienne et du Coran. Voir l'entretien avec Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*, *op. cit*., p. 81 *sq*.
[2] Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, traduit du persan par Nahal Tajadod et Jean-Claude Carrière, Paris, P.O.L, 2002.
[3] Appelé plus communément, dans les films, Mawlânâ (« notre maître »).
[4] Sohrâb Sepehri, *Oasis d'émeraude*, introduction et traduction de Daryush Shayegan, Paris, Imago, 1982, p. 43.
[5] Cf. *Cahiers du cinéma*, n° 493, p. 88.
[6] Forough Farrokhzâd (1935-1968), elle-même cinéaste, est une figure majeure de la poésie iranienne du XX^e^ siècle. Elle a participé au mouvement de la « Nouvelle Poésie » qui, en cassant rythme, rimes et pieds, a donné naissance à la poésie moderne en Iran. Voir le recueil de poèmes traduits du persan en français par Valérie et Kéramat Movallali *Saison froide*, Paris, Arfuyen, 1991, p. 55, et *La Conquête du jardin*. *Poèmes 1951-1965*. Traduit du persan par Jalal Alavinia, préface de Christian Jambet, Paris, Lettres persanes, 2005. Voir aussi Y. Ishaghpour, *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, *op. cit*., p. 101.

l'Absent. Les amours de Hossein et Tahereh font écho à celles du couple modèle de la littérature islamique, Majnûn et Leïla[1].

Le plan qui achève le film, ces paysages magnifiques à la beauté indicible, a la même saveur que la description du jardin paradisiaque dans la poésie mystique. Il a surtout la même signification que la peinture des délices du « pays du non où » dans la miniature persane. Comme les miniatures, les films de Kiarostami montrent souvent un réel idyllique, immatériel et délesté du poids de la finitude. C'est tout particulièrement le cas de *Où est la maison de mon ami ?* Le thème de l'amitié entre deux enfants est comme transfiguré, élevé à cette dimension spirituelle si bien chantée par les poètes. L'amitié, ici, se fait authentiquement *walâyat*, délicate attention pour l'élu du cœur qui est la face visible de l'invisible. La finesse des sentiments, des gestes et des figures font de ce film une véritable miniature.

Les films de Kiarostami nous content l'Iran éternel[2]. Ils nous donnent aussi à voir quelque chose de l'Iran shî'ite et de l'âme shî'ite. Par l'indication d'un ailleurs à la fin du film, par les personnages toujours en quête de quelque chose, à la recherche d'une figure salvatrice, l'ami, l'aimé, l'enfant, Kiarostami suggère l'inquiétude, le sentiment de l'attente proprement shî'ite. Il dote ses films d'une dimension eschatologique qu'il convient de rapporter à un dogme proprement shî'ite : l'attente du retour de l'Imâm caché. Cette attente est nostalgie, sentiment de perte et de déréliction.

Close Up, par le biais d'un récit d'usurpation d'identité, traite de la question de la représentation. En fait, il nous introduit dans une problématique propre au shî'isme : l'attente de l'Imâm doit s'accompagner d'un questionnement sur sa représentation et d'une défiance à l'égard de ses usurpateurs. Le film côtoie une question théologico-politique vitale pour l'islam shî'ite, la question de l'autorité et de son exercice temporel. La solution de Kiarostami pourrait bien être radicale : il n'y a pas de représentation possible de l'Imâm caché. La République islamique, en sa prétention théologique, n'est peut-être qu'une usurpation parmi d'autres, comme celle de Sabzian.

Le cinéma de Kiarostami, comme la poésie ou la philosophie de l'islam spirituel, s'affronte au réel en son épiphanie. Il décrit de manière magistrale les postures subjectives

[1] Voir le roman poétique en persan de Jâmî (817-898), *Leylî et Majnûn*, rédigé en 889.
[2] A. Kiarostami, lors de ses différentes interventions, insiste sur l'irréductibilité de la culture iranienne à la culture islamique. Il fait souvent allusion à des mythes et récits iraniens antérieurs à l'islam.

qui découlent d'une telle épreuve du réel. *Le goût de la cerise* [*Ta'm-e gilâs*] est, à ce titre, très suggestif. Le personnage principal du film, monsieur Badi'î, est reclus dans l'espace protecteur de la voiture, seul lieu où l'affirmation subjective lui est permise, loin de l'écrasement de la ville et de l'ordre divin. Sous le soleil qui plombe un Téhéran poussiéreux, l'homme est réduit à l'anonymat de celui qui n'a pas d'autre nom que celui qui convient à tant d'autres, un nom commun, et qui s'absorbe dans la contemplation de son absence d'être. En proie à la déréliction, monsieur Badi'î, tel le poète Rûmî, veut mourir, la mort étant le nom de son désir, fruit de sa certitude. Il veut un réel non évanescent, le Réel lui-même qui enfin apparaîtra sous son vrai visage.

Monsieur Badi'î est atteint d'une profonde mélancolie qui, ressassant la précarité et la vanité du monde, est une contestation de la parole religieuse. La perte de confiance et d'espérance n'est-elle pas le symptôme du manque de croyance en l'ordre divin et de foi en la promesse révélée ? La mise en scène de la mélancolie est le moyen que se donne Kiarostami pour faire un cinéma contestataire. La mélancolie défait l'unité sereine imposée par la religion légalitaire, exprime la sourde rébellion de la conscience qui voit dans le refus de la vie simplement biologique l'affirmation suprême de la liberté[1].

Dans son errance autour de la ville, à la recherche de l'ami du cœur qui exaucera son désir, monsieur Badi'î rencontre des personnages qui sont autant de figures archétypales de la conscience islamique. Le jeune soldat signifie son attachement aux choses de ce monde, et dit ne pas comprendre la demande qui lui est adressée. Le monde, pour lui, ne fait pas de doute ; quant à la mort, c'est une réalité « banale » dans le combat entre des ennemis. Le soldat s'est établi en toute positivité dans le sensible qui, pour lui, n'a aucune épaisseur. La religion commune suffit à apaiser les quelques tourments de l'âme, et la prudence invite à accepter l'ordre des choses.

Le représentant de la religion sociale que rencontre monsieur Badi'î met en évidence les impasses théologiques et philosophiques du choix de se tuer. Attaché au suprasensible, il pourrait entendre le désir qui leste la parole de monsieur Badi'î. Pourtant, dit-il, les droits du fini et de la conscience subjective doivent se soumettre à l'impératif divin. Seul Dieu est maître, et toutes les créatures, même l'homme, sont assujetties d'une manière qui, par la

[1] La mélancolie se présente ici comme l'épreuve radicale de la liberté. Elle situe le film, nous semble-t-il, dans un horizon bien différent de celui de l'existentialisme souvent invoqué par les critiques.

Providence de Dieu, fait le meilleur. Le doute est apaisé par la croyance, fermement établie par la théologie, en la bonté divine et la théodicée.

Le vieux taxidermiste que finit par consulter monsieur Badi'î est celui qui va exaucer son vœu. Pour cela, il entreprend d'abord de l'interpréter de manière à comprendre vraiment le désir qu'il exprime : le désir de mort est le désir d'une vie authentique, qui s'établirait dans la proximité des choses et renouerait avec la saveur du monde. Non sans évoquer clairement la figure du poète Omar Khayyâm, le vieux taxidermiste veut sauver monsieur Badi'î de la mort, et le convertir à la vie, en lui rappelant la beauté du monde. Le sensible est lieu d'apparition et de lumière. Il mérite la confiance joyeuse et invite à brider la mélancolie insinuante. Ce que le regard doit saisir, c'est l'abondance des dons de Dieu, les couleurs scintillantes des paysages, les suggestions séductrices des beaux corps, la saveur des mets succulents,…et le goût de la cerise.

TROISIÈME PARTIE

La genèse du théophanisme

Le judaïsme et le christianisme à l'épreuve des images

Introduction

La « hantise du monothéisme »

Nous sommes arrivés au point où l'analyse des principes du théophanisme en islam, l'examen de ses expressions esthétiques concrètes nous conduit nécessairement. Il nous faut reconnaître que le statut théologique de l'image est un foyer de problématisation dans d'autres ères culturelles, tout particulièrement dans celles que déterminent les autres monothéismes, et qu'elle y fomenta, et y fomente encore parfois, les discussions les plus virulentes et les débats les plus féconds. À cet égard, l'interdit vétérotestamentaire[1] de représenter Dieu est un point de rencontre, une source commune des conceptions de l'image véhiculées par les trois monothéismes. Il est aussi ce lieu théorique, à la croisée des chemins qui, selon les diverses interprétations qu'il suscite, donne à chaque monothéisme

[1] Cf. Ex 20.4.

sa propre et singulière manière d'entrer en rapport avec l'image et l'art figuratif. Nous ne pouvons éviter de nous poser cette question : le monothéisme est-il, comme tel, responsable de la crise, ou de la contradiction qui prend la forme, en islam, du conflit entre attestation du Dieu abstrait et théophanisme ? Les trois monothéismes sont-ils dans une seule et même position théorique, connaissent-ils un seul et même conflit ? Le concept de théophanisme leur convient-il également, sans différence essentielle ? Comment, à rebours, une analyse philosophique comparative éclairera-t-elle la contradiction vivante de l'islam que nous avons étudiée, jusqu'ici, « de l'intérieur » ?

Partons, pour des raisons de méthode, du judaïsme, de sa tradition écrite et orale forgée par la méditation de la religion d'Israël. L'interdit de la représentation de Dieu s'énonce d'abord dans les Écrits dont le judaïsme est le témoin rigoureux, parce que la religion d'Israël est le rameau abrahamique le plus ancien, le plus originaire. Or, le judaïsme s'affronte à deux sortes de problèmes qui sont comme le moteur de son développement historique : celui des difficultés herméneutiques nées des contradictions, présentes dans la Bible, entre différents traitements de l'image[1], celui du statut du deuxième commandement du Décalogue qui, pris à la lettre, rend illicite, au regard de la Loi révélée, la constitution d'un art de la figuration. Le rapport à l'image est inséparable du rapport à la Lettre, et le statut des œuvres humaines est inséparable de la transcendance absolue et de l'autorité unique de Dieu, qui sont autant de théologoumènes structurels pour la conscience juive.

Si nous considérons maintenant le christianisme, l'importance et la violence des débats médiévaux qui opposèrent iconodoules et iconoclastes suffisent, en un premier temps, à y repérer le caractère central de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis, « la question de l'image ». Peut-on alors soutenir que l'image est un problème commun aux trois monothéismes, problème qui trouve en chacune des religions du Livre les voies propres de sa résolution ? Davantage, est-on en droit d'affirmer, faisant nôtre la formule de Jean-Luc Nancy, que l'image est la « hantise du monothéisme » ?

Sans doute, convient-il de considérer avec prudence tout discours qui soutient qu'existe, entre trois religions, une homogénéité, voire une unité transcendantale, car un tel

[1] Voir Ex 25.18. Dieu formule des instructions très précises pour la construction du futur sanctuaire. Il exige notamment de Moïse la fabrication de « deux chérubins en or ». Voir aussi Ex 31.2-5 où l'on peut relever une valorisation des arts et de la création artistique. Nous renvoyons enfin à la vision d'Ezéchiel et à la description détaillée qu'elle nous fournit du Temple nouveau. Voir Ez 41.18-19.

discours menace toujours, plus ou moins, d'être une concession aux ruses de l'imaginaire. Sans doute, parler du « monothéisme » au singulier n'est-il que l'effet de cette concession, et, par là même, une illusion de l'entendement. C'est que le discours de *l'unité*, par définition abstrait et général, a toutes les chances d'être une méprise, qui méconnaît l'hétérogénéité concrète du réel, ici du réel du monothéisme, lequel n'existe et ne s'énonce qu'en ses diverses manifestations. Néanmoins, toutes précautions prises, il semble bien que la question de l'image hante le monothéisme comme tel, si l'on ne l'entend pas au sens d'un universel abstrait, mais au sens d'une décision fondatrice, dont nous avons vu la racine dans la Figure et la parole d'Abraham[1]. Cette unité se retrouvera, inévitablement, au centre de ses décisions fondamentales, en chacune de ses manifestations singulières et concrètes. Ce fait, sans qu'il soit nécessaire de postuler une identité *imaginaire* du monothéisme, possède les propriétés d'un réel qui s'impose et qui résiste aux objections.

Que l'image soit au centre des débats par lesquels s'est constitué le christianisme historique et qu'elle informe, à partir de cet horizon problématique chrétien dans lequel elle prend naissance et acquiert sa valeur théorique, la pensée, l'imaginaire et le mode d'être de l'homme occidental, nul aujourd'hui ne le conteste vraiment. L'image « hante » le christianisme sous la double figure contradictoire de la fascination médusée et de la répulsion méfiante. La hantise de l'image s'énonce ici sous un mode paradoxal, celui qui fait se côtoyer la prégnance païenne, la tentation idolâtre toujours repoussées mais toujours insinuantes, avec les interrogations proprement théologiques et christologiques. Sur cette hantise s'élève l'ensemble complexe des questions et décisions qui forme la vie spirituelle du christianisme. En revanche, c'est un lieu commun d'affirmer que le judaïsme et l'islam se sont établis sur le *déni* de la question de l'image, voire sa forclusion, pour des raisons somme toute assez semblables : le respect scrupuleux, voire l'obsession de la Lettre, l'aversion pour toutes les figures de la finité et du multiple suspectes de « concurrencer » l'infinité et l'unicité de Dieu. Des trois monothéismes, seul le christianisme aurait finalement le courage d'affronter l'image et de soutenir, dans la théorie et dans la pratique, sa nature paradoxale et son inquiétante étrangeté. Là encore s'imposeraient l'héroïsme théorique du christianisme et sa supériorité. Comment concilier ces « vérités » avec ce que

[1] Cf. *Supra*, première partie, chapitre IV, 4, « Le cas d'Ibrâhîm, *al-khalîl Allâh* ».

nous avons tenté de démontrer de la culture religieuse de l'islam, et de l'islam des théophanies ?

Il ne s'agit nullement de se livrer à l'exercice, périlleux et incertain, du comparatisme religieux. Nous voulons simplement ébaucher l'analyse des débats internes qu'a suscité l'image dans les trois monothéismes, et décrire succinctement la spécificité des situations religieuses, spirituelles et théoriques, de manière à suggérer qu'il ne saurait être question, aussi bien dans le judaïsme qu'en islam, d'un déni ou d'un rejet univoque de l'image. Il sera alors pleinement démontré que l'islam n'est pas univoque, pas plus que les autres monothéismes ne le sont.

Chapitre I

« Tu ne te feras pas d'image »

1. Un syncrétisme iconophile au service du culte rabbinique

Le judaïsme des premiers siècles de notre ère ne ressemble guère aux idées reçues, aux projections rétrospectives dont il est souvent l'objet, pour cette raison : il ne fut guère étranger aux préoccupations esthétiques, et il témoigna d'un authentique souci de la figuration spirituelle dans des œuvres d'art significatives. L'art de la sculpture, mais aussi la peinture et la mosaïque sont présents, notamment dans les monuments édifiés durant la période qui va de la deuxième guerre juive, vers 130, jusqu'au VI^{e} siècle de notre ère, avec une profusion et une constance remarquables, si bien que nous sommes aux antipodes de la prétendue hostilité juive unanime envers les images[1]. Du deuxième siècle après J. C., jusqu'à une réaction iconophobe qui finira par s'imposer presque totalement, le judaïsme rend licite, voire encourage, la production d'images destinées à témoigner de la foi.

L'édifice souvent cité, pour illustrer cette présence des images au sein du judaïsme, est la synagogue de Doura-Europos, construite en Mésopotamie, dans l'actuelle Syrie, au III^{e}

[1] Voir sur cette question et cette période Pierre Prigent, *L'image dans le judaïsme, du II^{e} au VI^{e} siècle*, Genève, Labor et Fides, 1991. Voir aussi Irène Korn, *Art et judaïsme*, Paris, Éditions de l'Olympe, 1998.

siècle de notre ère. Son originalité et la richesse de son répertoire en font une pièce unique dans l'histoire de l'iconographie juive[1]. Généreusement peinte et colorée, la synagogue de Doura-Europos, bâtie vers 244-245, n'est sans doute pas un exemplaire unique, même s'il ne reste pas d'éléments archéologiques pour attester la répétition de cette sorte d'ouvrage. Les traces conservées témoignent d'une riche décoration intérieure, de plusieurs panneaux de peintures relatives à l'histoire biblique. La représentation de nombreux personnages de la Bible y est un trait dominant. On peut clairement discerner dans le décor qui orne généreusement l'intérieur du bâtiment des scènes du Pentateuque, des Livres historiques, des Prophètes, au point que l'intention du peintre semble être la production d'une Bible en images. Mais cette Bible destinée aux regards ne se veut pas une Bible pour ceux qui n'ont pas accès aux textes, pour les illettrés. Le peintre juif ne s'assigne pas ici la mission que s'octroiera souvent le peintre chrétien : se substituer au texte pour enseigner la religion aux ignorants incapables d'accéder à l'écrit. Les images qu'il peint ne sont ni didactiques ni narratives. Ce sont plutôt des signes formés par les fidèles en réponse à la parole que leur a adressée leur Dieu. Les images de la synagogue de Doura-Europos sont, en effet, des indications et des suggestions, non pas, à proprement parler, des représentations.

L'art figuratif qui s'impose dans cet édifice témoigne incontestablement de la prégnance vivace des pratiques esthétiques dans cette région et à cette époque. Les présences hellénique, iranienne et chrétienne orientale y sont influentes et informent, chacune à sa manière, les styles et les figures. Cependant, le bâtiment adopte un art qui n'en demeure pas moins fortement ancré dans les croyances qui définissent le judaïsme. Il témoigne d'une esthétique articulée à un judaïsme rabbinique puissant et déployant toutes ses ressources pour résister au légalisme pointilleux, pour faire de l'image un élément majeur de la liturgie.

Les peintures de la synagogue de Doura-Europos caractérisent une culture juive empreinte de pensée grecque, néoplatonicienne, qui sert subtilement les énoncés majeurs de la révélation mosaïque. Elles sont le fruit d'un certain jeu entre les différentes lectures du message révélé, jeu alors en faveur des interprétations laissant place à l'image, avant que la région ne subisse les effets de la crispation légaliste du VI^{e} siècle. Les conceptions et pratiques de l'image s'inscrivent dans une configuration qui met aux prises, historiquement

[1] Cf. P. Prigent, *L'image dans le judaïsme*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 139 *sq*.

et géographiquement, différents courants interprétatifs. Au IV^{e} siècle encore, les juifs confectionnaient des mosaïques figuratives sans soulever les protestations des rabbins. Cela suffit à suggérer que nous sommes loin du prétendu déni absolu de l'image dans le judaïsme.

2. Emmanuel Levinas et la question de l'image

La situation historique, ambivalente, de l'image au sein du judaïsme primitif nous invite à considérer à nouveaux frais l'interdit formulé par le décalogue. Sans doute sommes-nous devenus aveugles, prisonniers malgré nous des préjugés, au sens de l'impératif : « Tu ne te feras pas d'image ». Aussi convient-il de prêter toute notre attention à l'écho de l'énoncé biblique, de cerner la signification qu'il peut avoir pour une conscience juive. Il nous faut dépasser l'attention scrupuleuse à la Lettre pour atteindre le sens philosophique de l'interdit. Pour ce faire, nous prendrons pour guide Emmanuel Levinas, et nous suivrons les pas de la méditation qu'il nous propose du sens du judaïsme. Ce choix peut sembler arbitraire. Il ne prétend pas se soustraire aux contestations qu'il ne manquera, comme tout choix, de susciter. Pourtant, si nous décidons de faire du grand philosophe juif français notre guide et notre introducteur, aux fins d'éclairer la conception de l'image déterminée par la tradition juive, c'est pour des raisons qui nous semblent suffisamment fortes.

Le propre du philosophe, si l'on veut bien accorder quelque crédit à cette désignation et y reconnaître une posture éthique et intellectuelle sans équivalent, est de ne s'autoriser que de lui-même. Dire cela ne signifie nullement que son œuvre soit considérée comme le produit arbitraire d'un « moi ». Il s'agit seulement de rappeler que le philosophe n'est autorisé par aucun parti, qu'il n'est mandaté par aucune idéologie ou religion. Emmanuel Levinas n'échappe pas à cette règle. Il n'a eu de cesse de défendre la situation singulière du

philosophe, et de se soustraire, pour son propre compte, aux tentatives qui visaient à l'instituer comme le penseur autorisé du judaïsme. Pourtant, son œuvre est tout entière l'expression d'un nouage qui articule philosophie et judaïsme. La décision phénoménologique, forgée par la fréquentation assidue de Husserl et de Heidegger, se conjoint chez lui, au gré d'une alchimie unique et féconde, à la méditation de la posture subjective vécue intimement et personnellement, celle de l'*être juif*. La philosophie, sans céder sur sa destination universelle, sans transiger sur sa prétention à s'adresser à tout homme, prend dans l'œuvre d'Emmanuel Levinas une tournure singulière : elle devient une herméneutique de la conscience juive, laquelle révèle les tensions et aspirations qui habitent toute conscience et fait figure de témoin exemplaire de la condition humaine.

Sans doute, ce nouage de la philosophie et du judaïsme n'a-t-il pas été inventé par E. Levinas dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Sans doute notre philosophe a-t-il été précédé et initié sur cette voie par bien d'autres, anciens et modernes. Mais E. Levinas approfondit l'exploration des ressources philosophiques du judaïsme. Il rend accessible et public un geste théorique qui imprègne profondément le paysage de la philosophie contemporaine. On sait le rôle joué par E. Levinas dans ce qu'il est convenu d'appeler le tournant théologique de la phénoménologie[1]. Plus simplement, son rejet de la métaphysique, son souci exclusivement moral, son intransigeance quand il rétablit l'argument d'autorité des commandements bibliques, forment les principes d'une pensée qui, en soulignant les limites de l'idéologie et de l'esprit des Lumières, trouve de multiples échos dans le cours contemporain de la vie intellectuelle. Tout se passe comme si Emmanuel Levinas fournissait à notre époque les cadres dans lesquels la pensée *a le devoir* de s'exercer. Son enseignement ébauche les grandes lignes de ce qu'on pourrait appeler la philosophie *spontanée* de notre temps.

[1] Dans la biographie qu'elle lui consacre, Marie-Anne Lescourret fait mention de quelques données qui éclairent le rapport de Levinas au christianisme et à ses plus hautes autorités ecclésiastiques. Ces indications nous semblent précieuses pour comprendre l'orientation philosophique contemporaine de la doctrine de l'Église. Nous renvoyons tout particulièrement au chapitre intitulé « Levinas et Wojtyla », p. 294 *sq*. Cf. M.-A Lescourret, *Emmanuel Levinas*, Paris, Flammarion, 1994.

§ 1. Le regard froid de l'éthique et la vanité de l'esthétique

Dans notre travail, nous serons attentifs à la place que notre philosophe accorde, dans sa réflexion sur le sens philosophique du monothéisme, à l'interdit de l'image. Parmi les énoncés du Décalogue, E. Levinas accorde une importance significative à la proscription des images. Il a le mérite d'affronter, d'une manière radicale, les questions que nous posons : le monothéisme, en son essence, est-il menacé du péril de l'idolâtrie lorsqu'il renonce à la Lettre de l'interdit biblique ? De quelle vérité le précepte biblique est-il porteur, sous les voiles de la religion institutionnelle ? Pourquoi la prohibition de l'image est-elle si intimement liée à l'existence et à l'essence du monothéisme ? E. Levinas soutient que la proscription des images est le *suprême* commandement du monothéisme, celui qui cristallise sa décision spirituelle et son intention essentielle. Pour lui, toutes les fois que notre pensée – non encore éveillée à la vérité – méconnaît l'importance éthique et ontologique du refus biblique des images, elle porte atteinte au monothéisme, s'en détourne, le rature, au point d'ouvrir la brèche à sa négation et à son reniement. Comment comprendre ces affirmations qui ne contiennent bien souvent aucune nuance explicite et qui ne font que rarement place aux médiations attendues ? Pourquoi le lien entre le monothéisme et l'iconoclastie serait-il si profond qu'il ne souffrirait ni mise en question ni discussion ?

La position d'Emmanuel Levinas exprime une incontestable méfiance à l'égard des images, voire une iconophobie affichée. Elle manifeste une hostilité théorique à l'encontre de l'art tout entier[1]. Alors qu'il n'a de cesse de nous parler d'*épiphanie*, d'*apparition* et de *révélation*, le philosophe répugne à solliciter le vocabulaire traditionnel de l'esthétique et à faire un usage, même minimal, des notions attendues de la beauté et du beau. C'est que ce vocabulaire est, à ses yeux, suspect. Les termes qui présupposent une quelconque valeur accordée à l'art lui semblent relever d'un ordre discursif empreint de frivolité et de futilité, foncièrement incompatible avec le sérieux de la pensée et la rigueur de la philosophie[2]. Surtout, l'intérêt pour l'art et la beauté signe une indifférence proportionnelle aux

[1] Cette défiance, à la fois subjective et philosophique, éclaire l'absence, dans l'œuvre d'E. Levinas, d'une esthétique ou philosophie de l'art conçue sous des traits positifs.
[2] Voir David Gritz, *Levinas face au beau*, Paris / Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2004. On lira attentivement la longue préface de Catherine Chalier.

préoccupations morales, et finit même par nous détourner de l'urgence éthique. Prenant le contre-pied de la posture platonicienne qui, même lorsqu'elle soumet l'œuvre d'art à une critique sévère, pose qu'existe une communauté ontologique du Beau et du Bien, E. Levinas disjoint radicalement ces deux notions. Il tend même à faire de l'une l'adversaire de l'autre. Pour lui, tout amateur d'art est, en puissance, un dandy qui s'ignore, d'autant plus soucieux de clamer son amour de la beauté qu'il s'est rendu insensible à tout sentiment de moralité. En l'homme, le culte du beau se développe d'autant plus que croît l'indifférence au bien.

Cette affirmation concentre, sans doute, l'essentiel de l'attitude philosophique d'Emmanuel Levinas, du moins celle qui domine ses premières réflexions sur l'art, telles qu'on peut les lire dans « la réalité et son ombre[1] ». Dans ce texte, E. Levinas traite de l'art en usant d'un vocabulaire platonicien, celui de la réalité et de sa copie, de l'ombre et de son modèle, du simulacre et du réel. Mais c'est pour soutenir une thèse qui, au final, est résolument anti-platonicienne, une thèse qui dénonce dans l'art une contrefaçon de l'éthique. La thèse prend appui sur une interprétation sclérosée, raréfiée du platonisme, du type de celles qui disjoignent les énoncés de la *République* de la dialectique du beau présentée dans le *Banquet*. Elle conjugue, en un savant mélange, une lecture partielle et figée de Platon avec une philosophie et une esthétique d'obédience kantienne.

Pour ce qui nous occupe, l'influence de la philosophie de Kant dans l'œuvre d'E. Levinas peut se repérer à deux niveaux. Le premier concerne la désaffectation de la métaphysique, que notre philosophe conçoit comme ce geste inaugural qui ouvre une nouvelle ère philosophique. Refusant la décision hégélienne de donner un sens plein à la dialectique de la Raison dans le devenir de la philosophie, Emmanuel Levinas fait retour à Kant et interprète la thèse de « la fin de la métaphysique » comme une invite à centrer la réflexion philosophique sur la morale, et sur la morale seule. Il radicalise, non sans arguments, une certaine lecture de Kant, et se donne toute légitimité pour pratiquer une substitution : mettre en lieu et place de la métaphysique moribonde la philosophie morale. Nous trouvons-là le thème majeur de la philosophie levinassienne : l'éthique est la

[1] Il s'agit d'un article majeur, paru dans *Les Temps modernes* en 1948 (4e année, n° 38, novembre, pp. 771-789). E. Levinas y poursuit, dans les termes d'une pensée sévère et réactive à l'encontre de l'art et de la littérature, son dialogue avec Sartre. Cet article est repris dans E. Levinas, *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, pp. 123-148.

philosophie *première*. Quant au deuxième niveau de présence du kantisme, il se manifeste dans la reproduction – modifiée en sa formulation – de la distinction énoncée dans la *Critique de la faculté de juger* entre l'ordre du beau et de l'esthétique, et l'ordre du bien et de la moralité[1]. Mais là encore, E. Levinas radicalise le propos au point de le subvertir. Il transforme la théorie kantienne de l'indifférence du beau au bien et du bien au beau, en une doctrine qui fait du beau l'ennemi du bien, et de l'art une pratique qui serait, par essence, immorale.

Emmanuel Levinas réduit la pratique artistique à une manipulation habile des images. L'image est le moyen et la fin de l'art, ce qui lui donne sa consistance propre et qu'on qualifie, bien abusivement à ses yeux, de mystère. Or l'image possède des pouvoirs que le souci éthique oblige à dénoncer. Au premier chef, elle sollicite la sensibilité humaine, dans laquelle E. Levinas entrevoit tout à la fois la source de la compassion et de l'ouverture à l'autre, et une aptitude dangereuse à la passivité, à la jouissance lascive, à la fascination qui fait le lit de toutes les lâchetés et compromissions. L'image fait taire la conscience et réveille la part de l'homme offerte au plaisir muet et souverain. Dans l'admiration qu'elle suscite, s'éveille la tentation permanente au silence, qui nourrit les complicités fautives et les lâches irresponsabilités. L'image menace l'intégrité morale de l'humanité. L'art produit une séduction anesthésiante qui présage du pire. Il égare et pervertit, il distrait l'homme, par le *jeu* insupportable dont il fait sa valeur suprême, de ce qui devrait être la seule préoccupation qui vaille, l'attention à cet autre homme singulier, dont le visage nous convoque au sérieux et à l'austérité de l'exigence morale.

Par ces effets désastreux, l'*image* ne se distingue pas de l'*idole* dont elle possède la nature. Elle manifeste la même suffisance, la même arrogance dans la prétention que le signe peut épuiser le sens. On retrouve dans l'image et dans l'idole la même impassibilité, la même souveraineté[2] capable de sidérer les sens. L'idole et l'image ont ceci de commun qu'elles sont le produit d'un même désir : nier le manque à être, produire un état caractérisé

[1] Cf. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1ère section, livre 1, Analytique du beau, §§ 2 et 5. Rousseau déclamait « contre la vanité des grands qui abusent du travail du peuple pour des choses aussi inutiles » (§ 2, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, p. 50). E. Levinas ne déclame-t-il pas contre l'immoralité des petits qui abusent du plaisir des images, plaisir inutile et incertain ?

[2] Roger Munier propose un traitement similaire de l'image. Il souligne son « pouvoir muet », son étrange capacité à paralyser les facultés humaines. L'image engendre un mode d'être où se complaît un homme comblé, inerte et silencieux. Elle scelle l'effacement du dire et fait le lit de toutes les violences. Voir son *Contre l'image*, Paris, Gallimard, 1963.

par la clôture et l'achèvement. Ce désir, formé dans la dénégation, configure leur destination à devenir des œuvres, c'est-à-dire des produits saturés et mensongers qui nous donnent l'illusion de l'éternité. L'image, à l'instar de l'idole, subjugue le sujet au point de le figer en une posture dépersonnalisée, anonyme, nous dit Emmanuel Levinas. L'art rend aveugle au monde de la souffrance humaine. Il détruit le sujet, lequel ne se connaît et n'existe que dans l'attention à cette souffrance. Il le plonge dans un anonymat moribond. L'art signe la chute dans ce que E. Levinas appelle le « il y a[1] ». L'image – qu'elle se nourrisse de la dénégation comme cela est le cas dans l'art réaliste, ou qu'elle s'exprime sous le mode de l'angoisse dans l'art informel – nous enlise dans la nuit du « il y a », dans un espace infini et impersonnel, tout entier submergé par le « courant anonyme de l'être[2] ». Loin de désigner une élévation de l'esprit et d'initier quelque chose qui s'apparente à une dialectique du dépassement et de la conversion ouvrant sur l'au-delà, l'art nous abîme dans un *en deçà* indigne de la destination de l'homme. Contre Platon et contre Heidegger, son maître en philosophie, E. Levinas soutient que l'art n'est en rien une révélation, une figure de la vérité. L'art tisse, bien au contraire, un voile rigide qu'on ne saurait déchirer, une matérialité épaisse que n'habite aucun souffle, aucun appel vivifiant.

L'art signe notre enlisement dans l'être. Les images qu'il crée sont des réalités dégradées, de simples ressemblances, des ombres qui nous trompent, en obscurcissant ce qui est réel. Ainsi, rigoureusement parlant, l'expérience esthétique, tout en étant futile, nous pose un problème sérieux, qui vient de ce qu'elle est une expérience de l'être. Cependant, loin d'accorder la moindre valeur positive à cette expérience, Levinas la soumet à la critique qu'il formule à l'encontre de l'ontologie en général. L'ontologie entendue comme théorie et intelligence des existants[3] constitue la forme historique de la métaphysique occidentale. Elle s'est imposée, en tant que discours de la totalité et de l'identité, et elle a permis le triomphe de ce que Levinas appelle le Même. L'ontologie a rendu impossible une place pour l'Autre, si bien que l'urgence philosophique est de faire retour, par delà le recouvrement qu'elle a opéré, à l'inquiétude métaphysique qui est souci de l'Autre. C'est que le « rapport métaphysique, le rapport avec l'extérieur, n'est possible que comme

[1] Voir les analyses qu'Emmanuel Levinas consacre à cette notion dans *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1990, p. 83 *sq*.
[2] E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, *op. cit.*, p. 94.
[3] Voir sur ce point, entre autres, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1961], 2ème édition, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 32 *sq*.

rapport éthique[1] », nous dit E. Levinas. Dès lors, si une théorie de l'être a un sens, c'est à la condition qu'elle reconnaisse que « l'être se joue dans le rapport entre hommes[2] ».

À l'encontre de la tradition philosophique inaugurée par Platon, E. Levinas soutient que l'éthique se construit dans et par l'épuisement de l'être, en se purgeant de toute prétention ontologique. Elle n'a pas partie liée avec l'être, mais avec la parole. Cette position rend intelligible la comparaison, sans cesse reconduite par notre philosophe, entre l'éthique, dont le destin est attaché aux qualités et vertus du langage, et l'art, entendu comme événement ontologique silencieux. L'insuffisance foncière de l'art tient au fait qu'il n'est pas un langage. L'image qu'il nous offre à voir est l'apparition en une « forme figée dont quelqu'un s'est retiré, alors que dans le langage s'accomplit l'afflux ininterrompu d'une présence qui déchire le voile […][3] ». Là où la parole convoque la sensibilité à la proximité avec autrui, l'image produit une écoute ludique, futile et irresponsable de l'être. Emmanuel Levinas prend ici ses distances à l'égard de la conception heideggérienne de l'art. À ses yeux, l'image et l'art ne sont légitimes que lorsqu'ils se détournent de leur destination ontologique, pour assumer la fonction que Paul Celan assignait au poème : témoigner pour l'autre une attention chaleureuse[4].

Sans doute, la pensée de E. Levinas, à l'endroit de l'esthétique et du beau, a-t-elle subi quelques modifications, au point qu'il peut paraître légitime de parler d'évolution[5]. Sans doute, notre philosophe a-t-il fini par concéder quelque valeur à l'image. L'œuvre d'art peut être sauvée dès lors qu'elle fait l'objet d'une interprétation, d'une élucidation du mythe qu'elle recèle, d'une parole critique qui la sort du tombeau silencieux dans lequel elle s'abîme. Emmanuel Levinas en appelle à l'herméneutique comme à ce qui supplée au manque et au mutisme de l'œuvre. Il entrevoit, dans la disparition des formes et dans l'inflation du langage, un salut possible pour l'art. Aussi évoque-t-il avec une certaine

[1] E. Levinas, « Liberté et commandement », *Revue de métaphysique et de morale*, tome LVIII, n° 3, juillet 1953. L'article a été repris dans *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994. Pour la citation, nous avons consulté la troisième édition de l'article. Voir *Liberté et commandement*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 52.
[2] E. Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 333.
[3] E. Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 100.
[4] Voir le texte d'Emmanuel Levinas en hommage au poète : *Paul Celan, de l'être à l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 2004. Le philosophe se plaît à rappeler le propos de Paul Celan en réponse aux questions de ses amis qui le pressaient de définir le sens de la poésie : « je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème ». Voir E. Levinas, *Paul Celan, de l'être à l'autre*, *op. cit.*, p. 15.
[5] C'est ce que semble soutenir David Gritz dans son étude. Cf. *Levinas face au beau*, *op. cit*.

bienveillance les productions esthétiques qui, dans l'art contemporain, adoptent une posture résolument élémentaire ou informelle et tendent vers le minimalisme. Il témoigne surtout d'une vive curiosité pour les œuvres plastiques qui, par leur incomplétude, par leur inachèvement, portent cet appel silencieux dans lequel nous entendons quelque chose de la souffrance humaine. Ces réalisations contemporaines, en exploitant toutes les ressources signifiantes de la coupure, de la rupture et de la trouée, signent la défaite des formes. Elles assument, en renonçant à la suffisance de l'être, le silence qui les habite, et qui provoque le commentaire infini par lequel, selon Levinas, elles se justifient. Dans leur recherche de la nudité et de l'indigence premières, dans leur effort constant pour esquiver la domination et les ruses de l'image, ces œuvres font signe vers ce qui est *en retrait* et forme leur secret. Elles témoignent d'un refus têtu d'être des apparitions et se posent comme des béances et des absences, en lieu et place de l'Absent inatteignable. Ainsi donnent-elles une certaine consistance visible à notre finitude et à l'infini de notre tâche éthique. Leur existence n'est pas celle des réalités futiles, puisqu'elles font écho à notre responsabilité envers l'Autre et qu'elles peuvent participer à une éducation morale.

§ 2. Emmanuel Levinas et Sacha Sosno

Parmi les productions esthétiques qui lui étaient contemporaines, et qui attestaient de cette dissolution des formes, Emmanuel Levinas a retenu le travail de Sacha Sosno. En 1989, il fait la connaissance de l'artiste français d'origine balte. Il manifeste dès lors le plus vif intérêt pour son art et son esthétique, au point de lui consacrer des réflexions pleines d'enthousiasme. C'est lui qui forge l'expression d'« art d'oblitération[1] » pour caractériser l'œuvre de celui qui deviendra son ami. Emmanuel Levinas accompagnera, en 1991, l'exposition de Sosno à Paris dont le titre – « Rapports à l'autre » – est un témoignage vivant de son influence sur l'artiste. Celui-ci le lisait bien avant de le connaître. Il le vénérait comme un maître de sagesse et de générosité[2].

[1] Nous renvoyons à l'ouvrage qu'Emmanuel Levinas consacre à cette forme d'art. Voir *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'art de Sacha Sosno*, photographies de André Villers, Paris, Éditions de la Différence, 1990.

[2] Nous tirons ces informations de l'ouvrage de Françoise Armengaud, *L'art d'oblitération. Essais et*

Né à Riga, en Lettonie, en 1937, Sacha Sosno s'installe avec ses parents, dès la fin de la guerre, à Nice. C'est là qu'il fait ses premiers pas en art, pour devenir, avec Arman et Yves Klein, l'un des principaux représentants de ce qu'on appellera l'école de Nice. Il commence par la photographie documentaire, en 1968, autour des événements du Biafra. Il s'engage dans le mouvement d'art sociologique. C'est à partir du début des années soixante-dix qu'il invente et commence à pratiquer l'oblitération. D'abord de photographies : il agrandit les photographies qu'il projette sur des toiles sensibles, puis il les obture partiellement par des surfaces qui font office de caches géométriques, soit de grands rectangles, soit des flèches massives dirigées vers des parties précises de l'images. Par la suite, il entreprend d'oblitérer des images peintes, des sculptures, puis des objets du monde moderne (oblitérations de voitures).

L'art de Sosno[1] présente des faces trouées, des membres tronçonnés, des corps défenestrés, des êtres humains enserrés dans des étaux de pierre. Il veut dire le vide et tendre vers un lieu qui est vide. Les œuvres qu'il dispose sont des fenêtres ouvertes sur le Rien. À première vue, on pourrait croire que ces œuvres vidées de leur contenu et de leur intégrité sont des visions de torture, les restes d'un champ de bataille ou des épreuves des suppliciés. Pourtant, aucune souffrance, aucune violence n'émanent des sculptures oblitérées. Plutôt une impression de sérénité, qui saisit les êtres quand ils se réconcilient avec leur indigence, leurs limites et insuffisances. L'art de Sosno parle à notre finitude. Il brise les idoles dans le « bris des suffisances[2] ».

L'œuvre de Sacha Sosno rature, violente, détruit la complétude de l'image. Ce faisant, elle brise son pouvoir anesthésiant et suspend l'emprise que sa beauté exerce sur le spectateur médusé. L'image trouée, oblitérée défait, délie et interroge. Elle réveille notre aptitude au langage en ce qu'elle exige un discours, un commentaire, une compréhension, en somme une entreprise critique. Parce que l'art d'oblitération se dérobe au concept, il interpelle celui qui le regarde et qui doit le rattacher au monde. Il le met en demeure de parler, de dépasser la mutité dans laquelle l'art ordinaire, fait d'images pleines et lisses, nous entretient. L'art d'oblitération n'oblitère pas seulement des images. Il oblitère le

---

entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno, Paris, Éditions Kimé, 2000.

[1] Pour se faire une idée de cet art, voir *Sosno*, par Pierre Restany et Michel Thévoz, Paris, Éditions de la Différence, 1992.

[2] Françoise Armengaud, *L'art d'oblitération*, *op. cit.*, p. 88.

silence de l'œuvre, qui dans sa beauté et sa perfection nous signifie une souveraine indifférence.

Pour Emmanuel Levinas, l'art d'oblitération de Sacha Sosno est un « art qui dénonce les facilités ou l'insouciance légère du beau et rappelle les usures de l'être, les "reprises" dont il est couvert et les ratures, visibles ou cachées, dans son obstination à être, à paraître et à se montrer[1] ». S'il mérite à ses yeux la plus grande attention, c'est parce qu'il refuse d'être le « gardien du silence », et détermine une posture esthétique ontologiquement « engagé ». Il s'agit, en effet, de dévoiler les manques de l'être, les lignes de faille qui parcourent le réel et marquent tout existant. Le but de l'art est de laisser voir non la beauté du monde, mais les décombres du monde, ses sous-sols encrassés que ne pénètre aucune lumière. Sacha Sosno montre le désastre et la désolation. Il construit le seul art qui vaille aux yeux d'Emmanuel Levinas, un art que n'illumine aucun pressentiment de la théophanie.

L'esthétique de Sacha Sosno est fondée sur un rejet de l'ontologie. Aux notions d'être et de présence, elle préfère l'idée du rien et du vide, l'attention à une absence qui ne saurait se figurer. L'artiste français ne veut pas disposer une ouverture sur l'être. Son art n'est pas un dévoilement de l'être. Dans cette décision, Emmanuel Levinas relève l'essentiel : la destination éthique de l'esthétique de l'oblitération. En offrant des visages pourfendus et des corps troués que semble traverser un « souffle de vide », l'art de Sosno « fait parler […] invite à parler. Dans l'oblitération, ajoute E. Levinas, « il y a un appel, du mot, à la socialité, l'être pour l'autre. » L'oblitération « mène à autrui.[2] » C'est qu'elle est une « leçon de désintéressement », la seule manière pour l'art de « penser autre chose que l'être » et de « sortir de l'ensorcellement par ce qui est.[3] »

[1] E. Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, *op. cit.*, p. 12.
[2] E. Levinas, *De l'oblitération*, *op. cit.*, p. 28.
[3] E. Levinas, *De l'oblitération*, *op. cit.*, p. 28.

§ 3. L'interprétation de l'interdit de l'image par Emmanuel Levinas

À travers l'œuvre de Sacha Sosno, Emmanuel Levinas sauve l'art d'oblitération, et plus généralement tout art qui tend vers la raréfaction des formes, qui résiste à la séduction des images. Ce sauvetage de l'art, fut-il d'oblitération et de réticence, peut nous surprendre. Faut-il l'interpréter comme le signe d'une réconciliation, tardive mais réelle, du philosophe de l'éthique avec l'univers de l'esthétique ? En vérité, il n'y a nulle réconciliation avec le monde de l'art et du beau. L'intérêt occasionnel que peut porter E. Levinas à la peinture, à la sculpture et aux arts en général se situe toujours dans l'horizon de l'hostilité permanente qu'il n'a cessé de professer à l'encontre de l'image. Le philosophe fait preuve d'une curiosité que l'on pourrait dire *sous caution*, puisqu'il ne sauve, dans l'œuvre d'art, que les productions qui soutiennent de quelque manière le souci éthique et les réflexions nées de la méditation de notre finitude, les productions qui tendent vers l'aniconisme. Jusqu'à son terme, c'est l'iconophobie qui détermine, dans l'œuvre d'Emmanuel Levinas, l'approche philosophique de l'art. Que cette approche puisse susciter, au gré des œuvres rencontrées, un traitement positif est, au final, de peu d'importance.

L'iconophobie d'Emmanuel Levinas peut s'interpréter à différents niveaux et soulève de nombreuses difficultés. La première, et non des moindres, touche à la compatibilité d'une philosophie du Visage avec un régime de pensée religieux, spirituel et esthétique de part en part traversé par l'iconoclastie. Comment comprendre qu'une pensée toute centrée sur le visage de l'autre ne prête aucune attention au phénomène de l'apparition, et donc de la manifestation esthétique de ce visage ? Comment se fait-il que cette pensée résiste – par toutes les forces d'un refus de l'image dont les raisons, multiples et pour partie, obscures, se fondent sur une attention scrupuleuse à la Lettre et une certaine interprétation du sens de la Loi – à ce qui s'impose comme le devenir ultime d'une théorie du Visage : une esthétique du visage ? Quelle cohérence reconnaître à une philosophie que tout invite à devenir une *esthétique* de la manifestation, et qui se crispe dans une *éthique* entièrement tributaire des notions de commandement et de Loi ?

L'éthique énonce l'exigence d'une attention inconditionnelle à l'infini du Visage, dont la présence est une épiphanie de la dette et de la Loi. Elle est porteuse d'une intention fondamentalement incompatible avec toute mise en images, laquelle signifie

nécessairement, pour E. Levinas, la négation de la tension éthique. Entre éthique du Visage et esthétique de l'image, il faut choisir. C'est qu'il n'y a pas de transaction possible entre l'image qui fige, qui réduit au silence et dont l'immobilité évoque toujours la mort, tel un masque mortuaire, et le visage toujours en mouvement, qui parle et s'adresse à moi, dont la présence est celle d'une vie, d'une responsabilité imprescriptible à laquelle je ne saurais me dérober. Le visage réel est incarné, particulier, geste et parole *pour autrui*. Un visage peint ou sculpté, nous dit E. Levinas, ne regarde personne, ne s'adresse à personne[1]. C'est un visage anonyme, mort, un non-visage, en somme. Levinas fait sien le précepte de la sagesse juive qui interdit à l'artiste, peintre ou sculpteur, de représenter en relief un visage humain *complet*. Un visage totalement figuré est un visage achevé, au double sens du terme, un visage clos sur lui-même qui cesse d'être un visage pour devenir une chose. C'est une présence évanescente dont l'infinité vivifiante se résorbe en son contraire, une finité moribonde. Un visage qui se donne tout à l'image est à proprement parler ce qu'on appelle une idole.

E. Levinas nous permet d'approcher dans toute sa richesse sémantique la notion d'idole. Le régime d'iconoclastie qu'adopte sa pensée remplit une double fonction : réduire les effets, à la fois moraux et religieux, de l'idolâtrie, et assurer l'articulation des deux pans de sa philosophie que sont la réflexion éthique et la méditation du monothéisme. L'interdit « Tu ne te feras pas d'image » porte un enjeu fondamental, qui engage le fond sémitique de l'attestation monothéiste dans sa lutte contre l'idolâtrie. Ce qu'il s'agit de détruire, en tant que cela contredit la croyance au Dieu révélé à Abraham, ce n'est pas à proprement parler l'image, mais l'idole. Si le commandement biblique scelle ensemble les destins de l'image et de l'idole, ce n'est pas au nom d'une pure et simple confusion, mais à partir de l'observation des pratiques réelles : les croyances religieuses antérieures à l'avènement du monothéisme dans la région reposent essentiellement sur la représentation de la divinité sous la forme d'une réalité sensible. Si toute image n'est pas une idole, toutes les idolâtries, en revanche, impliquent, dans leur constitution propre, un rapport à l'image et se

[1] Voir l'article de Catherine Chalier, « L'interdit de la représentation », dans *Le visage*, Paris, Autrement, série Mutations, 1994, n° 148, p. 69 *sq*. Texte repris et modifié par l'auteur en appendice de *La trace de l'infini. Emmanuel Levinas et la source hébraïque*, Paris, Éditions du Cerf, « philosophie et théologie », 2002.

manifestent toujours, quelles que soient leurs formes multiples et leurs différences[1], comme une mise en image.

L'interdit de l'image[2] remplit une fonction d'identification et distingue le peuple juif des autres peuples de la région. Il est la métonymie du monothéisme et le plus sûr rempart, selon Levinas, contre l'idolâtrie. Il ne suffit pas d'affirmer, comme on le fait bien souvent, que le Dieu révélé aux Patriarches, Lui qui dicte sa Loi à Moïse, est un Dieu un et transcendant. Encore faut-il entendre ce que l'énoncé peut contenir de sens inédit et de décision radicale. L'invention monothéiste fait éclater l'unité du monde qu'elle ouvre à un horizon infini. Dans le même mouvement où elle soutient la présence de Dieu, elle signifie son absence, son altérité insondable. Le monothéisme n'est pas tant la croyance en un Dieu qui se montre et fait monde, que la foi en un Dieu qui se tient en retrait et se cache[3]. Si le monothéisme est l'affirmation de l'unité de l'être, cela ne saurait se comprendre sans la reconnaissance pleine et entière de ce qui en forme l'intuition première : la dualitude entre Dieu et le monde.

La proscription de l'image a précisément pour objet de signifier, sous la modalité de l'énoncé normatif, la distinction de Dieu et du monde. Elle tire toute sa valeur de ce qu'elle oblige l'homme à accepter la mise en réserve de Dieu. « Tu ne te feras pas d'image » désigne l'impératif auquel se soumet librement l'homme de la foi monothéiste : poser la divinité comme un surréel qui, échappant, par sa nature, au monde, se soustrait à toute représentation, à toute évocation sensible. L'invention monothéiste voit en toute tentative de rendre visible Dieu un éloignement, un voilement de la présence divine. L'image ne peut atteindre qu'une seule visibilité, celle du monde fermé sur lui-même. Si elle a quelque vertu dévoilante, c'est celle d'une humanité qui ne s'éprouve que dans l'horizon de la finitude.

Il s'ensuit que l'image ne peut trouver son lieu propre et réaliser sa perfection que dans l'espace déterminé par ce que Hegel appelait les « religions naturelles ». Ces formes de la religion, que le monothéisme veut éradiquer et qu'il stigmatise comme des idolâtries, ont pour caractéristique commune la mise en image de la divinité. Dieu y est représenté sous les traits du phénomène, c'est-à-dire d'une réalité s'offrant à l'expérience. Toute

[1] À titre d'exemple, nous renvoyons à l'idolâtrie politique dans les États totalitaires. Il n'est pas besoin d'insister sur l'importance, dans les fascismes, de la mise en image du pouvoir.
[2] Sur ce point, voir les analyses de Bernard Rordorf, *Tu ne te feras pas d'image. Prolégomènes à une théologie de l'amour de Dieu*, Paris, Éditions du Cerf, « cogitatio fidei », 1992, p. 129 *sq*.
[3] Voir Es 45.15 : « Mais pour sûr, tu es un Dieu qui se tient caché, le Dieu d'Israël, celui qui sauve ! »

représentation, par définition, est un rapport à l'objet qui se constitue selon les modes d'appréhension d'un sujet fini. Elle s'accompagne nécessairement d'une appropriation du divin par l'ordre d'un monde dont il est un étant, l'étant suprême. L'idolâtrie dont témoigne l'image consiste dans un refus tenace, inscrit dans la croyance et dans les manières de percevoir, le refus d'ouvrir le monde à un au-delà du monde. Sa résistance à l'altérité radicale du divin en fait une forme de l'esprit enfermée dans l'anthropomorphisme et le particularisme. L'image est le mode d'expression privilégié des religions incapables de s'élever à l'universalité et à l'historicité.

E. Levinas interprète la proscription biblique des images à partir d'une intuition philosophique héritée de sa lecture de Heidegger. À ses yeux, seule l'attestation monothéiste radicale et ce qu'elle implique, le refus des idoles et des images, sauve l'être et préserve son retrait. Seule, elle parvient à confronter l'homme à un réel qui n'est pas le tout du monde. Le monothéisme est animé par une inquiétude, et une somme d'interrogations, qui le poussent à dépasser l'ordre de la révélation et de la croyance. Il intéresse au premier chef la philosophie parce qu'il a partie liée avec le destin de la métaphysique. Heidegger se plaisait à rappeler que la métaphysique était née au VI^{e} siècle avant notre ère, avec Xénophane de Colophon[1], d'une critique des images divines. E. Levinas, lui, a d'autres sources. Il entrevoie, dans les croyances défendues par les figures emblématiques de la religion d'Israël, le geste inaugural de la métaphysique. Il nous invite à méditer sans relâche cette proposition qu'il soutient fermement au titre de vérité première : la position d'un autre ou d'un au-delà de l'étant doit en passer par une récusation de toute mise en image.

Cette récusation, comme pièce maîtresse d'une lecture qui voit dans le monothéisme le plus sûr gardien de la réserve de Dieu, ne relève ni d'un mysticisme confus, ni d'un goût convenu pour les figures de l'ineffable. Elle engage la théologie et l'eschatologie du judaïsme. Si Emmanuel Levinas soutient avec une telle véhémence, et sans transaction possible, le retrait de Dieu, c'est pour avancer l'idée qu'un Dieu qui se cache est un Dieu libre, dont la parole est engagée dans le temps et fait l'histoire. Loin d'être le mode d'expression d'un être jaloux, la réserve est le signe même de la présence de Dieu et de la

[1] Xénophane de Colophon est un philosophe présocratique du VII^{e} - VI^{e} siècle avant J. C. Il passe pour être le fondateur de l'école d'Élée, et pour avoir été le maître de Parménide. Outre ses méditations sur la nature et le principe de son unité, Xénophane de Colophon est connu pour sa critique de l'anthropomorphisme des religions. C'est au sein de cette critique que s'inscrit son traitement des images divines.

possibilité de son intervention secourable en faveur du peuple qu'il a élu. L'interdit de l'image se fonde, en dernière instance, sur la reconnaissance de la liberté divine. Ainsi compris, cet interdit supprime l'idolâtrie et ouvre au peuple juif un horizon, dont la ligne est celle des possibles que porte la promesse. En lui s'affirme une donnée fondamentale de la conscience juive : l'historicité radicale de la révélation.

L'interdit de l'image ne saurait être réduit au simple énoncé d'une normativité. La religion d'Israël lui assure un fondement théologique que l'on peut cerner à partir de la manière dont elle conçoit la révélation et la prophétie. Dieu se révèle dans et par la parole. Il n'est pas vu, mais entendu par ces hommes particuliers chargés de transmettre et de sauvegarder ses dits. La prophétie n'est pas l'exercice d'une vision extraordinaire. Elle est d'abord sollicitation de l'ouïe qui est l'organe privilégié de réception de la parole. Pour les prophètes, Dieu ne se fait pas image et ne prend pas figure, il se fait parole. Et cette parole est irréductible à toute parution dans une forme quelconque. Les textes bibliques, nous rappelle souvent E. Levinas, ébauchent une réflexion profonde sur le langage et le son. Le mode de perception qu'ils instituent subordonne la vision à l'ouïe, l'image à la parole. Tout se passe comme si la réalité, avant d'être vue, était dite. Le récit de la genèse, là même où il évoque une vision, celle de la lumière divine, en parle en des termes qui annulent l'effet de la vision au profit d'une écoute : la lumière est dite sonore[1]. Quand bien même Dieu se donnerait-il à voir, c'est par sa seule voix qu'il se rend visible aux hommes.

La perspective d'Emmanuel Levinas nous révèle le lieu d'ancrage, ignoré ou délibérément refusé, de la perception de l'image chez les peuples dont la conscience se structure dans le rapport, positif ou négatif, au monothéisme. Elle nous montre que nos conceptions de la figuration visible mettent en jeu des positions où s'entremêlent théologie, prophétologie et phénoménologie de la révélation. À partir de ce cadre interprétatif, il nous est possible de soumettre le point de vue de Levinas à une analyse qui mette en évidence la théologie, mais aussi l'interprétation du fait prophétique et de la révélation que suppose ici la critique des images.

[1] Voir, entre autres, Gn 15.1 : « la parole du Seigneur fut adressée à Abraham dans une vision ».

§ 4. Lecture critique de l'exégèse d'Emmanuel Levinas

Sans contester la force théorique du geste que nous venons d'analyser, il convient de le situer en le rapportant au contexte auquel il appartient, celui d'une pensée que son auteur a appelée « pensée du retour ». Par « retour », il faut entendre la réactivation des énoncés de la Torah dans lesquels notre philosophe déchiffre une philosophie nécessaire. Il s'agit de « faire retour » à un point qui ne saurait supporter la critique ou le scepticisme des philosophes. Ce point est celui des vérités révélées par Dieu aux prophètes qui sont à la tête d'un peuple élu. Emmanuel Levinas formule un mot d'ordre pour la philosophie, le seul qui soit à même de lui éviter de sombrer dans le nihilisme : le retour aux Dix Paroles de la Loi mosaïque par lequel la philosophie œuvrera à son salut, ou tout au moins à la survivance de son exigence de sens et de vérité. Il adopte une posture philosophique délibérément critique à l'égard d'une modernité incapable d'offrir à l'humanité des lieux de pensée et de pratique porteurs de vérités indiscutables. La barbarie nazie est la preuve historique de l'incapacité des Modernes à soutenir la moindre figure de l'Absolu.

C'est dire si cette conception du monothéisme est intimement liée à une pensée de la réaction, centrée sur le rejet viscéral de l'ordre moderne. On voit aussi combien l'iconoclastie de Levinas est réactive et se présente comme une réponse à ce qui accompagne le régime moderne de la pensée : le culte « obscène » des images. Selon un mode de pensée dont nous pouvons repérer les traces dans certains écrits contemporains[1], Levinas conjoint dans une même critique modernité, amour des images et l'ombre de ce qui les soutient tous deux, qui est en vérité l'adversaire principal : le christianisme en sa dimension spéculative. Réduit à son architecture minimale, le raisonnement induit par la philosophie de Levinas pourrait se formuler ainsi : il existe une religion qui soutient l'idée que Dieu s'est intégralement rendu présent aux hommes, au point qu'il n'y a plus de réserve ou de retrait de la divinité. Cette religion a soutenu la pertinence, voire la nécessité des images jusqu'à en faire un culte. C'est cette religion qui a rendu possible l'émergence du monde moderne dont le point d'acmé est la conception politique du monde élaborée et

[1] Nous pensons tout particulièrement aux récents écrits de Benny Lévy et de Jean-Claude Milner. Voir, de B. Lévy, *Être juif. Étude lévinassienne*, Lagrasse, Verdier, « le séminaire de Jérusalem », 2003 et de J.-C. Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, « le séminaire de Jérusalem », 2003.

mise en pratique par le nazisme, laquelle conception ne saurait être pensée comme un simple accident dans l'histoire de l'Occident. D'ailleurs, du point de vue du traitement de l'image, le nazisme accomplit jusqu'à son terme la logique du dévoilement qui anime la culture chrétienne. Il révèle, selon Levinas, la composante idolâtrique qui s'est maintenue en Occident et qui, dans le nazisme, s'exprime dans un désir de représentation sans reste, dans la pratique de la « surimage », c'est-à-dire d'une figuration voulant exterminer tout invisible.

Dès lors qu'il déploie les principaux termes de sa pensée du « retour », E. Levinas semble prendre quelque distance par rapport à la méthode phénoménologique. C'est que le projet de faire retour au « monothéisme vrai » suppose l'adoption d'un mode de pensée essentialiste – aux antipodes du procédé suspensif, de l'*épochè* – où domine une vision unilatérale, et du judaïsme, et du monothéisme. Levinas, selon une perspective qui écarte nombre de productions spirituelles qui ont constitué et constituent encore la vie historique du judaïsme, décide de ce qui forme le foyer générateur de l'être juif : le rapport, perpétué indéfiniment, à la Lettre et le respect scrupuleux des commandements. Il se prononce sur ce qui distingue le monothéisme et lui donne sa définition : le monothéisme est la religion de la révélation de Dieu sur le mode unique de l'énoncé d'une Loi.

À maintes reprises, Emmanuel Levinas eut l'occasion d'exprimer ce qui, à ses yeux, caractérise le judaïsme et forme ses traits les plus saillants. De manière constante et invariable, il dégage trois aspects dans lesquels il déchiffre les trois données fondamentales qui décident de l'ensemble des productions et des attitudes formant la culture juive : la méditation de la révélation faite au peuple élu, le phénomène du Livre et ce qui s'ensuit, le statut privilégié de la Lettre, enfin la primauté des commandements et de l'obéissance. Par révélation[1], il faut entendre une parole, une apparition purement verbale entretenue et transmise par des prophètes, et non « point une image offerte aux yeux[2] ». Ainsi définie, la révélation n'est pas à proprement parler une *manifestation*, c'est une *descente*, préfère dire Levinas, la mise en présence d'une réalité cachée, d'un invisible qui ne se donne que dans le retrait. Cette donation a lieu dans un texte et fait d'Israël le « peuple du Livre[3] ». Mais

[1] Cf. E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 1977, pp. 55-77.
[2] E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, *op. cit*., p. 70.
[3] E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, *op. cit*., p. 56.

elle suscite aussi une tradition orale qui en est le complément nécessaire et qui se construit très progressivement. Le Talmud consigne cette parole orale faite des enseignements et des discussions menés par les docteurs rabbiniques jusqu'au VI^{e} siècle de notre ère.

Les énoncés du Talmud portent principalement sur la partie prescriptive de la révélation. C'est dire l'importance des commandements, de la Torah de Moïse pour la conscience juive. Dans le judaïsme, « tout est noué autour du prescriptif[1] », nous dit Levinas. L'apparaître de Dieu, si la formule a un sens, se réduit à l'énoncé d'un message qui est un ordre. En témoigne l'expérience de Moïse, lequel ne peut voir que les « arrières » de Dieu, son visage lui étant irrémédiablement inaccessible[2]. E. Levinas nous rappelle la manière dont les docteurs rabbiniques ont interprété ce texte portant sur l'épiphanie de Dieu: le nœud formé sur la nuque divine et aperçu par Moïse est le ferment d'un enseignement prescriptif. Il ne saurait autoriser la prétention insensée de voir Dieu. La *Mitsva* caractérise donc en propre la révélation juive. La Loi, comme ensemble de prescriptions et d'interdictions formulées pour l'homme, est ce qui fait pour E. Levinas l'unité du judaïsme. Le judaïsme est une religion éthique. Il est *le* monothéisme éthique, qui se distingue par la somme des pratiques et des gestes cultuels qu'il impose au fidèle. C'est, en effet, dans un « ritualisme réglant tous les gestes de la vie quotidienne […] que réside l'aspect le plus caractéristique de la difficile liberté juive: dans le rituel, il n'y a rien de numineux, aucune idolâtrie ; c'est […] une déférence à l'au-delà[3] ». La liberté exige au plus haut point l'obéissance. Mais obéir, ce n'est pas se soumettre à un impératif procédant, sur le mode kantien, d'une loi universelle. L'obéissance caractéristique de l'*être juif* est tout entière dans « le mode d'accueillir le révélé[4] », nous dit Emmanuel Levinas.

La foi monothéiste est croyance en un Dieu radicalement retranché qui ne se révèle aux hommes que par l'envoi d'une parole, laquelle s'ordonne dans une Loi imprescriptible. Cette affirmation nous importe au plus haut point. Nous la retrouvons, en des termes assez similaires, chez nombre de penseurs qui, en terre d'islam, ont défendu une interprétation légaliste de l'attestation muhammadienne du monothéisme. Surtout, en elle se dévoile le présupposé qui fonde toutes les iconoclasties se réclamant de la ferveur monothéiste et que

[1] E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, *op. cit*., p. 62.
[2] Voir Ex 32.23.
[3] E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, *op. cit.,* p. 69.
[4] E. Levinas, « La révélation dans la tradition juive », *La révélation*, *op. cit*., p. 72.

ce travail a pour fin de discuter : s'il y a révélation de Dieu dans des prescriptions et des interdictions, il n'y a pas de manifestation de Dieu dans des êtres finis. Sitôt qu'il amorce la pensée du « retour » et se fait théoricien du monothéisme vrai, E. Levinas cesse d'accorder une réelle valeur aux notions de manifestation, d'apparition, de dévoilement, pourtant si fondamentales pour quiconque se réclame du mode de pensée et du vocabulaire de la phénoménologie. Pour cause, le monothéisme qu'il prône, centré sur la transcendance absolue de Dieu et sur une conception de la révélation qui lui donne pour seul contenu des commandements, ne laisse guère de place à une phénoménologie de la manifestation où il s'agirait de penser le processus de dévoilement et d'apparition de l'Être divin. Le destin du monothéisme serait de déterminer des religions de la Loi, foncièrement hostiles à l'idée de manifestation sensible de la divinité. C'est qu'une telle idée compromet l'intégrité monothéiste et porte le risque de la régression idolâtre. Armée de cette conviction, E. Levinas ne peut ni ne veut entendre parler d'une quelconque apparition de Dieu dans l'ordre du monde C'est sur ce point précis que prend naissance sa critique larvée du christianisme et son rejet viscéral de l'idée d'une incarnation de Dieu. C'est là aussi que notre effort de mise à jour des interprétations philosophiques et spirituelles du monothéisme islamique, principalement centrées, comme nous l'avons vu, sur l'idée d'une automanifestation de la divinité dans des figures de beauté, prend toutes ses distances par rapport à la pensée d'Emmanuel Levinas.

§ 5. L'épiphanie et les épiphanies

Sans doute, notre critique d'Emmanuel Levinas paraîtra-t-elle sévère. Elle peut sembler injuste, voire inacceptable. Peut-on raisonnablement reprocher à un philosophe qui n'a cessé de parler du Visage, dans les termes éloquents de la manifestation, de ne pas construire une pensée de la manifestation et de l'apparition, sous prétexte qu'il n'a pas fait place à une esthétique de l'image, qui serait intégralement compatible avec l'esprit du monothéisme ? N'y a-t-il pas quelque malhonnêteté intellectuelle, soutenue par une rhétorique perverse, à s'attaquer à une philosophie qui met au centre de son dispositif théorique la notion d'*épiphanie,* quand nous-même nous sommes conduit, au gré de

l'exploration de quelques pensées de la manifestation en islam, à faire une place de choix à cette notion ?

Le mot *épiphanie* parle de lui-même. Il désigne la manifestation, le surgissement à la lumière, le mouvement par lequel un réel caché, comme tel inaccessible, se rend apparent. Plus qu'elle ne renvoie à une chose déterminée, l'épiphanie suggère l'idée d'un processus au terme duquel ce qui ne peut être perçu par un être fini s'offre à un certain mode de connaissance et devient présent. Ainsi définie, la notion n'est qu'une des pièces d'un ample dispositif philosophique où la théologie croise l'ontologie, de manière à cerner la nature paradoxale d'un Dieu tout à la fois caché et apparent, transcendant mais aussi immanent aux êtres qu'il instaure dans l'existence. L'épiphanie s'inscrit dans l'horizon conceptuel du néoplatonisme et des pensées de l'émanation. Elle suppose une réflexion serrée sur les modes d'apparition d'un Dieu qui, non seulement Se révèle, mais aussi Se manifeste. Or, de manière très significative, Levinas fait fi de tout cet arrière-plan philosophique et ne se livre à aucune analyse sémantique de la notion d'épiphanie. Et pour cause : cela l'obligerait à s'inscrire dans un régime de pensée qui n'est pas le sien et qu'il refuse radicalement, celui formé par le platonisme. À aucun moment, il ne s'attache à restituer l'édifice métaphysique dans lequel la notion prend place, et qui seul lui donne un sens. L'épiphanie est pour lui une trace de la présence de l'Infini. En elle, celui-ci descend, certes, mais sans apparaître. Il s'agit d'un type particulier de manifestation qui, dans le mouvement même de son surgissement, rature toute apparition. De manière bien étrange, Levinas définit l'épiphanie comme « refus d'entrer dans un thème, de se soumettre au regard[1] ». Tout se passe comme si la notion était délibérément arrachée à son lieu propre, celui des effets de l'héritage platonicien et plotinien, pour devenir une sorte de concept maître, mais flottant. Levinas ouvre la voie, pour le meilleur et pour le pire, à une inflation de ce mot d'épiphanie, à la condition qu'il soit coupé de l'arrière-fond qui le soutient et devienne l'évocation séduisante et poétique d'une réalité confuse.

L'opération ici décrite n'est rien de moins qu'une subversion. D'une notion métaphysique, Levinas fait un concept relevant exclusivement du domaine de l'éthique. L'épiphanie devient la manifestation, sur le visage de l'autre, de la Loi formulée

[1] E. Levinas, « Transcendance et hauteur », *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (séance du 27 janvier 1962), 56 (1962), n° 3, pp. 89-101. Article repris, suivi de la discussion et de la correspondance, dans *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 52-53.

explicitement dans le Décalogue. Elle n'est plus l'apparition médiatisée, selon une dialectique complexe, du Dieu révélé, mais l'inscription autoritaire et la trace rigide d'un commandement. Ce n'est plus le rayonnement, dans l'ordre et l'harmonie du monde, dans la beauté de la création, des Noms multiples de Dieu, mais le surgissement pétrifiant et terrifiant de la Loi. L'épiphanie ne désigne plus ce mouvement d'effusion qui réconcilie le monde d'en haut avec le monde d'en bas, mais un face-à-face, celui qu'expérimente la conscience soumise à l'impératif de la moralité. Selon un tour de force inouï, l'épiphanie cesse de s'inscrire dans l'ordre d'une métaphysique de l'Un, pour devenir la pièce maîtresse d'une philosophie de la conscience qui rend les armes à Kant.

La notion d'*épiphanie* est le lieu où se scellent les enjeux théologiques et métaphysiques de la question de l'image. Elle est ce carrefour à partir duquel nous pouvons formuler notre réfutation de la position de thèse d'Emmanuel Levinas. Si le monothéisme, même radical, peut articuler, sans se compromettre, transcendance absolue et immanence de la divinité dans les existants finis, si la méditation des religions révélées, qui forment ce qu'il est convenu d'appeler le monothéisme, peut intégrer une pensée de la manifestation et du devenir sensible de Dieu, alors vacillent très sérieusement les présupposés sur lesquels se fonde le rejet des images, alors une posture iconophile, fidèle à la profession de foi monothéiste, n'est pas absolument impossible. Dès lors qu'on conteste l'interprétation d'E. Levinas, interprétation raréfiée du monothéisme, on s'ouvre la perspective d'un traitement positif des images, sans s'exposer au moindre risque de régression païenne ou d'idolâtrie. L'image est bien la « hantise » du monothéisme, non parce qu'il doit déployer tous les efforts, comme le pense E. Levinas, pour conjurer son existence, mais parce qu'elle lui pose des questions cruciales et lui impose des décisions qui déterminent son destin. Rejeter les images n'engage pas l'essence du monothéisme, mais seulement une certaine conception, celle que nous propose Emmanuel Levinas, de la transcendance et du rapport de Dieu aux hommes.

Chapitre II

« L'image du Dieu invisible ».
L'événement christique et la défense des images chez Jean Damascène

1. De l'esthétique contemporaine à la christologie, et retour

Nos sociétés occidentales semblent sceller le triomphe des images. Ne se caractérisent-elles pas par des espaces saturés d'images, par l'inflation sans limites des images ? À première vue, le sort fait aux images en terre de chrétienté semble témoigner d'un apaisement définitif des débats et des conflits liés à ce qui fut longtemps appelé la « question de l'image ». Les droits de l'image à l'existence et aux multiples formes de la représentation semblent aujourd'hui aller de soi. Tout se passe comme si la restriction du champ d'influence de la religion rendait possible une émancipation des images, dès lors libres de toute entrave symbolique. Pourtant, dans ce tableau où tout semble marqué du sceau de l'évidence, quelques interrogations demeurent, à l'instar de ces fantômes venus d'un passé lointain.

Après avoir proposé une lecture critique de l'interprétation qu'Emmanuel Levinas a faite de l'interdit biblique, nous nous tournerons vers quelques uns des travaux de Jean-Luc

Nancy, de Jacques Rancière, de Georges Didi-Huberman[1], choisis parmi bien d'autres. Que la réflexion porte sur ce qui réside au creux des images et résiste à la visibilité tout en la soutenant, qu'elle s'interroge sur le destin de l'image, en ce qu'il est déterminé par des décisions inaugurales référant à un invisible, ou qu'elle prenne la forme d'un essai sur le phénomène de l'apparition, où l'apparence naît du rapport à un « quelque chose » qui se trouve en retrait, l'enjeu de ces différents travaux est de rompre le consensus de façade, et d'instruire le regard qui ne manque d'affronter, dans l'image, une présence ambivalente qui sans cesse déjoue l'évidence de l'apparence. Par delà la stigmatisation facile de la « débauche des images », ces travaux posent la question de ce qui peut être mis en images et ce qui ne peut pas l'être. Ils interrogent le caractère énigmatique de l'image, son mode d'être singulier que ne parvient à réduire ni l'habitude ni la saturation du regard, et qui s'impose dans l'image la plus banale. Ces études portent témoignage d'une intuition commune, que chacune énonce à sa manière : tout « phénomène image » exige, pour être approché, que nous réactivions ce sans quoi il n'y a ni image, ni apparition, ni réalité visible. Qu'on appelle cela le réel, la mort ou l'irreprésentable, il est ce qui, dans toute image, résiste au destin inéluctable d'une apparence : devenir un néant d'être. Dès lors qu'on se rend attentif à ce fait que l'image n'est point du semblant, on voit en elle une réalité problématique dont la tension interne ne peut s'éclairer qu'en faisant retour à la manière dont l'Occident a originellement pensé le statut de l'image.

Quelle que soit leur sophistication, ces réflexions contemporaines renouent avec des questions anciennes : à quelle condition une image peut-elle être la rédemption de l'apparence ? Comment l'image résiste-t-elle au péril de l'idolâtrie, qui est comme sa pente naturelle ? Comment l'apparence peut-elle être une authentique apparition ? Qu'est-ce qui donne consistance à l'image et la prémunit de l'évanouissement dans le semblant ? À quelle autorité doit-elle sa prétention de nous donner à voir quelque chose du réel ? Ces interrogations, nées dans la pensée grecque, se retrouvent dans la pensée née de la méditation de l'Événement christique, à l'occasion des débats christologiques et théologiques des premiers siècles. Ces débats virulents n'ont pu avoir lieu sans une relève

[1] Voir notamment Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, la Fabrique, 2003, et Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, « paradoxe », 2003.

féconde de la philosophie grecque, et ils configurent la manière dont se pose le problème de l'image en Occident.

La perspective historique nous oblige à aborder deux difficultés intimement liées l'une à l'autre. La première porte sur la *nature* de la nouveauté introduite par l'avènement du christianisme, en matière de théologie et de spiritualité, nouveauté qui modifie radicalement les termes dans lesquels se posait le problème de l'image. La deuxième concerne la *manière* dont les fondateurs de la doctrine chrétienne vont se rapporter à l'interdit de l'image, sitôt reconnu le fait que cet interdit est formulé dans un texte auquel tout chrétien doit accorder sa foi et doit reconnaître une autorité. La théologie chrétienne ne manque pas de recevoir et de méditer la prohibition de l'image. Le précepte biblique est intégré aux discussions les plus importantes qui agitent le christianisme primitif. Dans l'histoire de l'Église chrétienne, au moment de la Réforme, il sera restauré dans sa littéralité et retrouvera toute son actualité. Pour les Pères de l'Église, l'articulation du message christique aux commandements de l'Ancienne Alliance fut un problème majeur. Comment, en effet, comprendre les prescriptions et les interdictions qui figurent dans le Décalogue et qui témoignent d'un rapport à la Loi que la parole et l'existence du Christ ont rendu caduc ? Comment intégrer les interdits, leur conférer un sens, tout en les arrachant à la rigidité d'une religion légalitaire, pour les inscrire dans les cadres d'une religion d'amour ? Quelle sorte de travail interprétatif est en mesure d'accomplir cette relève dans l'ordre de la pensée, par laquelle la prohibition des images est tout à la fois conservée et dépassée ?

Nous sommes là au cœur des questions qui président à l'exégèse paulinienne. Pour ce qui nous importe, la position chrétienne du problème de l'image est tributaire de la manière dont saint Paul d'une part, et le paulinisme des Pères d'autre part, ont déterminé la lecture de l'interdit biblique. Le cadre herméneutique général tracé par l'Apôtre semble assez clair, du moins dans ses grandes lignes. Il consiste à historiser, à contextualiser les commandements légalistes de l'Ancienne Alliance, et à montrer qu'ils sont désormais dépassés par la Loi de grâce, le temps des prophéties étant accompli, l'avènement du Messie ayant eu lieu. Les prescriptions et interdictions, symboles de l'ancienne Loi, furent nécessaires, mais l'avènement du Christ les reconduit à leur vérité et révèle leur statut réel, celui d'être des mesures provisoires adéquates à un certain état de conscience du peuple élu.

2. La théologie est image, l'image est théologie

Ce schème herméneutique est sollicité par les grands noms universellement reconnus de l'Église primitive. Il est à l'œuvre dans les écrits des premiers théologiens, ceux qui, durant les quatre siècles qui suivent le témoignage des Apôtres, vont fixer l'orthodoxie chrétienne. On constatera que ce schème est appliqué par saint Jean Damascène. Jean Damascène n'est sans doute pas le plus grand nom de la pensée chrétienne. Comparé à Origène, fondateur génial de la théologie au III^e^ siècle, ou à Grégoire de Nysse, figure éminente de la patristique du IV^e^ siècle, il exprime une pensée moins rigoureuse, plus soucieuse de mener un combat militant que de satisfaire à des exigences théoriques. Si pourtant nous lui accordons ici une place primordiale, c'est parce que son œuvre apologétique s'est centrée sur la question de l'image, avec le souci constant d'étudier ses divers aspects, tout à la fois spirituels, religieux, cultuels et esthétiques. Jean Damascène n'est certes pas le premier penseur chrétien à faire de l'image un concept fondamental. Il a cependant le mérite de construire toute sa réflexion autour de ce concept, de sorte que nous sommes en droit de soutenir qu'il est le premier à formuler le projet de construire une théologie qui soit *intégralement* une théologie de l'image. Sa méditation s'appuie sur une conviction : si l'Incarnation est bien le fait dogmatique fondamental du christianisme, et si la théologie est la connaissance de Dieu dans son Logos, lequel se conçoit comme Image consubstantielle du Père, alors *image* et *théologie* se trouvent si intimement unies que l'expression *théologie de l'image* devient un pléonasme[1]. Jean Damascène soutient une thèse dont il conviendra de mesurer les effets : la théologie chrétienne est de part en part une théologie de l'image.

Né vers 675 dans un territoire sous domination musulmane, Jean Damascène n'est pas en prise directe avec les querelles qui agitent alors l'empire byzantin et qui portent sur la légitimité de façonner des images du Christ et des saints, et de leur rendre un culte. Il n'est

[1] Vladimir Lossky soutient et illustre admirablement cette idée. Cf. *À l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1967.

pas personnellement impliqué dans ce qu'il est convenu d'appeler le premier iconoclasme Il ne prend pas part aux discussions qui, en 730, vont se clore – pour un temps – avec l'édit publié par l'empereur Léon III stipulant le caractère illégal et idolâtre des images. Pourtant, de sa Syrie natale, fort éloignée des préoccupations théologiques et surtout politiques qui occupent le terrain intellectuel à Constantinople, ce fonctionnaire[1], devenu moine, va s'imposer comme l'un des plus fervents défenseurs des images. Il va s'attacher, avec une grande force de conviction et une intransigeance théologique remarquable, à répondre aux attaques des iconoclastes. Ainsi rédige-t-il, dés les années 730, au tout début de la crise iconoclaste, un plaidoyer en faveur des images, accompagné d'un florilège de citations faisant référence à une tradition non-écrite, mais avérée qui, depuis les débuts du christianisme, a soutenu et encouragé la fabrication d'images. Pendant vingt ans, jusqu'à sa mort survenue vers l'an 750, les réactions suscitées par ce premier écrit vont le conduire à retrouver la forme du plaidoyer pour rédiger deux autres discours de défense des icônes.

Le combat mené par Jean Damascène a une dimension politique indiscutable. Le moine syrien déploie, en faveur des images, une ferveur qui va au-delà de la discussion théologique, et qui prend bien souvent la forme d'une mise en garde adressée aux Byzantins. Il se fait le relais de ces hommes mandatés par l'Église pour promouvoir et diffuser la foi chrétienne. En leur nom, et en vertu de son état monastique, il entend signifier que le pouvoir temporel, en la personne de l'Empereur, n'a aucune compétence pour légiférer sur des questions qui relèvent de l'autorité spirituelle[2]. Certes, il faut rendre « à César ce qui est à César », obéir aux autorités civiles et aux décisions qu'elles prennent pour tout ce qui relève de la vie temporelle. En revanche, en prenant part aux débats sur la légitimité des images saintes et de leur culte, l'Empereur a outrepassé son droit. Il a pris position, par abus de pouvoir, dans un débat où l'Église seule décide et auquel seule elle peut mettre un terme.

La question de l'image n'est pas un conflit politique ou culturel. C'est une question théologique, christologique qui engage les positions et le destin de l'Église. Jean Damascène, non sans éloquence, ne cesse de répéter qu'il s'agit d'une affaire interne qui

[1] Né dans une famille de fonctionnaires des impôts, Jean Damascène entreprend durant des années une carrière fiscale auprès de l'émir de Damas. Il a pour charge de superviser la collecte de l'impôt légal dû par les chrétiens de la province au calife omeyyade.

[2] Voir Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms, Paris, Migne, « Les Pères de la foi », 1994, p. 57-58.

exige une résolution ferme si l'on veut sauver l'Église des périls, des divisions, des régressions qui la menacent. En prenant sa part à un débat crucial à ses yeux, Jean Damascène entend se présenter comme le réconciliateur de l'Église.

La crise iconoclaste, disions-nous, réveille une ancienne blessure, la division des chrétiens en adeptes de l'Ancien Testament, « judaïsants » et les pauliniens extrémistes, dont l'aile marchante, avec Marcion, versera dans la pure et simple hérésie. Comment concilier la nouvelle Alliance à l'Ancien Testament ?[1] Jean Damascène, en matière d'autorité, se réfère à celui qu'il nomme le divin apôtre, Paul, en l'une de ses formules les plus décisives : « la lettre tue mais l'esprit donne la vie ». Il discerne dans cette sentence fameuse la seule possibilité d'articuler, dans l'ordre spéculatif, l'ancien et le nouveau. Il y déchiffre une exhortation au travail de compréhension et d'interprétation, seul à même d'atteindre l'esprit de l'Écriture. L'exégèse spirituelle chrétienne dévoile l'esprit de l'Écriture. Ce faisant, elle révèle la Loi dans sa complétude, comme réalité concrète composée par l'Ancien et le Nouveau Testaments. Aussi ne faut-il pas chercher une contradiction dans le contenu de la révélation. Avec Moïse, nous dit Jean Damascène, Dieu n'a pas menti[2]. Il s'est simplement révélé d'une certaine manière, celle qu'adopte le médecin à l'égard des malades, celle que suit le pédagogue devant des disciples immatures ou des enfants récalcitrants. S'adressant à un peuple toujours en proie aux suggestions de l'idolâtrie, qui souffre de ne pas supprimer totalement son attrait pour les divinités matérielles, Dieu a dû formuler l'interdit de l'image, pour s'assurer que les juifs ne soient pas, de nouveau, le jouet d'une tentation tenace : honorer la créature au détriment du créateur. L'économie divine, dès lors qu'elle s'adresse à un peuple « à la nuque raide », doit en passer par la formulation de commandements qui parent au plus pressé : distinguer le peuple élu des peuples voisins qui honorent des statues, prévenir toute confusion du suprasensible et du sensible.

Insister sur l'idée d'une pédagogie de la révélation indique la nature provisoire du précepte. À ce propos, Jean Damascène sollicite les passages du Livre les plus explicites, ceux où Dieu s'exprime en première personne et explique la raison d'être des préceptes

[1] Cf. Adolf von Harnack, *Marcion. L'évangile du Dieu étranger*. Traduit par Bernard Lauret et suivi de contributions de Bernard Lauret, Guy Monnot et Émile Poulat. Avec un essai de Michel Tardieu, *Marcion depuis Harnack*, Paris, Éditions du Cerf, « Patrimoines *christianisme* », 2003.
[2] Cf. Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 35.

prohibitifs[1] par le fait qu'il s'adresse à des gens au cœur dur. Il va plus loin et s'attache à prouver que l'Ancien Testament, si on le considère dans sa totalité, est loin d'être unilatéral sur cette question. Ainsi met-il le commandement en regard d'autres énoncés révélés, qui montrent bien qu'il ne s'agit pas d'une interdiction formelle, indiscutable. Il rappelle les ordres dictés par Dieu, d'établir des images, des symboles dont il précise – tel le tabernacle – l'aspect concret en énonçant les éléments qui doivent figurer à l'extérieur et à l'intérieur de l'édifice. Pour Damascène, la tradition qui consiste à faire des images remonte finalement à la Loi. Il faut donc y voir une fidélité entière à l'Écriture.

L'exégèse paulinienne qui veut qu'il y ait « un temps pour chaque chose » situe le chrétien dans la continuité du grand frère juif et garantit son appartenance à l'ordre biblique. Adossé à cette garantie, Damascène s'efforce de consolider la position du chrétien fabricant d'images en signifiant son attachement à la Loi et en conjurant de manière définitive le risque d'idolâtrie auquel il pourrait s'exposer. Ainsi se livre-t-il, au gré d'une explication de l'histoire sacrée, à un exercice interprétatif subtil qui met en perspective l'interdit de l'image. L'histoire de la révélation est l'histoire de l'automanifestation de Dieu, l'histoire d'un processus qui engage la nature d'un existant qui se dévoile, dans le temps, aux hommes, en se faisant de plus en plus visible. D'abord totalement invisible, aux temps lointains où il s'est manifesté à Abraham et aux Patriarches, Il n'est apparu à Moïse que dans le souffle d'une voix dont la source est restée infigurable. Il fallut attendre que les prophéties soient accomplies, autrement dit l'advenue de ce temps promis du dévoilement total, de la manifestation intégrale, pour que les hommes puissent enfin voir de leurs yeux, et de leur vivant, Dieu. En la personne visible et concrète du Christ, l'histoire de l'autorévélation de Dieu trouve son achèvement. Par et dans le Christ, les chrétiens sont les éternels contemporains de l'apparition de Dieu.

Ce schème herméneutique offre de multiples ressources. Il permet à Jean Damascène de justifier que des chrétiens fabriquent des images, par le fait que l'interdit formulé dans le Décalogue ne concerne que les juifs. Au temps où Dieu était invisible, il était légitime de proscrire toutes les images qui pourraient en être faites au titre de pratiques renouant avec l'idolâtrie. La prohibition porte donc sur la prétention de faire une image du Dieu invisible.

[1] Voir Es 20.25 : « je leur donnai moi-même des lois qui n'étaient pas bonnes […] ». Cité par L. Ouspensky, *La Théologie de l'icône*, Paris, Éditions du Cerf, « Patrimoines *orthodoxie* », 1980, p. 18.

Le chrétien, plus que quiconque, selon Damascène, admet et reconnaît qu'il ne saurait être question de faire une image d'un Dieu qui se révèle sous le mode voulu et positif de l'*invisibilité*. Comment Israël aurait-il pu représenter un Dieu qui ne se livre que dans une voix sans corps, qu'il entend certes, mais qu'il ne saurait voir ? Pour le chrétien, la situation est bien différente, au point qu'il soit, en toute rigueur, indifférent à l'interdit. Son temps est autre, déterminé par un moment singulier, un événement unique qui ouvre un horizon inédit : le Verbe s'est fait chair. L'histoire de la révélation atteint là un point où le progrès continu rencontre quelque chose comme une zone de rupture. Elle culmine en un événement qui est son terme et sa fin : Dieu, s'étant fait chair, est enfin visible. Dieu ne se manifeste plus seulement dans une parole ordonnatrice énoncée d'une voix autoritaire. Il se montre sous les traits d'un visage lumineux et compatissant. Dieu a pris une forme sensible et a épousé, dans sa kénose, la figure la plus humble. Il s'est fait image offerte à nos yeux.

La fidélité du chrétien aux préceptes de l'Ancienne Alliance s'exprime dans le souci de restaurer leur véritable sens. La prohibition des images mérite donc, selon Jean Damascène, d'être formulée d'une manière plus adéquate : « Ne faites pas d'image de Dieu tant que vous ne l'avez pas vu » est le juste énoncé. La nuance est de taille, puisqu'elle ménage au refus juif des images une pertinence et lui assure une légitimité théologique. Elle indique surtout que le chrétien, ayant vu Dieu, voit par là même son rapport aux images considérablement modifié. Loin d'être astreint à une quelconque méfiance à l'égard des images, il se voit plutôt encouragé, voire sommé, pour témoigner de sa foi en Jésus-Christ, le Dieu visible, de faire des images. Si le rejet des images était le fait des juifs[1], c'est l'amour des images qui va devenir le trait caractéristique des chrétiens.

La ferveur apologétique, l'ardeur du plaidoyer n'effacent pas toutes les difficultés. Pour quelqu'un qui ne cesse de se réclamer de l'autorité de la tradition, l'existence, au sein du christianisme, d'une tradition iconoclaste ne peut manquer de faire objection. Jean Damascène ne peut éviter d'admettre l'aniconisme de l'Église ancienne. Par ailleurs, il n'ignore pas la franche hostilité à l'égard des images dont témoignent certains Pères

[1] Cf. Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 60. Pour notre moine, le refus des images est le fait des juifs, de ceux qui veulent « être justifiés par la Loi » (Paul, Ga 5.4). L'ordre de la Grâce, inauguré par le Christ, invite à un renversement des prescriptions. L'interdit devient prescription positive, selon la loi d'amour.

orthodoxes, tel Épiphane de Salamine[1]. Pour rendre raison de cette situation que tout invite à considérer comme le signe de la scission interne qui traverse l'Église, Jean Damascène s'attache à prouver que le conflit entre iconoclastes et iconodoules n'est qu'apparent, qu'il n'est, au pire des cas, que le symptôme de l'état d'enfance de l'Église.

Le christianisme des tous premiers siècles se caractérise par un très grand tâtonnement théorique. Les orientations par lesquelles le christianisme imposera toute sa fermeté doctrinale sont le résultat d'une lente élaboration historique. Il faudra attendre le relatif apaisement des querelles théologiques pour voir le christianisme assumer, à partir du VII^{e} siècle seulement, le sort qu'il entend faire aux images. Dès lors, si les premiers édifices chrétiens ne comportent pas d'image, si les croyants n'ont pas recours à la figuration visible pour témoigner leur foi en Jésus-Christ, ce n'est pas le fait d'une décision théologique, mais une simple ignorance des possibilités dont dispose le chrétien, une méconnaissance infantile des ressources qu'il possède mais qu'il ne sait utiliser. Quant aux Pères qui professent l'iconoclasme, Jean Damascène n'hésite pas à les stigmatiser, au point de contester leur prétendue orthodoxie. À ses yeux, l'affaire est entendue : iconoclastie et orthodoxie sont contradictoires. Dans l'espace de pensée que détermine le christianisme, il n'y a pas de conciliation possible. Tenir à l'une équivaut forcément à renoncer à l'autre.

L'iconophilie de Jean Damascène se veut la conséquence nécessaire de l'attestation chrétienne de la foi. Elle se soutient de l'idée que la représentation ne peut porter que sur le Dieu visible et ne prétend nullement atteindre le Dieu invisible. Les images que fabriquent et vénèrent les chrétiens sont les dépositaires d'une intention spirituelle qui les libère de tout soupçon et les situe aux antipodes de l'idolâtrie. Les idoles témoignent d'une volonté irrecevable, folle au regard des principes élémentaires qui structurent l'affirmation monothéiste : elles veulent donner à voir l'invisible, faire une image de la divinité immatérielle. L'image que défend Damascène ne saurait participer à ce « viol ». Elle ne figure que ce que Dieu a bien voulu laisser apparaître de lui-même. Elle ne veut représenter que la part de visibilité que Dieu a librement consentie aux hommes. Là où l'idole prétend

[1] Épiphane de Salamine, ou Épiphane de Chypre (né vers 315, mort en 403), est un Père de l'Église du IV^{e} siècle, connu pour le combat acharné qu'il mena contre l'hérésie. On lui attribue cinq textes dénonçant le recours aux icônes. Il est considéré comme le représentant typique d'un christianisme primitif aniconique et iconophobe. Certains vont même jusqu'à en faire le précurseur des iconoclastes du VIII^{e} siècle. De telles représentations unilatérales, qui voient en Épiphane de Salamine un fervent iconoclaste, posent problème. Il y a contradiction, semble-t-il, entre les textes dénonçant les images et les œuvres incontestablement authentiques d'Épiphane.

épuiser la divinité en une apparence, l'icône saisit une apparition, une présence qui toujours sous-tend un retrait. Si elle nous donne à voir le Dieu visible, elle ne cesse de faire signe vers le Dieu invisible qu'elle convoque comme ce tiers qui prémunit le regard contre l'enlisement dans le semblant et la confusion des apparences. Par cette tension vivante, qu'elle maintient entre le visible et l'invisible, par le souci qu'elle exprime, au comble du visible, de manifester ce qui est caché, l'icône se distingue radicalement de l'idole.

L'image-icône porte trace des deux schèmes, historique et ontologique, selon lesquels le christianisme pense la double dimension, visible et invisible, de Dieu. D'un côté, elle se présente comme la preuve de ce que l'histoire de la révélation est parvenue à son terme dans l'advenue de Dieu à la pleine visibilité. D'un autre côté, elle maintient comme un élément structurel la division, en Dieu, entre une face cachée et une face apparente. Elle se pose alors comme la surface où s'effectue leur articulation. Bien que la nature divine soit « incirconscriptible, absolument dépourvue de forme et de figure, insaisissable[1] », bien qu'il nous soit impossible de la contempler, nous pouvons, « par une sorte de transformation » nous dit Damascène, atteindre la vision de l'Être totalement incorporel par nature, et acquérir ainsi quelque connaissance de Lui. La « Providence divine applique des types et des figures aux choses incorporelles […] pour nous conduire par la main vers la connaissance de leur épaisseur et de leur individualité, afin que nous ne demeurions pas dans l'ignorance absolue de Dieu et de ses créatures incorporelles[2] ».

Ce texte est de la plus grande importance. Il révèle l'enjeu véritable de la querelle qui oppose iconophiles et iconoclastes. Il indique la teneur hautement spirituelle des saintes images, ainsi que l'élévation humaine remarquable de celui qui les façonne. Cet homme, dans sa tâche, bénéficie de l'aide de Dieu et participe au plan qu'Il a ordonné. Il est un artisan de la manifestation puisque, par lui, l'invisible trouve les types et figures que Dieu a indiqués, pour se rendre visible au commun des hommes. Il est le médiateur, le chaînon qui configure en une forme offerte à la vue Celui qui ne saurait avoir de figure. Son activité est de nature prophétique, non au sens où elle transmettrait une Loi déposée dans une lettre, mais comme ce qui saisit une apparition et la donne à voir sous un certain visage.

[1] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 81-82.
[2] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 82.

L'image exprime le désir viscéral de vision de Dieu. En elle, s'énonce la quête de la proximité qui anime le croyant. L'enjeu des débats, auxquels Jean Damascène prend une part si active, apparaît clairement : c'est la question de la divinisation de l'homme, par la grâce, selon le plan de la providence divine. Pour désigner les qualités qui appartiennent en propre au peintre de l'icône, le moine syrien use d'un vocabulaire très éloquent. C'est « par une sorte de transformation », en vertu d'une modification qui le conduit à dépasser les limites de la nature humaine, que le peintre parvient à figurer, en une image, son contact avec l'invisible. Son art relève de la sainteté, et la sainteté, en son cas, consiste en la capacité de se faire le réceptacle créatif des fulgurances venues d'en haut. La fabrication des images saintes et la légitimité de leur culte n'est ainsi que la face polémique et politique d'un problème plus vaste, injustement cantonné aux discussions propres au christianisme oriental, et qui engage les décisions fondamentales de l'Église : l'existence des saints et la possibilité de les honorer[1].

3. Légitimité de l'image et culte des saints

Le christianisme d'Orient fait souvent l'objet de simplifications et de visions unilatérales. Il accorderait, dit-on, un pouvoir magique aux images et aux saints. Il alimenterait les superstitions et le goût du merveilleux. Pour justifier sa défense du culte des images et des saints, sans pour autant prêter le flanc à ces critiques, Jean Damascène propose quelques distinctions conceptuelles. L'image, ou le saint éveillent en nous le sentiment de la vénération et peuvent susciter un désir de prosternation. *Vénération* et *prosternation* forment l'attitude de celui qui contemple et qui reçoit, de ce qu'il contemple

[1] Voir sur cette question l'ouvrage fondamental de Peter Brown, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, traduction française, Paris, Éditions du Cerf, 1984. Bien que le livre analyse seulement les formes occidentales du culte des saints, il laisse entrevoir l'importance et la portée de ce culte à Byzance et au Proche-Orient.

et de sa contemplation, une participation à la grâce et à l'énergie divines, une relation au modèle. Ces deux notions désignent l'ensemble des gestes du culte et des attentions spirituelles dus à l'image, qu'elle soit matérielle dans le cas de l'icône, ou humaine dans le cas du saint. La vénération et la prosternation ne doivent pas être confondues avec le sentiment de dévotion qui ne revient qu'à Dieu, au modèle. Jean Damascène désigne ce sentiment, exclusivement réservé à Dieu, par le terme d'*adoration*. Ainsi établit-il une sorte de hiérarchie des attitudes cultuelles, qui va, selon les intentions du fidèle, du prototype à la copie. La convocation d'un vocabulaire platonicien, celui du *modèle*, de la *copie*, de l'*imitation* ou de la *participation*, permet ici de conjurer les périls et de contrer les attaques de ceux qui croient entrevoir, dans le culte des images et des saints, une idolâtrie.

La légitimité de la vénération des images et des saints, ainsi que la louange adressée à celui qui se prosterne devant eux, sont établies au nom du principe, sans cesse sollicité, qui veut que l'homme soit fait à l'image de Dieu. Jean Damascène interprète ce thème récurrent, commun aux trois monothéismes, avec le souci constant de préserver sa littéralité. Il en fait une pièce maîtresse de son dispositif de défense, qui scelle le lien entre le destin de l'homme et celui de l'image, ainsi que le sort qu'il convient de faire aux icônes et aux saints. Si l'homme a été fait à l'image de Dieu, il faut reconnaître en tout homme une dimension surnaturelle, *a fortiori* chez ces hommes qui se distinguent du commun par leur souci de manifester, dans leur être, la présence divine, par leur pratique de l'imitation, de ce que l'Église appellera l'*imitatio Christi*. Ces individus sont dignes de vénération et de prosternation. Si l'homme est à l'image de Dieu, alors tout ce qu'il fait, dans la multiplicité et la diversité de ses actions qui témoignent de son rapport au divin, est une image, plus ou moins lointaine, de Dieu. Tout l'univers humain, qu'il soit naturel ou artificiel, est d'une certaine manière une image. Il est légitime de le louer, de lui adresser un culte, parce que toute image nous rappelle le prototype, parce que « l'honneur rendu à l'image remonte au prototype ».

4. Les six catégories de l'image

Jean Damascène fait du dogme selon lequel l'homme est à l'image de Dieu le foyer générateur de sa théologie de l'image. Ce dogme autorise et justifie la doctrine du moine syrien. Il rend raison de ce qui est son point culminant : une typologie générale qui dresse un tableau des différentes sortes d'images. Il y a six catégories d'images que l'on peut distribuer selon un ordre hiérarchique, de la plus parfaite à la moins parfaite. D'abord le Fils, « image consubstantielle du Père ». La perfection ici atteinte tient au fait que le Christ « est une image vivante, naturelle, qui ne diffère en rien du Dieu invisible[1] ». La relation entre le prototype et la copie présente une ressemblance totale, ce dont témoigne le propos du Fils : « Qui m'a vu a vu le Père[2] ».

La typologie des images suit un ordre qui s'apparente à une procession néoplatonicienne. Elle procède selon le schème de la dégradation de la perfection, lequel coïncide avec les principales étapes de la création. À l'image naturelle du Père, Jean Damascène ajoute une deuxième sorte d'images, les « images des choses en Dieu[3] ». Celles-ci désignent les « prédéterminations » divines, c'est-à-dire les conceptions « en Dieu, des choses qu'Il accomplira ». Elles forment le contenu de ce que Jean Damascène appelle le « conseil éternel » de Dieu. La troisième catégorie d'images est composée par l'ensemble de l'humanité, qui acquiert, par là même, une supériorité sur les autres créatures. Elle se fonde sur l'idée que l'homme est à l'image de Dieu. La quatrième catégorie est formée par ces images particulières que sont les symboles de l'Écriture. Par symboles, il faut entendre les « figures, les formes et les types des choses invisibles et incorporelles[4] ». Notre incapacité d'atteindre « sans intermédiaire les contemplations intellectuelles[5] », du fait des limites de notre nature – un entendement attaché à un corps – nous contraint, pour nous représenter les significations divines, à user de symboles ou d'analogies. La cinquième sorte d'images ce sont les « préfigurations des choses futures[6] ».

[1] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 42.
[2] Jn 14. 9.
[3] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 78.
[4] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 79.
[5] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 43.
[6] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 80.

C'est ainsi que Jean Damascène désigne les éléments figurés de l'Ancienne Alliance, comme par exemple le buisson ardent, le rameau ou le serpent, qui annoncent les événements majeurs de la Nouvelle Alliance. Ces images sont des signes sensibles qu'il convient d'interpréter comme l'anticipation schématique de ce qui sera, une fois les prophéties accomplies. Enfin, la sixième et dernière catégorie est constituée par les images artificielles, peintes ou sculptées de mains d'hommes, qui ont pour dessein de maintenir le « souvenir de choses passées ». C'est dans cette catégorie qu'il convient de ranger la parole de Dieu mise en lettre dans les livres, ainsi que les images saintes.

L'icône relève de ce que Jean Damascène appelle l' « image-mémorial ». Elle appartient à cette sorte d'image la plus éloignée du prototype, la plus pauvre en perfection, et fait, par là même, l'objet d'une défense dont il nous faut admettre le caractère tout relatif. Pourtant, quoique se trouvant au plus bas degré de la hiérarchie, son utilité, sa bienfaisance, et sa participation à l'ordre du salut ne sauraient être contestées. L'image artificielle trouve sa place dans l'économie divine puisqu'elle signe la présence de l'invisible, en une parcelle de matière. Elle étend, aux plus humbles des éléments, le champ d'extension du souffle divin qui informe toute chose. Grâce à cette domestication du sensible par l'intelligible, l'humanité témoigne de son obédience et œuvre à son salut. Les formules de Jean Damascène sont, à ce propos, extrêmement éloquentes. Elles font de la fabrication des images une activité éminente, équivalente à ce que fut la construction du Temple pour les juifs. Le peintre d'icônes, le sculpteur de figures saintes sont comparés au roi Salomon[1]. Ils ont pour point commun le souci de configurer un espace, une surface où l'invisible trouve sa demeure terrestre. Comme Salomon, le peintre veut signifier cette présence par la beauté, dans l'embellissement des formes et des apparences. Représenter le Christ, mais aussi les hommes qui ne sauraient être séparés de Lui, à savoir les saints, c'est pour Jean Damascène édifier le Temple. L'Église, en son existence unifiée et en ses œuvres, prend en charge cette édification. Dans l'image, c'est son corps tout entier qui acquiert une consistance visible.

L'image est bienfaisante : elle consolide la foi en suscitant, dans le cœur du chrétien, une modification essentielle. Jean Damascène s'attache à décrire le changement qui affecte celui qui regarde une icône représentant le Christ ou ses saints. Cet homme fait une expérience qui accroît le pouvoir de sa lecture, qui redouble les effets, sur son ouïe, des

[1] Cf. Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 61.

paroles entendues. L'épreuve de l'image éveille toutes les ressources de la sensibilité pour inscrire, en chaque organe réceptif du corps humain, l'écho et la trace de Dieu. Ainsi, grâce à l'image, le fidèle réalise le point d'achèvement de sa quête et la perfection de son désir : faire que son corps tout entier devienne un temple. L'image illustre l'immanence du modèle dans le sensible. Grâce à elle, s'effectue une métamorphose du corps du croyant qui, de réalité organique, devient un espace de présence et un lieu de manifestation. Grâce à l'image, s'opère aussi une éducation du regard, qui transforme la contemplation physique en contemplation spirituelle. L'image sanctifie. Elle conduit celui qui la regarde dans une aventure difficile, un périple sinueux qui, de la duplicité à la dualité, mène à l'unité. Elle initie par une longue traversée du visible, et s'impose – ainsi que le suggère Jean Damascène – comme l'agent d'une conversion.

5. Les leçons de la théologie de Jean Damascène

§ 1. Le théophanisme, comme remède au monothéisme abstrait

Voici qui nous place au cœur de l'argumentation de Jean Damascène : le traitement de l'image n'est pas un dispositif autonome, séparé des autres préoccupations théoriques. Il est lié à une anthropologie philosophique dont il exprime les partis pris. L'anthropologie que nous avons découverte dans l'œuvre d'Emmanuel Levinas ne fait aucune place au thème de la divinisation. S'il lui arrive de solliciter la notion de sainteté, c'est en un double sens. D'abord celui qu'il hérite de la philosophie morale kantienne : la sainteté désigne alors une élévation éthique exceptionnelle, qui permet à quelques rares individus d'accomplir spontanément et naturellement leur devoir. Ensuite celui qu'il construit à partir de son interprétation du judaïsme : la sainteté coïncide tout simplement avec l'expérience du sacré. Elle correspond à l'épreuve, pleinement acceptée, de la séparation d'avec Dieu. Elle

s'exprime dans l'obéissance, en chaque geste et en chaque pensée, à la Loi de l'Autre. La pensée d'Emmanuel Levinas n'admet pas que puisse exister une proximité de nature entre l'homme et Dieu. Elle ne reconnaîtrait qu'une valeur métaphorique à la formule qui voit en l'homme cet être fait « à l'image et à la ressemblance de Dieu ». Le philosophe, tout comme certains penseurs musulmans soucieux de préserver l'attestation monothéiste de tout associationnisme, et de la protéger contre le risque de confusion des natures humaine et divine, rend impossible la thèse, si chère à Jean Damascène, d'une vision transformatrice qui soit aussi expérience humaine de l'unification. Le souci moral, ainsi que les actes légaux, loin de signifier une quelconque proximité, témoignent, selon E. Levinas, de la distance infranchissable et sans cesse reconduite, qui sépare l'homme de Dieu. La thèse supposée par de telles affirmations est celle-ci : parce que Dieu ne saurait être homme, l'homme ne peut prétendre s'unir à Lui ni Le voir. L'anthropologie d'E. Levinas, à l'instar des conceptions défendues par certains courants littéralistes de l'islam, est une méditation de la finitude dans les termes hérités du légalisme juif. Telle n'est pas l'anthropologie de Jean Damascène, toute centrée sur l'idée d'une anthropomorphose de Dieu. Telle n'est pas non plus – nous l'avons vu – l'anthropologie à l'œuvre dans la pensée du soufisme et dans la philosophie spirituelle de l'islam.

Articulée à une anthropologie positive, qui reconnaît à l'homme un pouvoir de sanctification et de divinisation, l'image acquiert une valeur pédagogique. Elle offre un chemin au chrétien, et le guide dans son désir de conjurer l'ignorance dans laquelle il est plongé, en fait des choses invisibles. Elle l'instruit, par la vision, des vérités déposées dans le Livre, et rend possible la connaissance d'énoncés jusque-là jugés abstraits, ou tout simplement inaccessibles à certains. Les images saintes manifestent toute leur utilité dans la transmission des figures, des faits, des événements qui composent l'Histoire sainte, à ceux qui ne savent pas lire. Elles constituent un livre visible, offert aux regards des ignorants et forment ce qu'on a appelé, fort justement, la « Bible des illettrés ». Il apparaît ainsi que la pédagogie de la révélation doive s'articuler à une pédagogie de la transmission. Cette pédagogie relève, au sens noble du terme, d'une politique de l'éducation. Elle est fondée sur une anthropologie sociale qui distingue différentes sortes d'hommes au regard de la révélation. Dans cette pédagogie, l'image remplit la fonction de *mémento*. C'est aussi un

mémorial offert à ceux qui ne peuvent accéder aux textes, qui substitue la vision et la contemplation à la lecture rendue impossible à certains hommes.

§ 2. La matière, l'image, l'Incarnation

Jean Damascène infléchit le christianisme en une certaine direction, celle dont témoigneront, au final, les oeuvres artistiques : le phénomène du Livre, qui énonce la fidélité à la religion d'Israël, rend nécessaire le phénomène de l'image. Cette nécessité de l'image vient de ce que le christianisme, dans son rapport au monde païen, a opéré une réminiscence sublimée et entièrement transmuée de son mode de représentation. Le lien entre le Livre et l'image, qui autorise la substitution, en certains cas, de l'image au texte révélé, ne peut être légitime, qu'à la condition d'un traitement nouveau, d'une valorisation, voire d'une apologie[1] de la matière. Jean Damascène adopte une position résolument anti-manichéenne car il voit, dans la matière, création de Dieu, une réalité essentiellement bonne. Indifférent aux arguments formulés par les gnostiques, il adopte une idée nouvelle, héritée de la méditation de l'événement christique : la matière n'est pas seulement bonne en soi, elle est susceptible de sanctification. L'Incarnation du Verbe, qui a opéré une rupture dans l'histoire de la révélation, justifie cette conception entièrement nouvelle de la matière. L'Incarnation est le mystère d'une révélation sans équivalent, où Dieu se fait chair, où Il se fait matière. Dieu est « devenu matière pour moi », il « a accepté de vivre dans la matière » et « a fait mon salut par la matière[2] », écrit Jean Damascène. Certes, il serait excessif d'éprouver une dévotion exagérée pour la matière. L'adoration, si elle peut trouver ici sa place, ne doit avoir pour objet que le Créateur de la matière. Cependant, il convient de vénérer le Corps du Christ ainsi que l'ensemble des objets matériels marqués de Son action et de Sa Passion. Le chrétien peut et doit se prosterner devant toute matière remplie d'énergie divine et de grâce. Le devoir de vénération et de prosternation concerne donc des réalités autres que la matière corporelle en laquelle le Verbe a vécu l'humilité de la chair. Ce n'est pas seulement le Corps du Christ, autrement dit le Corps du Verbe incarné, qui est

[1] Cf. Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 46 *sq*.
[2] Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 47.

une matière sanctifiée. C'est tout ce qui fut en contact avec ce corps, et qui fut l'instrument de notre salut : le bois de la Croix, le Calvaire, le Tombeau, l'or et l'argent des patènes et des calices, les couleurs et la texture des images, tout cela fait l'objet d'une sanctification méditée.

Nous pouvons comprendre, grâce à Jean Damascène, pourquoi dans l'espace spirituel et théorique du christianisme nous voyons naître et s'imposer une question de l'image. Dans nul autre espace déterminé par le monothéisme biblique, à l'exception – nous l'avons montré – de celui de l'islam spirituel, l'image ne fait l'objet d'une telle interrogation, ne prend la forme très particulière d'une *question*. Seul le christianisme détermine pour l'image un réseau serré de significations où sont directement convoqués, et de manière essentielle, les événements fondateurs de l'histoire sainte, la théologie en ses énoncés les plus orthodoxes, la politique en l'une de ses dimensions spirituelles, à savoir la distribution de l'espace du visible. Jean Damascène a le grand mérite de prendre une position claire, cohérente. Selon lui, l'icône est une conséquence de l'Incarnation divine, et relève donc de ce qu'il conçoit comme l'essence du christianisme. Le christianisme n'est pas *seulement* une religion *révélée*. La notion même de *révélation* semble ne pas lui convenir. C'est une religion de la *manifestation*, la religion manifeste, dirait Hegel, la *seule* religion manifeste, ajouterait-il. Le christianisme va au delà de la révélation du Verbe de Dieu. Il soutient l'apparition intégrale, dans le Dieu-Homme, de l'Image de Dieu. L'image trouve toute sa légitimité dans l'Incarnation de la Deuxième Personne de la Trinité. Elle voit son sort scellé, dans l'union étroite avec la Parole, par l'événement inouï de l'Incarnation[1].

L'Incarnation introduit un renversement par lequel le christianisme institue sa radicale singularité. Saint Paul est celui qui fixe les termes de ce renversement. Si la Loi, en la formulation d'un interdit, fut le pédagogue, c'est pour le chrétien la transformation de l'interdit qui définit la nouvelle Loi, la prescription positive qui fait figure de pédagogue. La « Loi est l'ombre des biens à venir[2] », dit-il. Jean Damascène n'hésite pas à interpréter en un sens radical la formule de l'Apôtre. L'ombre n'est pas simplement la préfiguration, l'annonce cryptée, la promesse allégorique de ce qui adviendra. Elle en est la contradiction, la formulation opposée. Il convient donc d'inverser la signification des préceptes de

[1] Voir L. Ouspensky, *La théologie de l'icône*, *op. cit.*, p. 12.
[2] Cité par Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 46.

l'Ancien Testament, si l'on veut restaurer leur sens. L'*interdiction* des images était pédagogique ; c'est désormais la *fabrication* d'icônes qui devient pédagogique. L'ordre de la grâce, en relevant l'ordre de la Loi, en métamorphose toutes les indications.

Telle est pour Jean Damascène l'opération que réalise le christianisme et qui fait de l'image l'emblème de sa spécificité monothéiste, alors que son irrecevabilité était l'emblème de la spécificité monothéiste du judaïsme. La question de l'image est cruciale, au sens littéral et vrai du terme, parce quiconque assume la Passion du christ, en tous les sens que l'on peut donner à l'expression, a la *passion de l'image*. Seule l'image peut incarner et donner un sens à ce qui fait le sens même du christianisme. En toute rigueur, on ne peut être chrétien et hostile aux images. On comprend dès lors que le moine syrien puisse voir dans les discussions de son époque un réel danger pour l'Église, laquelle est conçue, en toute orthodoxie, comme le Corps vivant du Christ. Il n'est pas étonnant de lire sous sa plume que les attaques formulées à l'encontre des images sont l'œuvre du diable, et qu'il existe un péché plus grand que la fornication : ne pas se prosterner devant les images.

§ 3. Le fondement christologique de la vérité de l'image

Le propos de Jean Damascène est un propos militant. Il se fonde sur une théologie politique, conçue pour être la seule posture chrétienne orthodoxe. Notre moine syrien mène un combat dont l'enjeu n'est rien de moins que la pérennité et l'unité de l'Église. Ce combat justifie, à ses yeux, qu'il ne s'embarrasse ni de grands détours argumentatifs, ni d'un complexe appareillage conceptuel. Sans doute, les discours de Damascène n'atteignent-ils pas la rigueur, la portée théorique que l'on trouvera dans les écrits rédigés par Théodore Stoudite et Nicéphore[1], un siècle plus tard. Ces auteurs seront plus éprouvés

[1] Sur ces deux auteurs, qu'elle juge plus importants que Jean Damascène pour comprendre le statut philosophique de l'image chez les Pères de l'Église, voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996. Voir notamment la place de choix qu'elle accorde aux *Antirrhétiques* de Nicéphore qu'elle traduit et dont elle présente des extraits à la fin du volume. Il convient aussi bien de situer l'effort théorique de Jean Damascène dans le cadre historique désormais fixé par Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*. 68 illustrations, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2007, spécialement pp. 65-82 : « de l'image à l'icône ». Sur ce point précis – l'apport respectif des trois auteurs mentionnés – G. Dagron écrit : « Jean Damascène, premier théologien à répondre aux attaques, définissait déjà l'image-représentation comme une simple similitude ; les défenseurs des images de la génération suivante, Théodore Stoudite et Nicéphore le Patriarche,

dans l'exercice rhétorique, plus au fait de la dimension philosophique du débat, et ils argumenteront une défense des images au regard de laquelle les modestes envolées de Damascène peuvent paraître quelque peu insuffisantes. Pourtant, dans leur naïveté apparente, celle d'une foi exprimée sans détours et au mépris de toutes les sophistications discursives, les écrits de Jean Damascène sont porteurs de quelques thèses qui nous importent au plus haut point. Une intuition profonde les anime de part en part, présentée et soutenue comme le foyer générateur, le nœud structurel de la foi et de la pensée chrétiennes: *seule l'image peut incarner*[1].

Cette formule peut s'entendre de plusieurs manières. Elle signifie que seule une doctrine et une certaine pratique de l'image peut nous offrir un accès au mystère de la foi chrétienne, à l'Incarnation, entendue comme cette conviction irréductible au fondement de l'*être chrétien*. Elle unit, en un lien ferme, le christianisme à l'image. Cette affirmation est autre chose, et plus qu'un dogme. Elle offre au christianisme la conscience de sa singularité.

Le statut et le destin de l'image ont toujours été déterminés par la religion. Cela s'entend à concevoir la religion comme ce discours qui pose l'existence d'un invisible et qui institue tout visible dans l'horizon de cette existence. Avec le christianisme, la situation de l'image s'infléchit d'une manière particulière, au gré d'une religion toute centrée sur la christologie, une religion qui va jusqu'à soutenir une christologie intégrale en faisant du Christ le centre d'une foi en un Dieu fait chair. Cette religion nous dit que seul le Christ, en Sa personne, en sa présence, en sa vie humaine, en sa visibilité charnelle, nous donne accès, dans et par une sensibilité métamorphosée mais réelle, au mystère de la révélation. Elle fait de « l'économie du Christ » le lieu de manifestation de l'invisible, l'image de Dieu, et situe toute pratique de l'image dans cet horizon. Davantage, faire des images se conçoit comme une répétition, une fidèle et déférente reconduction de la figure christique. C'est accomplir une tâche toute pénétrée de la présence du Christ. C'est mener une entreprise d'incarnation où l'Homme-Dieu est bien plus qu'une référence, un modèle ou même un schème.

---

approfondissent plus et mieux la distinction entre la nature de l'image et sa vérité "relationnelle". Ils désamorcent les critiques en affirmant que les chrétiens n'adorent pas le bois de l'icône, le mur portant la fresque ou la mosaïque, le parchemin du livre, non plus que des formes vides et sans référence, mais, *à travers* la matière inerte et pour un culte "relatif", la personne représentée. (p. 69-70) »

[1] C'est la thèse qui justifie la défense patristique des images et qui, associée au concept chrétien d'économie, est le fil conducteur des analyses de M. -J. Mondzain.

L'apologie des images, sur le mode chrétien, exige que l'on comprenne ce qu'incarner veut dire. Sans doute, la chose est-elle périlleuse : en témoignent les débats historiques suscités par la question. Il nous importe ici d'élucider le statut de l'image, en conjurant quelques représentations générales et quelques idées fausses. Penser l'Incarnation impose une nouvelle perspective, par laquelle on s'affranchit de la notion grecque et philosophique d'*imitation*. Incarner, ce n'est pas reproduire ou imiter. L'Incarnation n'est pas la copie d'un original ou sa visibilité offerte en spectacle. Elle ne saurait relever strictement de la logique de la similitude, encore moins de la rivalité mimétique. Si l'Incarnation avait quelque rapport avec l'imitation et la reproduction, selon le principe raréfié de similitude[1], le christianisme s'exposerait alors au péril de l'idolâtrie.

Dans *La croisée du visible*, Jean-Luc Marion[2] nous aide à penser la spécificité de l'image chrétienne. L'icône se distingue radicalement de l'idole, qui atteste d'une prétention intenable : représenter sans reste le divin, au point de prétendre en tenir lieu. Incarner est aux antipodes de cette prétention, puisque c'est donner chair, donner une visibilité à une absence, assurer l'apparition matérielle d'une immatérialité. C'est faire entrer dans le champ du visible ce qui n'aurait pas dû s'y rencontrer et qui, sans les opérations sinueuses d'une mystérieuse économie, ne saurait s'y trouver. L'Incarnation nous affronte à quelque chose qui a tous les traits d'un paradoxe vivant et tenace : « le Christ Jésus offre […] une image visible de l'invisible *en tant qu'invisible*[3] ».

Libérée du paradigme de l'imitation, l'Incarnation est une opération qui repose non sur la similitude, mais sur la dissimilitude, en un écart infranchissable entre le visible et l'invisible. Le mystère cesse d'être paradoxe, si l'on s'efforce, ainsi que le font les Pères, de considérer l'invisible dont le Christ est l'image, non comme un modèle, mais comme un Prototype, c'est-à-dire un mode d'exister qui n'est ni celui d'un original, ni celui d'un référent, encore moins celui d'une représentation abstraite ou d'une Idée. Un Prototype, nous rappelle Jean-Luc Marion, n'est pas ce qui s'imite ou se reproduit. Il ne se montre pas

[1] Sans doute, Jean Damascène est-il encore tributaire, dans sa théorie de l'image, du concept de la similitude (*homoiôma*), du fait qu'il a quelque dette envers le Pseudo-Denys, et, par là, envers le néoplatonisme. Selon nous, cette dette est moins grande qu'on veut bien le dire, et c'est ce que nous avons tenté de démontrer. Quoi qu'il en soit, la « similitude », héritée du néoplatonisme, se modifie radicalement, sitôt l'Incarnation du Verbe placée au centre du dispositif théologique. Sur ce point, et pour une thèse légèrement différente de la nôtre, cf. G. Dagron, *Décrire et peindre*, *op. cit*., p. 29.

[2] Cf. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, Éditions de La Différence, 1991 (pour la 1ère édition). Nous citons le recueil de textes partiellement remaniés : *La croisée du visible*, Paris, P.U.F., 1996.

[3] Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, P.U.F., 1996, p. 104.

mais s'atteint par approximation. Le Prototype ne peut se désigner que dans son retrait. Il se rend accessible par ses signes, qui sont autant de réalités visibles portant la trace, l'empreinte et la marque de son passage. Cela suffit à suggérer que l'Incarnation ne signe nullement le triomphe du visible comme tel. En elle et par elle, a lieu plutôt une massive subversion du visible par l'invisible. L'Incarnation est comme l'ultime bataille d'une guerre violente, à l'issue de laquelle les trouées et les percées de l'invisible auront laissé le visible à l'agonie, totalement défait. Incarner, c'est livrer un combat qui doit libérer le visible de sa visibilité spectaculaire pour en faire un visible assiégé et transi de part en part.

Quoi de mieux qu'un visible contesté et affaibli, une chair humaine meurtrie et bafouée, pour signifier cette victoire de l'invisible qui est la gloire du Père ? Incarner est une opération contradictoire où l'invisible tout à la fois se fait image et renonce à l'image, devient visible et destitue le visible. En la personne du Christ a lieu, selon la formule de Jean-Luc Marion, la « kénose de l'image[1] », l'abaissement et l'humiliation du visible. L'incarnation ne compromet nullement la fidélité du christianisme aux commandements révélés à Moïse. Bien au contraire, parce qu'il est une image qui rature l'image, le Christ accomplit, « au sein même de son Incarnation […] l'interdit vétérotestamentaire.[2] »

L'analyse de Jean-Luc Marion, que nous venons de résumer, est séduisante. Elle rejoint certains aspects de notre propre approche. Mais elle nous semble sujette à caution. C'est qu'elle présuppose une fidélité excessive de l'iconostase chrétienne à l'égard du judaïsme, et se soutient d'une théologie qui a pour métaphysique implicite la pensée d'Emmanuel Levinas, pensée dont on ne peut contester qu'elle soit fidèle à la forme la plus iconoclaste de la lecture talmudique. L'Incarnation n'est certes pas *mimesis*, mais le Verbe incarné n'est pas, en sa faiblesse, autre qu'Il n'est en sa Gloire. Les images, devenues icônes, ne sont pas la ruine intégrale du visible, mais son assomption, dans la Gloire de la résurrection, qui suit l'abaissement indicible de la Passion. Par ailleurs, l'analyse de Jean-Luc Marion ne tient pas assez compte de la structure trinitaire du Dieu chrétien. Sans aller jusqu'à la taxer d'hérésie, nous dirons qu'elle penche dangereusement vers l'adoptianisme. Assez étrangement, elle nous semble mieux convenir à certaines théologies de l'image étrangères au christianisme, à celle que l'on rencontre, par exemple, dans la théologie d'al-

[1] Cf. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 111.
[2] Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 127.

Hallâj, en terre d'islam, ce qui est le comble de l'ironie pour un philosophe chrétien. Un apophatisme excessif s'y retourne en une christologie affaiblie, où est absente, étrangement, la Troisième Personne, l'Esprit-Saint[1].

§ 4. Le sens esthétique de l'Incarnation

C'est au final la définition de l'Incarnation qui décide, dans l'espace chrétien, du statut des images. L'image fabriquée de main d'homme, totalement libre du soupçon d'idolâtrie, puisque elle fait intégralement signe vers l'invisible, est ce qu'il convient d'appeler une *icône*. L'icône déjoue radicalement la logique et la prétention de l'idole, en ce qu'elle se veut une surface toute transpercée par l'invisible, un espace où le visible, transmué, s'apparente au temple. Si l'idole s'épuise à épaissir la matière du visible pour lui donner une consistance, l'icône fait le chemin inverse, celui de travailler le visible, tout en transparence, pour qu'il révèle, au terme de sa concentration transformante, son caractère diaphane.

L'icône ne donne à voir que l'invisible et soutient, au terme d'un renversement dont elle est à la fois l'opérateur, le témoin et le théâtre, que seul l'invisible est à voir et donne à voir. Elle se fonde sur une doctrine nouvelle de la visibilité, celle qui affleure dans le sillage de l'événement christique tel qu'il fut reçu et médité par Paul. L'apôtre détermine le visible comme ce qui figure l'invisible. Il l'institue comme une surface où l'invisible joue librement, un espace où l'absent, servi par une présence sensible, se manifeste à la vue. Paul, en qualifiant le Christ d'image du Dieu invisible, assure la transformation de l'image en icône. Le visible ne se soutient plus de lui-même, mais doit être conçu comme un lieu de transit et de transfert, un lieu d'exil et un lieu de rédemption, un passage destiné à nous conduire à l'invisible, non par imitation ou reproduction, mais par un mode singulier

[1] Pour nous éclairer, et prévenir toute erreur, il est bon de se référer aux ouvrages du Père Serge Boulgakov, *Du Verbe incarné*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, et surtout *Le Paraclet*, traduit du russe par Constantin Andronikov, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996. La théologie de l'image, rapportée à une méditation sophianique, est pleinement développée par le Père Boulgakov en son ouvrage, *La Lumière sans déclin*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

d'identité, de témoignage et de fidélité, par un sentiment et un regard qui touchent à ce que nous appelons la reconnaissance.

L'Incarnation est le dogme fondamental du christianisme. Elle est, à ce point, au principe de la théologie chrétienne que la formule consacrée « théologie de l'Incarnation » s'apparente à une redondance. Elle est au principe d'une iconologie si intimement unie à la théologie, que parler de *théologie de l'image* est, en toute rigueur, un pléonasme. Déterminée comme pénétration de l'invisible dans le visible, elle nous oblige à penser l'image comme réalité apophatique et cataphatique, comme existence posée dans la négation et la distance, mais aussi dans l'affirmation et la présence. L'Incarnation du Verbe décide du destin de l'iconologie et de l'iconographie chrétiennes, qu'elle situe dans l'horizon d'un apophatisme radical, mais aussi d'une manifestation radicale, selon qu'on l'interprète comme le signe de la visibilité de l'invisible (la Première Personne, le Père) ou comme le signe de l'entière manifestation du Verbe (la Deuxième Personne) par la médiation de la Troisième Personne (l'Amour, l'Esprit-Saint). Cela signifie très clairement que l'image, ou plutôt l'icône, doit être pensée comme la trace, le témoignage d'une dissimilitude profonde, d'un écart infranchissable entre le visible et l'invisible, et comme la réduction infinie de cet écart. Quand elle nous donne à voir la face charnelle de l'Homme-Dieu, quand elle figure le Christ en Croix, elle ne reproduit pas, elle n'imite pas, elle ne simule pas. Elle creuse bien plutôt la distance et la dissemblance, et exige de nous quelque chose comme un deuil, un renoncement à la présence identificatoire. Quoi donc, en effet, de plus différent, de plus dissemblable à Dieu, à l'Absent sans figure, qu'un homme mort au corps ravagé par la souffrance ?

Et pourtant, dans le regard du fidèle porté sur le Crucifié, c'est le sentiment d'identité du Fils et du Père qui est éprouvé, l'identité ineffable de l'Amour. C'est la reconnaissance de Dieu dans la Face de l'homme qui a lieu. L'Incarnation instruit une éducation du regard, qui se retrouve au principe de toute expérience esthétique, au premier chef dans la contemplation du tableau. Ne s'agit-il pas, en effet, de s'absorber dans le visible pour y découvrir sa pauvreté, puis de faire chemin vers l'invisible qui y figure sa Gloire en transparence ? L'expérience esthétique consiste à pénétrer le visible pour y reconnaître en toute identité, en toute fidélité, l'empreinte de l'invisible qui l'éclaire et le rend visible. L'Incarnation institue une dialectique du regard qui s'apparente à une traversée du visible.

Cette traversée et cette dialectique respectent une logique de la manifestation dont les moments décisifs sont la Passion et la Résurrection du Christ. La Passion et la Résurrection peuvent s'entendre, en termes spéculatifs, comme un processus mettant aux prises l'invisible et le visible. Sur un mode hégélien, nous pourrions dégager ses trois moments : d'abord le passage de l'invisible dans un visible pleinement affirmé, ensuite la négation et l'humiliation de ce visible exposé à sa propre kénose, enfin la réconciliation médiatisée et différenciée du visible et de l'invisible.

Cette dialectique est celle-là même que nous trouvons à l'œuvre dans le travail de l'icône. Pour celui qui produit ou qui contemple une image, son expérience a tous les traits d'une passion. Il s'agit d'un approfondissement patient du visible qui, le mettant à l'épreuve au point de prononcer sa négation et de signer sa défaite, l'accomplit et le sauve en affirmant sa fidélité à l'invisible. Ainsi, l'image est une « passion » par laquelle se réitère sur un mode fini la Passion du Christ. Soutenir que seule l'image peut incarner, c'est affirmer que seule la représentation visible et matérielle peut donner une effectivité à la Passion du Christ et donner un sens au paradoxe d'une présence qui est le signe d'une absence radicale. C'est suggérer que l'image nous offre un accès à la Résurrection du Christ, à sa présence totale. L'image est « résurrection », comme l'ont montré toutes les grandes doctrines de l'Art influencées par le christianisme : qu'il suffise de nommer, pour l'époque contemporaine, Paul Claudel[1], et Marcel Proust[2], sans omettre l'esthétique de l'enluminure chez Léon Bloy.

Dans ses discours, Jean Damascène soutenait, de manière bien énigmatique, que la Passion du Christ, au cœur de la foi du chrétien, ne faisait qu'un avec la « passion de

[1] Parmi de si nombreux témoignages qu'il serait vain de tous les mentionner, retenons les pages que Paul Claudel a consacrées à José-Maria Sert. Voici ce qu'il écrit : « La peinture, le tableau proposé à notre contemplation pendant que nous sommes assis en Dieu, ne vient plus à nous du dehors, le feu dans l'exégèse de la couleur ; c'est de ce lieu même où nous sommes que l'image lentement émane et vient se déposer sur les parvis autour de nous de l'édifice dogmatique où nous sommes enfermés. » (*José-Maria Sert et sa cathédrale* [1926], in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1965, p. 289).

[2] L'extase de Bergotte devant la *Vue de Delft* de Vermeer est l'expérience de la mort, de la réminiscence et de la résurrection, de la vie éternelle de l'Esprit. La doctrine proustienne de l'image s'y exprime de façon si irrésistible qu'elle emprunte, littéralement, à la Passion et à la Résurrection les moments de la révélation esthétique. Cf. M. Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1965, t. 3, pp. 186-188. Sans omettre les précieux textes sur Ruskin, nous renvoyons également au texte explicitement catholique de M. Proust, « La mort des cathédrales », in *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1971, pp. 141-149.

l'image ». De même que la Passion du Christ n'était pas pour lui une métaphore, il nous invitait à prendre à la lettre l'injonction d'éprouver et d'entretenir la *passion de l'image*. C'est que le travail de l'image, à l'instar du chemin parcouru par le Dieu révélé en la Personne de Jésus-Christ, est une passion, une traversée périlleuse mais glorieuse du visible.

Chapitre III

Les fondements philosophiques de la théologie de l'image

1. Introduction : le *Florilège* de Jean Damascène

La doctrine chrétienne de la visibilité se situe au carrefour de deux ordres de pensée, celui du monothéisme entendu comme logique de la révélation, celui de la philosophie définie comme logique de l'Idée. Jean Damascène n'a pas la claire conscience de penser au lieu même de ce croisement. Son propos est de défendre la production et le culte des images contre ses adversaires iconoclastes, non de produire les conditions philosophiques de l'iconophilie. Pourtant, par le *Florilège* de citations qui accompagne ses discours, il nous permet d'identifier les principales figures qui, à ses yeux et à l'endroit de la question de l'image, ont scellé la rencontre de la théologie chrétienne et de la philosophie.

Le *Florilège* n'est pas un appendice dont la fonction serait simplement d'illustrer des thèses et des positions établies ailleurs. Il ébauche, au gré des références à Basile le Grand, à Grégoire de Nysse, à Maxime le Confesseur – pour ne citer que quelques noms – les traits les plus saillants d'une doctrine de l'image cohérente et patiemment élaborée. Les principales autorités sollicitées par Jean Damascène, tout particulièrement celles de la grande patristique du IV^{e} siècle, fournissent les fondements théoriques et conceptuels de la

défense des images et de la lutte contre l'iconoclasme résurgent au VIII^{e} siècle. Certes, les citations que l'on peut lire abordent, chacune, l'image d'un point de vue particulier. Pourtant, elles ont toutes le même but : dessiner les contours de l'orthodoxie et inscrire l'hostilité aux images dans le cadre des différentes hérésies qui ont vu le jour dans le giron du christianisme. Convoquer Athanase[1], par exemple, est un geste éminemment suggestif, qui noue l'iconophilie à la lutte contre l'arianisme. Adversaire acharné des ariens pendant près de quarante-cinq ans, Athanase engage toute sa ferveur militante dans la défense du droit de faire des images et de leur porter un culte[2]. C'est que ce droit représente pour lui la pièce maîtresse d'un dispositif de pensée fondé sur une seule idée : la nature intégralement divine du Christ, l'unité en Jésus-Christ de la nature humaine et de la nature divine. En appeler à l'autorité de Basile, c'est s'appuyer sur le parti des jeunes nicéens pour soutenir l'égale dignité du mot et de la forme visible, de la parole et de l'image. C'est se référer aux affirmations du premier prédicateur lettré[3] pour affirmer que la contemplation d'une image est une expérience spirituelle, une tension de l'âme toute pénétrée du désir d'atteindre la vision angélique. Se poser comme disciple de Grégoire de Nysse, c'est se réclamer du théologien le plus universel de son siècle, et faire sienne une conception éminemment positive de la beauté sensible, de l'image faite de main d'homme. C'est considérer la belle figure comme le seuil de ce que Grégoire appelle *l'échelle de l'amour*, le point de départ d'une dialectique de l'Erôs qui correspond, pour le chrétien, à un processus d'élévation et de divinisation.

[1] Nous tirons ces informations sur Athanase et sur les autres Pères grecs de l'ouvrage classique de Hans von Campenhausen, *Les Pères grecs*, traduit de l'allemand par O. Marbach, Éditions de l'Orante, 1963. Pour Athanase, voir pp. 97-113.
[2] Cf. Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, *op. cit.*, p. 124.
[3] Sur Basile le Grand, voir Hans von Campenhausen, *Les Pères grecs*, *op. cit.*, pp. 115-135. Basile aurait invité les peintres à le surpasser par leur art dans la louange.

2. La théologie de l'image selon Grégoire de Nysse

Notre propos n'est pas de faire l'étude détaillée du *Florilège*. Nous voulons seulement déterminer les principales problématiques philosophiques qui se forment à partir des théories patristiques de l'image. Considérons, en premier lieu, la référence à Grégoire de Nysse. Les propos choisis par Jean Damascène indiquent une filiation assez claire : la pensée religieuse de l'évêque de Nysse est entièrement pénétrée du vocabulaire et des notions de la philosophie platonicienne. Dans l'écrit principal qu'il lui consacre[1], Jean Daniélou établit de manière magistrale la présence massive du platonisme dans l'élaboration de la théologie mystique et de la doctrine spirituelle du Père grec. Refusant de céder à la facilité de certains critiques qui ne voient dans le « platonisme des Pères » qu'un « revêtement littéraire », Jean Daniélou dégage, avec une précision sans faille, les traits philosophiques d'une anthropologie toute centrée sur l'idée que l'âme purifiée, dans l'épreuve intime d'un rapport vivifiant au Logos, peut prétendre à sa propre divinisation. Cette conception du destin de l'homme est principalement construite à partir des données fondatrices de la théologie tant dogmatique que mystique. Mais elle intègre les données essentielles d'un platonisme qui, quoique modifié par les apports du stoïcisme et de la spiritualité mystérique, n'en demeure pas moins réel.

Certes, l'évêque de Nysse use en un sens particulier du vocabulaire de la pensée antique, le foyer générateur de sa pensée étant la recherche d'une vie divine dont le Christ est l'opérateur, et qui se donne pour fin la contemplation du mystère du salut. Pourtant, il actualise parfaitement l'esprit des schémas d'élévation, d'ascension de l'âme qui forment la matrice des grands mythes platoniciens et des dialogues qui ont sa prédilection, le *Banquet* et le *Phèdre* notamment. Grégoire de Nysse prône le dégagement de l'âme au gré d'une pédagogie de l'amour, qui la conduit des beautés visibles aux beautés invisibles, et qui a pour cause finale l'union, par participation, à Dieu. Il fait sienne la doctrine platonicienne de la *participation* qu'il inscrit dans les cadres d'une pensée tout occupée par la méditation du mystère de la révélation et de l'Incarnation. Mais pour le Père grec, la participation n'a pas lieu entre des réalités qui par nature seraient appelées à s'unifier. Elle s'opère par grâce

[1] Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse*, Paris, Montaigne, 1944.

et conjoint des êtres dont la nature, au gré de l'inscription historique de l'une d'elles, diffère radicalement.

La doctrine spirituelle de Grégoire de Nysse se construit à partir d'une théologie où la figure de l'Homme de Dieu est essentielle. Elle a pour principe l'anthropomorphose du divin en la Personne du Christ. Elle détermine la nature de l'homme, ainsi que le destin qui revient à chaque individu. Nous avons affaire à une pensée qui est, de part en part, une méditation de l'expression biblique : « Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance[1] ». Cette formule célèbre, commune aux trois monothéismes, indique en quel contexte le christianisme a pu aborder et poser la question de l'image. Ce contexte est celui d'une valorisation de l'homme et de ses œuvres au sein de l'ordre créaturel, et d'un marquage de sa nature foncière du sceau de la nature divine, d'une trace qui décide du secret de son désir. Ce que l'homme est par nature, c'est-à-dire tel qu'il fut créé, est un être à l'image de Dieu, qui participe sous un mode réel et intégral aux attributs de son modèle.

Dire que l'homme est à la ressemblance de Dieu, c'est lui assigner une destination qui doit occuper l'effort d'une vie, à savoir la réalisation de l'image primordiale. C'est que la nature de l'homme, selon une inspiration platonicienne acclimatée à la théologie mystique, a connu une déchéance prévue par l'économie divine. La vie animale, que figurent le corps et ce que Grégoire appelle les « tuniques de peau », s'est surajoutée à la nature humaine, de manière à former une nature seconde. La nature de l'homme à l'image de Dieu s'est vue obscurcie par ce que le chrétien nomme le *péché*, qu'il faut comprendre comme la condition advenue aux hommes sous les effets du corps. Il s'agit alors, par la quête de la ressemblance, qui est le sens même de la vie spirituelle, de restaurer la nature, de nettoyer, dans la grâce et par le Christ, l'image. Il faut purifier la trace primordiale pour la faire briller de tout son éclat, il faut libérer l'origine des lambeaux surajoutés qui l'emprisonnent. Nous avons là une transposition du platonisme, qui convoque les notions chrétiennes du péché et de la grâce et qui institue une anthropologie nouvelle, où la nature créée subit la corruption de la nature surajoutée. La psychologie platonicienne est reconduite, après avoir subi une sensible modification. L'âme devient ce réceptacle qui recueille l'image, inévitablement promise à un affaiblissement sous l'influence du voile ténébreux que lui impose le corps.

[1] Gn 1.26. Voir J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, *op. cit.*, p. 48 *sq*.

Grégoire de Nysse nous dévoile l'enjeu de la défense patristique de l'icône : la fidélité à la formule, ou plutôt au programme, qui dit que l'homme est fait à l'image de Dieu. L'image est ici ce mot qui cristallise, à lui seul, les discussions et débats où se décide le destin du christianisme. Image est le nom d'une décision théologique majeure par laquelle est posée la ressemblance de l'homme à Dieu. Par ressemblance ou image, il ne faut pas entendre une copie amoindrie, entachée de déficience eu égard à son modèle. Image veut dire plutôt participation complète à la vie divine, participation réelle à tous les attributs de Dieu. Être une image, c'est être doué et capable d'une similitude entière avec son modèle. Grégoire, tout comme les autres grands noms de la patristique iconophile, use de la notion platonicienne d'image, qu'il modifie tout en laissant intacte son inspiration, pour désigner une véritable communauté de nature entre l'homme et Dieu. Continuateur chrétien de Platon, l'évêque de Nysse soutient que le problème de l'image et le problème de la participation de l'homme au divin ne sont qu'un seul et même problème. Il pose là une thèse qui ne cessera d'agiter, de manière plus ou moins consciente, les querelles bien connues sur l'icône, et qui se retrouve, tel un refoulé qui ferait retour, au creux de nos interrogations contemporaines sur les images. Nous en avons vu la forme analogue, dans le cadre de l'islam théophanique.

La pensée de Grégoire de Nysse indique, de manière exemplaire, la double acception de l'image, tout à la fois *lieu de manifestation divine* et ce qui détermine une *relation particulière* à Dieu. Elle suggère qu'autour de cette notion s'organise un ensemble complexe de problèmes et de concepts, si bien qu'on peut parler, à bon droit, du thème de l'image. Ce thème s'est constitué historiquement, à la croisée d'univers de pensée fort différents les uns des autres[1].

[1] Nous reprenons, dans ce qui suit, les indications que V. Lossky développe dans *À l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1967.

3. Premiers jalons du théophanisme : le judaïsme hellénisé

Bien avant l'avènement du christianisme, on peut repérer l'amorce d'une théologie de l'image au sein de la littérature religieuse du judaïsme. Le *Livre de la Sagesse*, rédigé en grec par un auteur anonyme, sans doute un juif vivant à Alexandrie vers le milieu du I^{er} siècle av. J. C., est exemplaire. On y voit les considérations sur la condition humaine intimement articulées au thème de l'homme fait à l'image de Dieu, et un traitement de la sagesse entendue comme image pure de l'activité divine. On distingue, dans ce qui est très probablement l'ouvrage le plus récent de l'Ancien Testament, des motifs grecs témoignant de l'environnement culturel d'Alexandrie. Surtout, on mesure la présence, au gré de telle phrase ou de telle formule, de la figure de Platon et de la philosophie tout entière. *La Sagesse de Salomon*, connu dans la tradition latine sous le titre de *Livre de la Sagesse*, est un des tout premiers témoins de l'entrée de la langue et de la pensée grecques dans l'espace biblique. C'est en utilisant toutes les ressources des apports helléniques, ceux notamment du platonisme et du stoïcisme, que l'ouvrage pourra avancer et défendre des idées nouvelles. Le thème de l'image, à la fois philosophique et théologique, est sans doute la plus importante de ses innovations théoriques.

En fait, c'est l'ensemble de la traduction des Septante qui est empreinte de philosophie grecque. Cela nous invite à penser qu'au sein même de la pensée hellénistique s'est développée, indépendamment de toute préoccupation théologique liée au monothéisme biblique, une réflexion sur l'image. Sans doute, les figures du Dieu-Un que soutiennent les différents continuateurs de l'Académie, représentants de ce qu'il convient d'appeler le moyen platonisme ou le néoplatonisme, ont-elles besoin d'une théorie de l'image pour se construire. Sans doute, le Dieu des Stoïciens ne peut-il se comprendre sans une certaine doctrine de l'image capable de soutenir son existence et sa légitimité. C'est dire que la théologie des philosophes grecs a fait une place importante au thème de l'image. Sous une forme diffuse et spontanée, elle imprègne le vocabulaire de l'apôtre Paul. S'adressant à des païens dont la pensée est formée par un ensemble de conceptions qui accèdent à une formulation adéquate et pleinement consciente dans les textes des philosophes, Paul a su présenter le contenu de la révélation et la nature du Christ sous une forme qui tienne compte de leurs modes de représentation. Faire du Christ l'image (visible) du Dieu

invisible, c'est user de termes accessibles à ses interlocuteurs, tous plus ou moins familiers des différentes versions de l'hénothéisme des philosophes de langue grecque.

4. Le rôle de la philosophie de Plotin dans la genèse du théophanisme

§ 1. Le système de Plotin et sa fonction de modèle

Trois siècles après l'avènement du christianisme, nous voyons l'un des plus grands philosophes néoplatoniciens païens accorder une place de choix à la question de l'image pour fonder une théologie de l'Un. Plotin, dans un mouvement de pensée qui tire toutes les conséquences de l'enseignement de Platon, assoit la pleine légitimité de l'image. C'est qu'il a besoin d'une conception cohérente de l'image pour penser, tout à la fois, les niveaux de l'être, et la possibilité d'une ascension apophatique vers la Déité inconnaissable. Comment concevoir que l'âme, mue par l'ardent désir de s'unir au Principe, puisse à la fois recevoir un quelconque élan et connaître un certain apaisement, si ce qui vient après l'Un, dans l'ordre de l'être et du connaître, n'était l'expression de l'Un, en toute rigueur son image, sur un plan moins élevé ? La hiérarchie plotinienne des mondes et le type de divinisation de l'homme qu'elle instruit s'élaborent dans l'élément d'une théologie de l'image.

La postérité de la pensée plotinienne dans le domaine des arts suffit à nous dire à quel point l'image y occupe une place fondamentale. Dans *Les origines de l'esthétique médiévale*[1], André Grabar, figure éminente de l'histoire de l'art, consacre un long chapitre à Plotin. Il présente le philosophe comme l'inspirateur d'une certaine pratique artistique et le père spirituel d'une nouvelle esthétique globale qui infléchira durant des siècles, tant en Orient qu'en Occident, la forme et la signification des œuvres d'art. Il montre comment, par

[1] Cf. André Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », p. 29 *sq*.

une ruse de l'histoire de la pensée, le philosophe païen imposera une conception de l'art et de l'image qui finira par servir uniquement l'art chrétien[1]. Il soutient que cet art, en ses premières manifestations, peut être considéré comme une synthèse originale des énoncés de la révélation et des schèmes directeurs de la pensée plotinienne.

La peinture byzantine est à ce titre suggestive. Elle s'élabore à partir d'une conception de la beauté et de l'image toutes deux entendues comme émanations de l'intelligible, miroirs participant d'un unique modèle et capturant les particules de l'invisible. Autant d'hypothèses fondatrices qui trouvent leurs origines dans les *Ennéades*. Le premier art chrétien témoigne d'une réconciliation avec le visible. Celui-ci n'est-il pas, comme nous invite à le penser Plotin, intimement uni au monde d'en haut, et sauvé – par la vigilance de la sympathie universelle – de la compromission avec la matière ? Le monde visible n'est-il pas, comme le soulignera plus tard Maxime le Confesseur, une *église cosmique* où tout ce qui existe révèle l'intelligible ? Toute chose visible, naturelle ou faite de mains d'homme, est douée d'une âme. Comment pourrait-il en être autrement, puisque seule l'âme confère une réalité, une existence, tandis que la matière est non-être ? La physique spiritualiste de Plotin instaure toute chose en image de l'incréé. Elle fait du réel qui nous est accessible un monde d'apparitions qui, des plus ténébreuses aux plus lumineuses, sont toutes des louanges de l'invisible. La philosophie est contemplation et déchiffrement des images. Le désir d'une vie divinisée ne peut s'accomplir sans la méditation du réel qui irradie de la surface des images. Il ne faut pas croire, nous dit Plotin, « que là-bas les dieux et les bienheureux contemplent des propositions ; il n'y a là-bas aucune formule exprimée qui ne soit une belle image […][2] ».

§ 2. Les méthodes de la peinture byzantine et l'inspiration plotinienne

Ces idées directrices animent le contenu de la peinture byzantine et président à ce que Hegel appellerait ses « matériaux sensibles ». Il s'agit d'user de moyens appropriés pour

[1] Nous avons tenté de montrer, dans nos développements antérieurs, comment cette vision servira aussi, plus tard, l'art musulman.
[2] Plotin, *Ennéades*, V, 8, 5, p. 142, Paris, Les Belles Lettres, [1931], 1967, texte établi et traduit par Émile Bréhier, p. 142.

opérer une dématérialisation du visible, seule à même d'évoquer l'intelligible. L'art chrétien primitif fait « disparaître le volume, l'espace, le poids, la variété habituelle des mouvements, des formes, des couleurs[1] ». Il s'assigne pour tâche de révéler le réel intelligible qui affleure à la surface de l'image, de rendre visible la part du réel intelligible et psychique qui est victorieuse du néant de la matière[2]. Pour cela, le peintre doit renoncer aux semblants et aux tours d'illusionnisme qui suscitent communément l'admiration. Trompe-l'œil, perspective destinée à restituer la troisième dimension sont autant de voies dans lesquelles il s'égare, éloigne son art de sa destination propre, et pervertit son génie. Refléter l'invisible exige que soit bannie la représentation de la profondeur et de l'obscur. Seule la forme lumineuse et chromatique, la surface colorée peut être l'image du divin.

Ramenée à un plan unique, l'image se construit en sollicitant deux formes de la perspective archaïque : la *perspective renversée*, qui fait que l'objet peint s'élargit et occupe un espace plus important, en proportion de son éloignement du spectateur, la *perspective rayonnante* qui figure l'objet se déployant dans tous les sens à partir d'un point central. La première de ces deux perspectives est justifiée par l'idée que l'objet n'est saisi en son point de réel que dans la distance sensible. La deuxième a pour principe la conviction que l'objet a un foyer générateur invisible, qui l'anime de toutes parts et qui, seul, lui confère une intégrité visible. Toutes deux participent de la même intention. Elles expriment ce qu'on pourrait appeler la *perspective spirituelle*, entendant par là une perspective libérée des données de la nature, et qui peut servir l'évocation de l'autre monde. Elles sont des outils, c'est-à-dire des moyens sensibles dont use le premier art chrétien pour soutenir une inspiration plotinienne. Cette inspiration articule deux idées principales : la légèreté de la matière subtile qui, en toute rigueur, est le seul être invisible, le rayonnement de la lumière transparente, dépourvue des caractères propres à la matière dense, qui pénètre toute chose.

Ces matériaux sensibles à l'œuvre dans l'art byzantin concourent à une éducation du regard, sans laquelle une peinture chrétienne serait impossible. Là encore, la destination de l'image, le sens de la contemplation esthétique, la signification de l'acte de voir sont pensés

[1] André Grabar, « le message de l'art byzantin », *Les origines de l'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 21.
[2] Voir notamment Plotin, *Les deux matières* [Ennéade II, 4 (12)], Introduction, texte grec, traduction et commentaire, précédé d'un Essai sur la problématique plotinienne, par Jean-Marc Narbonne, Paris, Vrin, 1993.

dans l'horizon du plotinisme. Dans le court traité intitulé « Pourquoi les objets vus de loin paraissent-ils petits ?[1] », Plotin semble se livrer à une méditation de la nature physique de la vision. En fait, toutes les considérations qu'on peut y lire doivent être rapportées aux principes d'une physique spiritualiste, indifférente à l'exactitude scientifique, et soucieuse de saisir les phénomènes à partir d'une intuition métaphysique du réel.

La vision, telle qu'elle pourrait s'opérer avec l'œil, avec l'organe du corps, est en toute rigueur impossible, puisqu'elle ne saisirait de l'objet que sa part matérielle, autrement dit un pur néant. Seule la vision de *l'œil de l'âme* est réelle et effective, seule la vision qui a lieu avec ce que les premiers théologiens chrétiens ont appelé *l'œil intérieur* peut atteindre l'objet, lequel ne tire sa réalité et son existence que de la part intelligible qu'il actualise. C'est dire que la vision, au sens propre, est un acte de l'âme, qui initie une expérience métaphysique, la remontée de l'âme de monde en monde jusqu'à la contemplation de l'ultime Principe. C'est dire aussi que la vision qui a lieu dans le champ esthétique est un contact avec l'ineffable. L'image regardée avec l'œil intérieur – comment pourrait-il en être autrement ? – est l'image reflet de l'invisible. La vision n'est pas absorption dans le visible. Elle est au contraire rencontre du divin qui afflue de toutes parts dans le monde de la nature. La peinture chrétienne primitive est toute pénétrée de cette archéologie de la vision. Sans cette archéologie, elle n'existerait pas.

La pratique chrétienne de l'image se constitue en un moment où le néoplatonisme, en ses diverses figures, définit la conception du monde. Elle intègre un système de représentations et d'idées que la pensée juive finira par rejeter. Dès lors qu'il s'agira de se prononcer sur les apparitions visibles de la divinité, le judaïsme assumera, au final, une position claire : la seule icône possible de Dieu est l'écriture sainte, l'image improbable de l'invisible Yahvé a pour unique lieu de culte le coffret de la Torah. Le christianisme, parce qu'il soutient la pluralité des icônes de Dieu, au point de faire des images saintes les tables de la Nouvelle Loi, a besoin d'une philosophie qui divise le visible, faisant la part de l'*apparence* et de l'*apparition*. Il lui faut trouver une philosophie qui réponde à une nécessité théorique dont les exigences seraient de ne pas condamner la visibilité mais plutôt

[1] Plotin, *Ennéades*, II, VIII [35], texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., [1924], 1964, p. 100.

de la mettre en question pour la rendre possible[1]. Pour justifier la fondation d'une théologie de l'image, il lui faut l'appui essentiel que représente le traitement contradictoire du visible opéré par les disciples, proches ou lointains, de Platon.

5. Éléments de la philosophie d'Origène

La théologie chrétienne prend naissance en croisant la méditation philosophique de ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du visible. Elle a pour figure inaugurale Origène, penseur alexandrin du III^e^ siècle, condisciple de Plotin auprès du maître platonicien Ammonius Saccas[2]. Origène construit sa théologie dans un dialogue étroit avec l'éclectisme philosophique, composé essentiellement de platonisme et de stoïcisme, qui domine la pensée depuis le II^e^ siècle avant l'avènement du Christ. L'enjeu principal de sa réflexion est christologique. Pour penser la nature de l'Homme de Dieu, il introduit au sein du christianisme, dans les termes d'une théologie anténicéenne dont le vocabulaire trinitaire n'est pas encore rigoureusement fixé[3], certains aspects fondamentaux du traitement néoplatonicien de l'image. C'est Origène qui, le premier, fait du thème de l'image une pièce maîtresse du dispositif intellectuel du christianisme[4]. Sans Origène, la patristique iconophile du IV^e^ siècle eût sans doute été impossible.

---

[1] Nous rejoignons les analyses de Hans Belting. Voir son ouvrage *Image et culte*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

[2] Pour plus d'informations sur la formation intellectuelle d'Origène, voir H. Crouzel, *Origène*, Paris, Éditons Lethielleux, 1985, première partie.

[3] Sans doute, les crises origénistes qui n'ont cessé de déchirer la théologie chrétienne jusqu'à l'apaisement assuré par les conciles de Nicée, reposent-elles sur un malentendu, ou plutôt sur une illusion d'optique historique. Vilipendé et dénoncé comme hérétique au terme d'une cabale orchestrée par Jérôme, Origène est victime d'une critique qu'il ne saurait entendre. On lui reproche, en effet, l'utilisation d'un vocabulaire hétérodoxe et une liberté insoutenable dans le maniement des dogmes, au nom d'une orthodoxie et d'une dogmatique qui ne seront établies et précisées que bien après sa mort. Le reproche d'hérésie peut-il avoir un sens quand le concept d'orthodoxie n'en a pas encore ?

[4] Origène lit la Bible dans la version des Septante. Il se réclame de la branche hellénisante du judaïsme qui a spéculé sur le thème de l'image. Cette branche, distincte du judaïsme rabbinique, a pour représentant éminent

La postérité d'Origène est, comme chacun sait, des plus conflictuelle. Elle est aussi, pour le sujet qui nous occupe, des plus contradictoire. Si l'iconologie origénienne n'a cessé de nourrir les débats doctrinaux sur l'image qui ont eu cours dans l'histoire du christianisme, c'est en fournissant des armes aux deux camps : iconodules et iconoclastes ont puisé leurs arguments théologiques et philosophiques dans la pensée d'Origène, autrement dit dans le platonisme chrétien. On peut légitimement soutenir, sans forcer le trait, que la querelle des images, en ses différents épisodes, est une des phases des controverses origénistes[1].

La pensée d'Origène est une théologie de l'image de Dieu[2]. Elle a pour point de départ la méditation de deux affirmations qu'elle conjoint et assimile : le Christ est *le Fils* de Dieu, le Christ est l'*Image* de Dieu. Cependant, elle conçoit de deux manières différentes ces notions de Fils et d'Image, ce qui complique le problème qui nous occupe. Il s'agit de rendre compatibles deux propositions évangéliques attribuées au Christ et apparemment contradictoires : « Dieu, personne ne l'a vu » et « Celui qui m'a vu a vu le Père[3] ». Dans le traité *Des Principes*, Origène s'attache à concilier la double nature de Dieu, invisible et incorporelle d'une part, charnelle et humaine en la Personne de Jésus Christ, d'autre part. Il lui faut penser l'identité et la différence entre Dieu et l'Homme-Dieu. Pour cela, il prend appui sur un schème de pensée émanatiste, qui permet de concevoir que le multiple puisse procéder, en se différenciant, de la substance une. L'axiome théologique d'Origène est le suivant : seule la théorie néoplatonicienne des médiations entre la réalité divine et la nature peut fournir les concepts nécessaires pour comprendre, sans contradiction interne, en une seule et même représentation, l'invisibilité absolue de Dieu et Sa visibilité en l'Homme fait à Son image.

Philon d'Alexandrie, une des sources majeures de la pensée d'Origène. De ce courant de la pensée juive, Origène retient l'attention portée à la parole sainte qui fait d'Adam l'image et la ressemblance de Dieu. Il se reconnaît dans le souci de valoriser les passages de la Bible faisant écho à l'anthropomorphose de Dieu, et de diminuer la portée de ceux qui rappellent sans cesse l'humiliation de l'homme devant Dieu.

[1] C'est ce qu'affirme Christoph Schönborn dans *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, « Théologies », [1976], 1986.

[2] Nous reprenons la formule qui compose le titre de l'ouvrage d'Henri Crouzel, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1956.

[3] Jn 14. 9.

La théologie de l'image a pour fondement une théologie des *noms* du Fils. Elle impose de repérer et de différencier les multiples désignations que reçoit le Fils dans les Écritures[1]. Exégète de la parole johannique, Origène distingue le Logos-Dieu du Verbe incarné, qui sont deux nominations, possédant des sens différents, aptes à désigner la nature filiale du Christ. Le Logos-Dieu désigne la *divinité* du Christ, il est l'image *immédiate* du Père. Quant au Verbe incarné, à savoir l'*humanité* de Jésus, il est l'image *médiate* de Dieu, l'image médiatisée par un intermédiaire, le Logos. La théologie, qui est le Dire même de Dieu, est une mise en image. Elle est révélation et manifestation selon des plans d'images, de l'image la plus proche et parfaite à l'image la plus éloignée et dissemblable.

Ce processus d'« imaginarisation » commence en une première émanation, une première *aura* nous dit Origène, le Verbe pris absolument, qui est le Christ dans sa divinité. Il est l'image invisible de Dieu invisible. L'image qui est la plus proche de son modèle est, proprement, une non-image, recluse en son invisibilité. Le Christ en son humanité, le Verbe incarné dont parlent les Évangiles, est l'image visible d'une image invisible. C'est une image médiatisée et intermédiaire, qui s'apparente à la deuxième hypostase des néoplatoniciens. Quant à l'homme, il est *l'image de l'image*, image médiate d'une image médiate de Dieu. L'humanité, nous dit Origène, n'est pas *à* l'image de Dieu, elle est *selon* l'image de Dieu. Sa condition est comparable à celle d'une image plastique qui ne peut reproduire fidèlement tous les traits du modèle.

Le thème origénien de l'image a des enjeux théologique et christologique évidents. Il a un enjeu métaphysique qui n'est pas moins essentiel, si nous prenons la mesure de ce qu'il faut entendre ici par *révélation*. La révélation est un processus de *manifestation*, un passage médiat de l'invisible au visible. La théologie d'Origène est une théologie de l'icône : elle conçoit tout l'ordre du visible, tout ce qui n'est pas la divinité absolue retranchée en son silence, comme un monde d'images. Tout est image, nous dit Origène, et l'homme – comme le suggère l'enseignement des Psaumes[2] – passe dans ce monde *en image*. Tout le visible est une apparition médiate, un espace où s'épanouissent des théophanies. L'univers visible n'en est pas moins, inévitablement, le terme ultime d'un mouvement de déperdition,

[1] Il s'agit là d'un aspect central de l'exégèse origénienne. C'est ce que soutient M. J. Denis, dans *De la philosophie d'Origène*, Paris, Ernest Thorin, 1884, p. 88 *sq*.

[2] Voir le verset 7 du Psaume 39 (38) : « Oui, l'homme va et vient comme un reflet […] » (Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Société biblique française & Éditions du Cerf, 1988, p. 829).

le réceptacle final d'un souffle frappé d'épuisement. Le visible est image en un double sens : il est le lieu de manifestation d'une présence et le signe d'un abaissement, d'une déchéance. La reprise du schème émanatiste, interprété en termes chrétiens, fait du visible le terme de la procession, et le terme d'une chute. Le monde des théophanies est donc affecté d'une division constitutive. Il offre le spectacle d'apparitions qui seront aussi des disparitions. Il est le monde des images amoindries, affaiblies, qui témoignent du Réel divin, mais n'en sont, au final, que la trace nostalgique.

Le traitement de l'image suscite une alternative, qu'Origène expose en des termes qui ne supportent pas la conciliation. Ou bien l'image a pour contenu son modèle *tout entier*, au point d'en être la présence totale et la copie parfaite. Seul le Verbe, en son absoluité, le Christ en sa divinité, peut atteindre cette exigence. Cette sorte d'image ne connaît aucune compromission avec le visible ; c'est une *image invisible*. Ou bien l'image réalise sa destination propre qui est d'offrir au modèle qu'elle rend présent une *visibilité*. Alors, elle en est inévitablement une copie affaiblie et tronquée. Toute image visible, quelle qu'elle soit, est marquée au fer de la dégradation. Tel est le cas du Verbe incarné, de la Chair du Christ, qu'Origène n'hésite pas, à la manière des platoniciens, à présenter comme une reproduction amoindrie de son modèle. C'est en terme de reflet et d'ombre qu'Origène parle de l'humanité ou de l'âme de Jésus, manière de signifier l'infériorité de l'image sensible par rapport à la lumière divine du Verbe.

Cette proposition nous conduit au centre de la christologie origénienne. Elle nous invite à examiner la conception de l'Incarnation qui soutient ici l'iconologie. Le théologien alexandrin ne semble pas distinguer fondamentalement l'Incarnation des autres apparitions de Dieu, dont témoigne l'Ancien Testament. Il inscrit l'Incarnation dans l'ordre des théophanies du Logos, instrument du Père, allant jusqu'à la considérer comme une théophanie parmi bien d'autres. C'est dire que, pour lui, Dieu ne devient jamais *réellement* homme. L'inspiration néoplatonicienne se conjugue ici à un certain *docétisme* théologique qui ne veut pas prendre toute la mesure de l'humiliation de Dieu, qui ne veut consentir totalement à la kénose. L'Incarnation est, certes, une décision souveraine du Père. Mais elle est surtout une concession faite à la faiblesse des hommes, à leur condition charnelle. Origène soutient que les véritables images de Dieu sont les beautés des vertus divines, que les hommes bien guidés, les chrétiens, portent en leur âme. Quand à la Chair du Christ, elle

n'est pas la fin de la révélation. Elle est, nous dit Origène, un *instrument de manifestation*. Dans l'Incarnation, le Verbe s'est « mis à balbutier dans la langue des hommes, comme un adulte parle un langage enfantin pour être compris des enfants[1] ».

La conception origénienne de l'image se distribue selon deux voies concurrentes, toutes deux d'inspiration platonicienne. D'un côté, elle conçoit l'image comme une réalité qui ne peut remplir sa fonction (représenter son modèle) qu'en se libérant des contrainte de la visibilité. En ce sens, l'image idéale est l'image invisible. La fidélité au modèle exige un processus de *spiritualisation* de l'image qui est tout aussi bien sa *négation*. De l'autre côté, elle présente l'image comme ce qui ne peut assumer sa condition propre (la visibilité) qu'en affaiblissant, ou en réduisant le modèle qu'elle a pour destination de figurer. L'inscription dans l'ordre du visible signe le renoncement de l'image à être une copie digne du modèle. Si l'invisibilité est la *négation* de l'image, la visibilité est sa *corruption*. Origène formule une alternative dont les termes sont la source constante d'inspiration de l'art chrétien. Sa pensée nous importe, en ce qu'elle est au principe de deux pratiques différenciées de l'image, l'une travaillant au dépassement du visible, à sa rature en un visible transfiguré et méconnaissable, l'autre sondant la corruptibilité d'un visible dont la présence même est une rature de l'invisible.

Sans doute, de telles thèses éclairent-elles l'attitude des iconoclastes qui justifiaient leur position par l'autorité de théologiens disciples d'Origène. Eusèbe de Césarée, pour ne citer qu'un seul de ces théologiens, fondera et développera une théologie anti-iconique d'inspiration origénienne. Pour des raisons christologiques qui se veulent conformes aux principes posés par le fondateur alexandrin de la théologie, il établira l'impossibilité de figurer Dieu, de quelque manière qu'on l'entende. Le Verbe, *mais aussi le Verbe incarné*, ne peuvent être mis en image. C'est que le Christ, depuis sa Résurrection, a vu sa forme humaine engloutie dans la vie divine. Vouloir Le représenter, c'est nier Sa Résurrection, c'est contester un article essentiel de la foi. Seule l'âme humaine, qui n'a ni forme ni figure, et qui est configurée, peinte, disait Origène, par le Christ, sur le modèle de cette image de Dieu qui Le constituait Lui-même, peut être dite une image de Dieu. Ce raisonnement conduit à affirmer que seule l'Eucharistie peut être dite *icône véritable* du Christ. Soutenant, en ces termes, une iconologie restreinte, l'évêque de Césarée va s'imposer

[1] Cité par H. Crouzel, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, *op. cit*., p. 141.

comme le principal témoin patristique pour les iconoclastes, celui qui leur fournira leurs armes théologiques et christologiques[1].

Mais la pensée d'Origène a aussi nourri les spéculations des défenseurs des images. Si le Christ est l'image de Dieu, si tout ce qui est procède de l'activité du Christ-démiurge qui, à l'instar du démiurge du *Timée* de Platon, façonne toute chose comme une image des idées qu'il porte en Lui, l'image faite de main d'homme prend place dans la suite cosmique des images qui émanent du Principe. Le schème néoplatonicien fournit aux iconodoules un argument de taille : l'image n'est pas la production fantaisiste et subjective du peintre, ce n'est pas la « trouvaille » d'un homme, aussi ingénieux soit-il, elle est une production du modèle. À ces platoniciens qui accusent les peintres d'être de médiocres imitateurs, les platoniciens iconodoules, disciples d'Origène, répondent que *tout est imitation* et que cela est une vérité qui, rend possible et justifie l'activité du peintre. La peinture n'est pas une activité insignifiante. Elle acquiert un fondement métaphysique et voit ses œuvres inscrites dans l'ordre des émanations divines. Ses images ne forgent pas le règne du semblant ou de l'irréel, elles sont au contraire les signes des réalités intelligibles.

Les iconodoules trouvent en Platon, *via* Origène, leur soutien le plus puissant. Si tout ce qui existe engendre une image de lui-même, alors, tout ce qui n'a pas d'image n'est pas vraiment réel. À la lecture unilatérale que nous faisons communément de la pensée platonicienne, les défenseurs origénistes de l'image nous invitent à substituer une interprétation intégrale qui parcourt en quelque sorte le système dans les deux sens et restitue à chaque thèse son pendant indispensable. À la thèse platonicienne qui soutient que l'image est une médiocre imitation de la réalité, il faut ajouter la thèse non moins platonicienne qui veut que l'image soit la preuve de la réalité, ce qui atteste la réalité du réel. L'argument crucial qu'avanceront les iconodoules, et qui finira par triompher, se fonde, quelles que soient les nuances qui ont pu être apportées, sur la théorie origénienne de l'image. Il se soutient d'un désir qui anime toute l'église d'Orient et qui en est comme la marque de fabrique : l'imitation du Christ, qui suppose sa contemplation, qui exige une vision transformante rendue possible par l'image. Il est traversé par une intuition

[1] Cf. Christoph Schönborn*, L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, pp. 166-170.

platonicienne qui peut se formuler en des termes très simples : *ce qui n'a pas d'image n'est pas*.

6. Les structures iconologiques du Pseudo-Denys l'Aréopagite

§ 1. Aux origines du couple conceptuel du Caché et de l'Apparent

Dans le *Florilège* qui accompagne ses *Discours*, Jean Damascène ne mentionne pas Origène. Sans doute ce silence est-il un signe de ce que le penseur alexandrin n'est pas sorti indemne des controverses qui ont mêlé son nom à de multiples mouvements déviants, parfois même à l'hérésie arienne. Sans doute, la théologie origénienne subit-elle encore un traitement qui lui refuse la place qu'elle mérite. À l'époque de Jean Damascène, dans le milieu syro-palestinien auquel appartient notre moine, c'est une autre figure du néoplatonisme, moins « suspecte », qui fournit les armes conceptuelles pour bâtir une iconologie cohérente.

Depuis le concile de Latran en 649, Denys s'est, en effet, imposé comme une figure théologique de premier plan. Son rayonnement est tel qu'en Orient, Maxime le Confesseur n'hésite pas à en faire l'autorité suprême. C'est donc le Pseudo-Denys qui inspire quiconque veut défendre les images. Jean Damascène sollicite massivement et sans hésitation ses catégories, pour guider son analyse des différentes espèces d'images.

Au VI^{e} siècle, le dessein de celui que l'on nommera « Denys » est de fonder à nouveaux frais la théologie spéculative, qu'il conçoit comme un discours foncièrement tributaire de la philosophie. C'est dire si l'ambition théologique est intimement liée au souci de proposer une philosophie compatible avec la foi chrétienne. La perspective dionysienne n'est pas étrangère à celle qui animait Origène. Elle exige pourtant de dépasser ce qui lui semble être les approximations du néoplatonisme alexandrin et de s'abreuver

avec discernement à la source philosophique. Le néoplatonisme est toujours ce qui fixe les cadres de toute théorie. Il constitue encore, bien après Origène, l'élément dans lequel s'épanouit le discours théologique. Mais il connaît des évolutions et des modifications internes qui affectent la pensée chrétienne. La vision dionysienne du réel, ce que René Roques a appelé « l'univers dionysien[1] », est une adaptation originale de la construction hiérarchique proposée par le néoplatonisme tardif, celui de Jamblique et de Proclus surtout.

La théologie a pour point d'ancrage nécessaire une certaine détermination de la nature divine. Celle de Denys s'appuie sur une conception de la déité intégralement fidèle aux énoncés de la révélation, mais aussi animée par la philosophie néoplatonicienne. Au Dieu des Psaumes qui « fit des ténèbres sa retraite[2] », elle associe, selon un procédé qui ne trahit aucun artifice et qui trouve sa justification dans l'affinité des deux univers de pensée, les définitions néo-platoniciennes de l'Essence incognoscible. Au vocabulaire de la révélation, principalement centré sur l'image de la *ténèbre* – celle, par exemple, qui entoure le Sinaï quand Dieu apparaît à Moïse – répond en écho le vocabulaire de la philosophie, celui qui désigne Dieu comme une essence inaccessible, au-delà de l'être, une essence mettant en échec la prétention discursive et l'ambition conceptuelle. De telles affirmations ne manquent d'infléchir la forme et la destination de la théologie dionysienne. Celle-ci n'est pas, d'abord, une théologie affirmative ou cataphatique, si l'on entend par là un discours qui voudrait décrire et concevoir la divinité suressentielle. Elle ne peut être qu'une théologie « négative », c'est-à-dire une manière humaine de louer et de nommer ce qui nous dépasse et nous échappe absolument.

Aussi « négative » soit-elle, la théologie n'en reste pas moins une doctrine de l'apparition de Dieu. La théologie est une théophanie, c'est-à-dire l'institution d'icônes innombrables qui sont autant de réceptacles des énergies révélatrices de la divinité. La théophanie dionysienne a pour condition de réalité et d'intelligibilité une distinction fondamentale, ineffable, certes, mais réelle, qui distribue l'existence divine selon deux plans ou deux ordres : le niveau de l'union, le niveau du rayonnement. La déité peut être approchée selon son unité, nous dit Denys, comme essence retranchée et insondable. On

[1] René Roques, *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Montaigne, « Théologie n° 29 », 1954.
[2] Ps 17.12, cité par Denys, *La théologie mystique*, chapitre 1er, § 3, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction, préface et notes par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, p. 178.

peut aussi la saisir selon sa distinction, au gré des « énergies », des « éclats » et des « avancées » qui émanent d'elle. Selon l'unité, la déité est imparticipable et aucun discours ne lui convient. Selon la distinction, elle est pleinement et entièrement participée par tout ce qui existe et qui puise sa consistance dans ses rayons ; et tous les discours lui conviennent. Selon l'unité, elle est absolument une et ne saurait prendre aucune figure. Selon la distinction, elle prend plusieurs figures tout en restant une. Denys rend tous ses droits à la relation paradoxale du secret et du manifeste qui forme comme la pulsation primitive du monothéisme. Il s'efforce de donner un contenu et un sens intelligible à ce qui est pour lui le point nodal de la révélation : Dieu est le Caché et l'Apparent[1].

§ 2. Théophanie, hiérologie et théurgie : la fonction des Noms divins

L'ordre de la distinction est l'ordre du Dieu apparent. La ténèbre divine y brille de la plus éclatante lumière. Elle y déploie ses énergies révélatrices qui sont autant de preuves de son amour pour l'homme. Cet amour, selon Denys, « enveloppe l'intelligible dans le sensible, le suressentiel dans l'être, donne forme et façon à l'informable et à l'infaçonnable, et à travers une variété de symboles partiels multiplie et figure l'infigurable et merveilleuse Simplicité[2] ». L'amour est l'autre nom de la théophanie, le nom d'une opération qui anime la déité pour qu'elle révèle ses splendeurs. Il est le moteur qui suscite des « spectacles intelligibles » mais aussi des apparitions sensibles dans ces temples sacrés que sont les réalités de notre monde.

Si le niveau de l'unité indique un certain mode d'existence, celui d'une divinité se situant au-delà de l'être et se posant comme essence immuable, le niveau de la distinction suggère l'idée d'un processus interne qui fissure l'unité, d'une opération théarchique, nous dit Denys, qui affecte l'essence et induit en elle un certain mouvement. Ce mouvement doit être compris comme le surgissement médiatisé du multiple à partir de l'Un. Il se déploie selon un ordre, en instituant des hiérarchies qui sont autant de strates de la théophanie. La première strate est constituée par ces réalités en lesquelles se dépose l'éclat des rayons qui

[1] Cf. Denys, *La théologie mystique*, chapitre 3, « Ce que signifient théologie affirmative et théologie négative », *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 181 *sq*.
[2] Pseudo-Denys, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys*, *op. cit.*, p. 71.

procèdent de la distinction divine. Les énergies révèlent, en effet, les Noms innombrables de Dieu. La hiérarchie primordiale en laquelle s'effectue la première opération de la théophanie est assurée par les Noms divins. Ces Noms sont tout à la fois les dépositaires du secret divin et les opérateurs de la manifestation divine. Ils sont des « colporteurs du Silence divin », des avancées que l'Inaccessible situe « au seuil même de son sanctuaire[1] » pour le manifester.

Denys fait de la théologie la science suprême. C'est qu'il faut entendre par *théologie* ce tout organique composé de trois ordres de réalité qui s'appellent et se complètent : la théologie est apparition de Dieu ou *théophanie*, elle est parole consécratoire, dans cette pratique du discours qu'on appelle la *hiérologie*, elle est opération divine, ce que le vocabulaire dionysien appelle *théurgie*. En quelque sens qu'on l'entende, elle est théologie des Noms divins, c'est-à-dire exégèse des multiples Noms en lesquels Dieu Se révèle. Le théologien considère les Noms comme des miroirs purs en lesquels la providence divine se donne à connaître. Il les contemple et y déchiffre l'image la plus parfaite de la Face de Dieu. Les Noms sont les images ressemblantes dans lesquelles a lieu la révélation sacrée.

Parmi tous les Noms qui conviennent à Dieu, compris selon ses effets, il en est un qui a un statut privilégié, qui transgresse la limite intrinsèque à toute nomination de Dieu, en ce qu'il exprime mieux que tout autre l'opération théarchique. Il s'agit de la Lumière, premier des Noms divins que retiennent les Écritures pour caractériser la divinité ou le Verbe[2]. La Lumière n'échappe pas à l'inadéquation foncière qui leste tous les Noms. C'est que l'action de Dieu demeure toujours cachée et condamne tout discours à n'être que métaphorique. Pourtant, l'opération divine peut être désignée comme don de Lumière, parce que la Lumière est la première dénomination du Bien : on célèbre le « Bien en l'appelant Lumière », et « à travers l'image, c'est le modèle qui se révèle[3] ». La Lumière est le nom le moins métaphorique qui se puisse envisager. C'est l'image la moins distante qui soit de ce qu'elle désigne.

Cela étant, la Lumière reste un Nom divin, c'est-à-dire une manière humaine de nommer et de louer Dieu. C'est pourquoi elle peut et doit acquérir un contenu concret pour

[1] Denys, *Les noms divins*, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys*, *op. cit*., p. 95.
[2] Voir les formules dionysiennes « lumière du monde » et « Père des lumières » pour désigner le Verbe.
[3] Denys, *Les noms divins*, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys*, *op. cit*., p. 97.

l'esprit. Le feu sensible[1] va fournir l'élément de cette représentation. Le feu est à la fois totalement lumineux et comme secret. Il se communique à tout ce qui l'entoure, mais son foyer reste inaccessible et impossible à regarder. Le feu sensible nous met sur la voie de comprendre la nature de la lumière solaire qui se diffuse sans rien perdre de sa substance propre, puisqu'elle est incorporelle. La lumière solaire, quant à elle, nous donne un pressentiment de ce qu'est la Lumière divine sur un mode intelligible. Pour rendre intelligible l'opération théarchique, Denys construit un système réglé d'analogies. Il reprend un lieu commun de la pensée platonicienne qu'il met en relation étroite avec les paroles johanniques[2], pour construire une théologie de la Lumière. Sur les fondements de cette théologie va s'élever une *esthétique de la lumière* dont la conséquence est une conception, générique et artistique, de l'image.

L'opération théarchique s'apparente à la dissémination sans perte de la Lumière. Elle est la diffusion complète de la substance divine au sein d'un univers constitué de plans différenciés. La distinction correspond à la manifestation graduelle et ordonnée du divin dans l'institution hiérarchique. Elle est l'autre nom d'une théophanie qui se donne deux réceptacles privilégiés – la hiérarchie céleste et la hiérarchie terrestre – auxquels il faudrait ajouter une hiérarchie intermédiaire, la hiérarchie ecclésiastique. Denys conçoit chaque hiérarchie comme un ordre de réalités qui sont des apparitions, des surfaces où les « splendeurs », les « fleurs » divines, selon les termes choisis par Denys, sont offertes à la contemplation, spirituelle ou sensible. Chaque hiérarchie est composée d'individus qui tirent leur existence des rayons divins qui en eux se réfléchissent. Qu'elle soit céleste ou terrestre, la hiérarchie compose une communauté d'un genre particulier, qui vit du seul désir qui anime en propre chaque individu : participer, dans la mesure de sa capacité réceptive, à la gloire divine, devenir, dans l'intime de sa singularité, le miroir, l'image de Dieu.

La hiérarchie céleste est la première manifestation de la splendeur théarchique. Elle est composée des images les plus accomplies, des miroirs les plus purs. Ses individualités sont des intelligences qui, par des purifications et des illuminations, peuvent se diviniser. Les

[1] La référence scripturaire est évidente. Rappelons que Dieu apparaît à Moïse sous la forme d'un feu embrasant le buisson d'épines.
[2] Cf. *Évangile selon Jean*, Prologue, 1, 9 : « Le Verbe était la vraie lumière qui, en venant dans le monde, illumine tout homme. » (Traduction œcuménique de la Bible).

anges sont les individus qui composent la communauté céleste. Ils forment le monde intelligible dont la beauté, nous dit Denys, n'est accessible qu'aux intelligences humaines qui savent fermer les yeux. Quant à la hiérarchie terrestre, elle correspond à ce que les platoniciens nomment le monde sensible. Mais elle connaît une division interne en ce qu'elle intègre en son sein les intelligences humaines, des intelligences aptes à la divinisation et qui, à ce titre, relèvent d'une hiérarchie particulière, la hiérarchie ecclésiastique.

Pour définir la hiérarchie terrestre, Denys s'inspire de deux concepts fondamentaux du platonisme : la participation et la dialectique. Les réalités sensibles qui constituent le plan terrestre participent des réalités intelligibles de la hiérarchie céleste, et sous un mode plus éloigné, de la déité. Elles forment, à leur tour, un niveau d'images ou de miroirs, illuminés respectivement par ce qui précède et illuminant ce qui suit. Les existants sensibles, composés de matière, sont des images affaiblies et dégradées. Mais, en chacun d'eux, miroite encore un Nom divin, le fragment, même infime, de l'énergie divine s'y trouve déposé. À partir de chaque membre de la hiérarchie terrestre peut naître une dialectique ascendante qui, du sensible, conduit à l'intelligible, et de l'intelligible au divin.

Denys use du vocabulaire platonicien avec la précaution qui s'impose au théologien. Au concept philosophique de *participation*, il va préférer celui de *symbolisme*, plus à même de désigner la réfraction nécessaire de la lumière divine en des milieux imparfaitement diaphanes. Au concept de *dialectique*, il substitue la notion de *divinisation*, plus proche de l'intention spirituelle et chrétienne de sa pensée. La hiérarchie terrestre est le niveau des symboles, c'est-à-dire des formes et des figures qui s'offrent au regard et éveillent l'intelligence. La théologie a pour point de départ la méditation de la nature divine telle qu'elle s'est révélée aux hommes. Cependant elle a pour origine subjective, vécue dans l'intime de la conscience, la méditation des symboles, la vision approfondie des réalités sensibles qui composent notre monde. La théologie dionysienne est d'abord une *théologie symbolique*. Elle est seulement ensuite, au gré de ses multiples développements, négative ou mystique.

§ 3. La théologie symbolique

Les symboles sont les images matérielles, qu'elles soient naturelles ou artificielles. Ils configurent ce que les platoniciens nomment le monde sensible. Ils sont les membres d'une communauté soumise au multiple, fort éloignée de l'autorité et d la gouvernance de l'Un. Denys use d'un concept fondamental, celui de *bigarrure*, pour désigner la nature de ces images. Ce concept nous place au centre d'une esthétique de la densité et de la variété des formes, de la richesse et de la multiplicité des couleurs. La théologie symbolique nous engage dans le monde de la multiplicité, de la diversité multiforme. L'univers de sens auquel l'homme peut accéder est un univers de symboles à déchiffrer. La dialectique dionysienne est une dialectique des symboles qui consiste essentiellement en une exégèse anagogique.

La doctrine du symbolisme s'éloigne quelque peu de l'enseignement de Platon. Elle se réclame de Proclus et de son dialogue avec le maître athénien. Dans son commentaire de la *République*, Proclus[1] prenait, en effet, la défense d'Homère et s'opposait à la condamnation que Platon prononçait à l'encontre de sa poésie. Il avançait, en guise d'argument, que la poésie d'Homère n'était pas imitative, mais symbolique. Il soutenait que les images dont regorgent les récits homériques sont en réalité les figurations sensibles de réalités intelligibles, et qu'à ce titre elles ne doivent pas être rejetées. Il convient plutôt de les interpréter. Denys étend l'intuition proclusienne à l'ensemble des réalités sensibles. Il forge un symbolisme intégral qui opère selon deux distinctions fondamentales : celle du symbolisme ressemblant et du symbolisme dissemblable, celle du symbolisme sacramentel ou rituel et du symbolisme iconographique. Nous sommes bien dans le domaine du multiple et du bigarré.

La révélation sacrée a lieu selon deux voies, celle des images ressemblantes que sont les Noms divins, celle des images dissemblables que composent les réalités terrestres. Denys reconnaît une valeur supérieure à la deuxième voie, selon les trois principes qui fondent sa théologie et son eschatologie. Le différent ou dissemblable est porteur de négation. Or, pour Denys, les négations sont toujours vraies, à l'inverse des affirmations

[1] Sur le traitement proclusien de la notion de *symbole*, voir J. Trouillard, « Le symbolisme chez Proclos », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 7, 1981, pp. 297-308.

qui, elles, sont toujours inadéquates. On honore davantage les réalités divines par les images empreintes d'altérité, par ce que Denys appelle les « similitudes dissemblantes ». Par ailleurs, selon le principe de la participation, à l'endroit même de ce qui diffère le plus du divin, il n'est pas d'existence qui soit privée totalement de rapport au beau et au bien. La matière, en ses éléments les plus vils, en ses parties les plus ténébreuses, conserve certains échos de l'intelligence, certains rayons de la splendeur divine. Enfin, si la méditation sur la ressemblance conduit l'intelligence du même au même, sans la contraindre à une exigeante dialectique, la réflexion sur la dissemblance nous révèle que Dieu parle de façon obscure pour éveiller notre intelligence. Cet éveil est pour chaque intelligence à l'origine de son propre salut, les premiers pas d'une quête qui doit conduire à l'extase salvatrice et béatifiante. Les symboles ressemblants sont des spectacles simples et intérieurs qui s'adressent à la partie impassible de l'âme et la comblent des bienfaits qui lui conviennent. Les symboles dissemblables troublent l'esprit et l'animent de ce désir ardent sans lequel aucune déification n'est possible.

Les images dissemblables, qui sont affectées du maximum de bigarrure, nous préservent de l'erreur idolâtrique et de la tentation assimilatrice. Elles nous évitent, bien mieux que les autres, la bassesse d'un attachement aveugle aux formes et aux figures. Échos de la manifestation, elles sont, dans le même temps, les gardiennes du secret, les protectrices du mystère, des boucliers, nous dit Denys, qui garantissent la science inaccessible de toute violation. Parmi ces images, Denys accorde une valeur hautement anagogique aux plus insignifiantes et laides, à celles qui sont difformes, voire monstrueuses[1]. Dieu se donne à voir dans le ver de terre, nous dit Denys. La théarchie apparaît sous les traits de cet être immonde et répugnant. Elle s'exprime aussi dans l'invention symbolique que déploie l'humanité en ses diverses activités. La révélation de Dieu aux hommes est une opération symbolique. Les écrits en lesquels se condense cette révélation sont un vivier de symboles. La parole de Dieu, l'Écriture est faite d'une certaine sorte d'images, de celle qui rend visibles les choses invisibles, privées de figure. La très sainte sagesse, nous dit Denys, se révèle en ces symboles dissemblables qui expriment et

[1] Pour qualifier ces images, Denys use d'expressions très suggestives. Il parle de dissemblance « vilaine » et « déraisonnable ». Voir à ce propos Anca Vasiliu, *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Vrin, 1997, p. 268. L'Auteur relève à juste titre la proximité de la pensée dionysienne avec la « définition platonicienne (parménidienne) de la *ressemblance dissemblante* […] ».

cachent, sous des énigmes, la secrète vérité. Les rites et les sacrements de la hiérarchie ecclésiastique, l'eucharistie, le baptême, le mariage, par exemple, sont des réalités symboliques. Ce sont des images, de « saintes fictions » que disposent les hommes pour présenter, sous une bigarrure de figures matérielles et de compositions, les êtres de la hiérarchie céleste.

Tout est symbole, symbole de symbole, symbole de symbole de symbole… C'est ce principe qui gouverne la conception dionysienne des pratiques humaines, celles notamment qui visent à produire des images artificielles. Dans la *Hiérarchie ecclésiastique*, Denys fixe les lignes directrices du symbolisme rituel et de l'iconographie symbolique. L'image faite de main d'homme appartient à cet ordre de réalités intermédiaires qui mettent en miroir les êtres célestes et terrestres. Elle a la même puissance symbolique que le sacrement ou le rite. Les images fabriquées sont disposées pour exploiter toutes les ressources du symbolisme dissemblable. C'est dire qu'elles ne sont bridées par aucun formalisme, qu'aucune règle posée *a priori* ne peut déterminer les formes et compositions qu'elles adoptent.

Dans l'horizon des conceptions néoplatoniciennes, Denys fonde une esthétique non normativiste, une esthétique fondée sur la primauté de la perception spirituelle et gouvernée par les schèmes de l'intensité et de l'éclat, une esthétique des éclosions et des poussées, des énergies et des « fleurs », seule à même de signifier le rayonnement de la Lumière. Il institue une esthétique de la multiplicité, des formes et des couleurs, une esthétique bigarrée et bariolée.

Toute image a droit d'exister, selon le principe qu'il n'est rien qui ne soit apparition de la divinité. Les images « déraisonnables », celles, par exemple, qui représentent les esprits célestes avec des mains et des visages, sous la forme d'un bœuf ou d'un aigle, sont légitimes, plus légitimes que les images « raisonnables », puisqu'elles sont des apparences allégoriques, de « saintes fictions » chargées de signification. Leur distance par rapport à ce qu'elles représentent n'est pas un défaut. C'est la garantie de ce que les mystères divins ne sont pas exposés à une diffusion imprudente. La simplicité des êtres déiformes s'y trouve figurée dans des compositions complexes, confuses, qui réjouissent le regard et satisfont la partie passionnelle de l'âme. La simplicité divine s'y exprime sous de multiples voiles qui, autant qu'ils la subjuguent, font naître l'activité qui définit en propre l'intelligence : la levée progressive des voiles qui empêchent la *contemplation*.

L'art est création de voiles et éveil de l'intelligence. Les images que compose le peintre obéissent non à des règles ou à des normes, mais à la nécessité symbolique : symbolisme du feu, qui irradie du fond inaccessible vers la surface ; symbolisme anthropomorphique, qui exprime la dignité de l'homme dont chaque membre, chaque organe et le réceptacle privilégié du rayonnement divin ; symbolisme du vêtement, de la robe incandescente, des ceintures, des lances, des haches, des roues et des chars ; symbolisme naturel des fleuves, des vents et des nuées, des pierres et des métaux ; symbolisme animal, en un vaste bestiaire allégorique ; symbolisme des couleurs. La densité infinie du monde sensible est une preuve de l'existence de Dieu. L'esthétique est une variation à l'infini des ressources offertes par le sensible.

Si Origène fut le premier théologien chrétien à construire une doctrine cohérente de l'image, Denys est le premier à élaborer une esthétique générale fondée sur un concept rigoureux de l'image. Une esthétique générale doit comporter une théorie du sensible et une théorie de la sensibilité. Denys définit le sensible comme ce qui porte la trace, plus ou moins adéquate, d'un intelligible. Il conçoit la perception des réalités sensibles comme une épreuve transformante : dans le même temps où l'homme procède à l'exégèse anagogique du symbole extérieur, il procède à l'exégèse du symbole qu'il est lui-même et qu'une descente en soi lui permet d'identifier. La perception est extase, mais aussi divinisation (*théosis*) et promesse de l'union mystique.

§ 4. Les principes de l'esthétique de l'image

On parle communément, à propos de Denys, d'*esthétique de la lumière*. Il serait tout aussi légitime de parler d'*esthétique de l'image*. Ce dernier concept désignera une esthétique de la profusion des figurations et des représentations, de la diversité des compositions ordonnées par une âme avide d'illuminations et de visions. L'esthétique dionysienne fonde le maximum d'iconophilie que peut supporter et soutenir le monothéisme. Elle formera, de manière constante, l'arrière-plan des débats médiévaux sur l'image, fournissant aux iconophiles de toute obédience les armes les plus sûres et les plus autorisées.

La fabrication d'icônes, ainsi que l'usage cultuel des images saintes, semblent s'imposer en Orient chrétien dès le IV^e^ siècle. C'est dire si nous touchons là à un ensemble d'activités qui procède spontanément de l'esprit du christianisme et qui précède toute élaboration théorique. À cette courbe naturelle, la doctrine dionysienne apportera un renfort majeur. La contemplation des symboles sensibles préconisée par celui qu'on va désigner, un peu partout en Orient, comme le « révélateur de Dieu » sera à l'origine d'un prodigieux essor de l'iconographie triomphale. S'impose la représentation de l'Homme-Dieu, de celui que Denys nomme la « Lumière du Père ». Nous voyons se multiplier les représentations du Christ, selon deux grands schèmes iconographiques.

D'abord les images du *Pantocrator*, élément constant du décor des absides. Le Christ y est représenté en sa figure humaine, dominant et embrassant la totalité de l'univers. Dès le VI^e^ siècle[1], ce genre d'image s'impose massivement, donnant à contempler la divinité du Christ flanquée toujours du tétramorphe, des quatre animaux. La dimension symbolique de cette représentation est évidente. Elle s'explique par la doctrine dionysienne du symbolisme dissemblable, qui veut que les réalités spirituelles ne puissent être évoquées que dans la distance, par des images figurant des êtres sensibles, instituant le maximum de différence.

Ensuite les icônes représentant le Christ sous un type idéal, celui d'un homme imberbe, indemne des effets du temps et de la Crucifixion. Cette iconographie primitive a pour trait singulier de figurer le Christ, non sous le visage de l'homme mûr ou du corps en Croix, mais sous les traits d'un jeune adolescent[2]. Sans doute, là aussi, le néoplatonisme chrétien, et plus particulièrement les écrits de la tradition dionysienne, apportent-ils quelque éclairage. Sous les traits d'un visage de jeune homme, le Christ s'impose comme l'épiphanie des plus beaux Noms de Dieu. Sa face lumineuse à la jeunesse incorruptible

---

[1] Les représentations du *Pantocrator* semblent faire leur apparition dès le IV^e^ siècle. Voir sur ce point Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e^ - XV^e^ siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 86-87.

[2] Dans ce qui est sans doute son ouvrage maître sur le théophanisme de l'islam, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Henry Corbin nous offre une analyse de cette iconographie. Il décèle dans les représentations du *Christus juvenis*, du *puer aeternus*, caractéristiques du christianisme des premiers siècles, une « christologie théophanique », non encore recouverte par le triomphe à venir de la « christologie incarnationniste ». Ces images, écrit-il, témoignent d'une conception qui « est celle d'une *Apparition* […] *transparition* de la divinité par le miroir de l'humanité, à la façon dont la lumière ne devient visible qu'en prenant une forme et en transparaissant à travers la figure d'un vitrail ». Il oppose l'intention qui filtre de ces figurations du Christ en jeune pasteur, en jeune patricien, à celle qui motive les représentations du *Pantocrator*, témoin du schème concurrent, incarnationniste, qui exprime l'idée du pouvoir impérial. Voir *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, *op. cit.*, p. 211 et note 325 p. 299.

s'offre, tel le miroir le plus parfait, la surface la plus diaphane, à réfléchir la splendeur des rayons de la divinité. La face du Christ figurée par le visage d'un jeune adolescent est l'apparition de Dieu, Sa théophanie.

La pensée de Denys commande un certain parti pris esthétique. Elle fonde une iconographie du Christ qui, pour reprendre les termes chers à Henry Corbin, préfère les visions théophaniques aux épreuves sensibles de l'Incarnation. L'esthétique dionysienne repose sur une christologie particulière, celle qui voit en la personne du Christ non l'attestation de la mort douloureuse de Dieu, mais la preuve de sa présence éternelle en des apparitions de beauté.

Denys inspire une esthétique de la théophanie et de l'illumination qui sera au principe de l'iconographie byzantine. Celle-ci exprime une activité contemplative, anti-naturaliste, faisant peu de cas des cycles narratifs, exclusivement attachée à l'évocation des visions surnaturelles et au déploiement infini des symboles. En peinture, mais aussi dans l'art des mosaïstes tel qu'il se donne à voir magistralement à Saint-Vital, à Ravenne, le fond d'or est explicitement une référence au symbolisme dionysien. Il en de même pour les principes qui gouvernent la représentation. Les réalités célestes sont figurées de manière à n'évoquer aucun contact avec le monde des apparences. Les personnages sont soumis à une vision de l'espace qui refuse de signifier la profondeur et la vraisemblance tactile. La peinture et la mosaïque byzantines, se faisant l'écho des spéculations dionysiennes, rejettent la ressemblance et préfèrent l'écart suggestif.

Le renoncement à l'illusionnisme hellénistique qui triomphait dans la peinture païenne exprime clairement cette intention. À la vraisemblance, l'art byzantin substitue l'éclat et l'intensité, ce que lui permet l'usage de couleurs franches et lumineuses. À l'intérêt pour l'artiste, à la fascination pour son génie, il préfère la méditation de la dimension métaphysique qui habite toute image et qui la présente comme une œuvre « tombée du ciel ». C'est dans le monde byzantin que naît le mythe populaire, mais chargé de conceptions néoplatoniciennes, des images achiropoiètes[1], des images non faites de main d'homme.

[1] L'interprétation néoplatonicienne que nous proposons de cette légende n'exclut pas une autre interprétation, plus théologique, qui met en parallèle le fait de créer une image sans l'intervention d'un peintre avec le mode de génération du Christ, devenu homme sans avoir été engendré par un homme. Pour cette lecture, voir H. Belting, *Image et culte*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

En Orient, la théologie dionysienne gouverne un art visionnaire. Le thème de la contemplation de Dieu domine le programme spirituel de construction et de décoration des églises. Le corpus dionysien se retrouvera au centre des doctrines byzantines, notamment quand l'Empire chrétien sera le théâtre de violentes querelles sur l'image. Au premier plan des débats, Théodore Studite et Nicéphore défendront le droit de faire des images du Christ en se fondant sur la pensée dionysienne qu'ils jugent fondamentalement incompatible avec l'iconoclasme. La propagande des VIII^{e} et IX^{e} siècles en faveur des images confortera le succès déjà bien établi de Denys. Elle donnera un nouveau souffle à l'esthétique dionysienne qui triomphera au moins jusqu'au XII^{e} siècle, jusqu'à ce que s'achève une histoire de l'image commune à l'Orient et à l'Occident chrétiens.

La naissance et le développement à partir de l'an 800 d'un Empire chrétien en Occident ne compromettent pas la persistance des schèmes esthétiques dionysiens. Au XII^{e} siècle, à partir du centre de diffusion qu'est l'abbaye de Saint-denis, commence à se faire entendre un écho de l'Orient. Une iconographie théophanique surgit en des terres d'abord hostiles. Elle s'impose à des esprits qui, dès la fondation impériale, ont témoigné dans les Livres carolins la plus ferme opposition aux principes théologiques qui forment les assises de l'iconologie byzantine. Quelque chose comme une esthétique de l'image, aux antipodes de la grande pauvreté de l'esthétique carolingienne et de son didactisme sommaire, finit par triompher. Cette esthétique sera à l'œuvre dans nombre de productions de l'art chrétien médiéval. Or, elle a pour maître et inspirateur Denys, dont l'influence en Occident est sans cesse croissante. Jusqu'au XV^{e} siècle, la présence du théologien oriental est constante, comme en témoigne la traduction de Marsile Ficin, où le nom de Denys atteint son apogée mais où s'annonce aussi son effacement à venir. Cette longue histoire de l'esthétique dionysienne eut été impossible sans qu'un maître d'Occident, Jean Scot, ne découvrît les trésors de l'Orient et ne rendît accessible aux latins un corpus immense. En restaurant et rénovant l'enseignement de Denys, Jean Scot fonde l'esthétique du christianisme occidental et la conception de l'image qui la sous-tend, jusqu'à ce qu'un art nouveau – représenté par Raphaël – et que les valeurs du monde moderne n'initient une autre esthétique, une autre philosophie de l'image.

7. La métaphysique de l'image de Jean Scot Érigène

§ 1. Le système achevé du théophanisme chrétien

Né dans le premier quart du IX^e^ siècle, Érigène quitte son Irlande natale vers l'an 845 pour rejoindre le continent et prendre part aux premiers débats intellectuels et théologiques qui agitent alors l'empire chrétien d'Occident[1]. À la cour de Charles le Chauve, il se voit chargé de la traduction latine d'un manuscrit grec de Denys, dont un empereur byzantin avait fait cadeau à l'empereur d'Occident Louis le Débonnaire. Cet événement fortuit décide de sa courbe de vie : traductions et commentaires du corpus dionysien, ainsi que des écrits grecs qu'il juge nécessaires à sa compréhension, seront la matière féconde d'un génie philosophique sans égal qui trouvera à s'épanouir dans une somme magistrale, le *Periphyseon*[2]. Pour Érigène, Denys ne saurait être lu sans l'éclairage de Grégoire de Nysse et de Maxime le Confesseur. Il accomplit un immense travail de traduction. Il fait connaître aux Occidentaux la tradition spéculative des Pères de l'Église grecque, et propose une synthèse nouvelle du platonisme, fort éloignée du platonisme augustinien. Érigène est l'introducteur du néoplatonisme en Occident.

Dans le *Periphyseon*, la référence à la patristique grecque et à la théologie dionysienne sert une ambition rigoureusement philosophique : construire un système de pensée articulé et cohérent, qui rende parfaitement intelligible la totalité de l'être. Érigène propose une ontologie, qui est une herméneutique de l'intégralité du réel[3]. Le système s'agence en cinq livres et a pour point d'ancrage une définition de la Nature. Par Nature, Érigène entend un concept générique qui englobe tout ce qui est et tout ce qui n'est pas. À partir de cette définition, elle-même fondée sur une distinction initiale, celle de l'être et du non-être, le maître irlandais énonce sa célèbre division quadripartite de la Nature, tel un genre qui se

[1] Érigène semble avoir participé à la controverse sur la prédestination. Nous renvoyons à son *Liber de Praedestinatione*.
[2] Nous disposons d'une traduction française des quatre premiers livres, par Francis Bertin. Voir Jean Scot Erigène, *De la division de la nature*, trois volumes, Paris, P.U.F., « Épiméthée », 1995 et 2000.
[3] Le système érigénien a pour foyer générateur la formule scripturaire : « Dieu est tout » (I Co 15.28).

subdiviserait en quatre espèces : la Nature qui crée et qui n'est pas créée ; la Nature qui est créée et qui crée ; la Nature qui est créée et qui ne crée pas ; la Nature qui ne crée pas et qui n'est pas créée.

La première division correspond à Dieu entendu comme Principe créateur, Cause créatrice de tous les existants. La deuxième désigne l'ensemble des causes primordiales de tous les existants, ce que les platoniciens appellent les Idées. Ces Idées sont de toute éternité dans le Verbe et subsistent en Lui. Quant à la troisième division, elle englobe les réalités qui adviennent à l'être par voie de génération dans l'espace et dans le temps. Enfin la quatrième concerne Dieu en tant qu'il est la Cause finale de tout ce qui existe.

Cette *divisio naturae* doit être comprise comme une classification logique et formelle qui remplit une fonction opératoire. Il s'agit de couvrir le champ de la Totalité, qui ne laisse rien hors de soi et qui désigne à la fois Dieu et la créature. La Totalité, d'abord divisée en quatre perspectives ou points de vue, sera ramenée progressivement à l'Un indivisible, Dieu, qui subsiste au-delà de toutes les divisions mais les gouverne toutes. Division et Totalité, mais aussi sortie et retour, descente et remontée, procession et conversion sont les schèmes néoplatoniciens qui organisent le système érigénien.

L'ontologie que développe le *Periphyseon* ne saurait se disjoindre de la théologie et d'une ambition clairement assumée : fournir, en un exposé systématique mais ouvert, un vaste champ d'exégèse de l'Écriture sainte[1]. Fidèle aux principes qui animaient ses maîtres, les Pères et théologiens grecs, Érigène souligne les limites de la théologie affirmative et invite à tenir à distance les notions que nous formons concernant Dieu. Comme Denys, il préconise le dépouillement, la suspension des argumentations et des représentations positives, répétant sans cesse que Dieu ne se laisse jamais connaître tel qu'Il est en lui-même, et que nous ne le connaissons qu'à travers Ses *apparitiones*, ses théophanies. L'essence divine, absolument inconnaissable, Se rend pourtant absolument connaissable dans Ses manifestations.

C'est au Livre I, dans une longue digression, que l'Érigène introduit la notion capitale de *théophania*[2]. Voici ce qu'il écrit : « ce n'est pas seulement l'Essence divine que connote

[1] Le *Periphyseon* ne saurait être disjoint du travail d'exégèse des Écritures que pratique Érigène. Voir notamment le *Commentaire sur l'évangile de Jean*, traduction de E. Jeauneau, Paris, Éditions du Cerf, 1999, et L'*Homélie sur le prologue de Jean*, traduction de E. Jeauneau, Paris, Éditions du Cerf, 1969.
[2] Érigène semble être le premier à faire un usage philosophique et systématique de cette notion.

le mot *Dieu*, mais ce mode sous lequel Dieu se révèle à la créature intellectuelle et rationnelle […]. Les Grecs ont coutume d'appeler ce mode une théophanie, c'est-à-dire une apparition de Dieu.[1] ». L'auteur du *Periphyseon* construit un système de pensée qui manifeste bien des proximités avec celui que construira plus tard, en d'autres contrées, Ibn 'Arabî[2]. Nous lisons chez les deux théoriciens de la théophanie la même attention à la vitalité intime de Dieu, le même souci de le comprendre comme Sujet et de saisir sa « phénoménalité[3] ». Érigène et Ibn 'Arabî refusent que Dieu soit quelque chose, qu'il soit un étant suprême dont il suffirait de dégager l'essence et les attributs pour le connaître. Ils relèvent de la même manière les deux modes de la réalité divine : celui où Dieu se détermine dans ce qui constitue son essence, celui où il se manifeste dans la somme des apparitions qui forment la théophanie. Il s'agit pour les deux penseurs de construire une théologie qui surmonte le double péril du panthéisme et de l'abstractionnisme[4], d'édifier une monadologie qui concilie l'attestation du monothéisme avec la présence paradoxale de Dieu dans le monde visible.

Le mot théophanie désigne, pour l'Érigène, le mode de présence qui convient à la divinité. Il renvoie aux multiples apparitions de Dieu qui, tout à la fois, le révèlent et le cachent[5]. La notion intervient dans les deux orientations de la vision néoplatonicienne : 1. La procession. La théophanie est, en ce cas, l'autre nom de la création[6] et désigne la production de plans multiples d'une manifestation qui trouve dans la matière son terme. 2. La conversion. La théophanie y correspond au mode de vision béatifique que l'intelligence humaine peut atteindre quand elle s'élève jusqu'au Verbe. La Totalité, de quelque biais qu'on la considère, est théophanie. Du point de vue de Dieu, la création est expansion

[1] Érigène, *De la division de la Nature. Periphyseon*, livre I, *op. cit.*, p. 73.
[2] Les deux systèmes, celui du *Periphyseon* et celui des *Fusûs*, mériteraient de faire l'objet d'une comparaison réglée. Pour le moment, contentons-nous de relever quelques similitudes dans l'usage des symboles : le symbolisme de la mer, qu'Érigène sollicite pour suggérer l'immensité du mystère de Dieu, n'est pas sans évoquer le symbolisme de l'océan sans rivage que convoque Ibn 'Arabî.
[3] La théologie érigénienne, centrée sur l'idée de théophanie, est une méditation des apparitions de Dieu. Elle se définit comme une approche phénoménologique de Dieu, une étude de ce qu'Emmanuel Falque appelle le « Dieu phénomène ». Cf. Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, P.U.F., « Épiméthée », 2008, pp. 87-136.
[4] Cf. Jean-Claude Foussard, « *Non apparentis apparitio* : le théophanisme de Jean Scot Érigène », *Face de Dieu et théophanies*, Université Saint-Jean-de-Jérusalem, colloque tenu à Paris les 10, 11, 12 mai 1985, Paris, Berg, 1986, pp. 120-148. J.-C. Foussard écrit : « Panthéisme et négation abstraite manquent l'un et l'autre le mouvement de Dieu au créé, du créé à Dieu. (p. 124) »
[5] Érigène tient à la double affirmation qui veut qu'en toute théophanie, ce soit le non-apparaissant qui apparaisse.
[6] Celle-ci est comprise, suivant le schème dionysien, comme la désagrégation du soleil en ses rayonnements.

théophanique, du point de vue de la créature intelligente faite à l'image de Dieu, l'existence droite, libérée des effets du péché, est tout entière un désir des apparitions théophaniques.

Tout est théophanie de la Cause première. Tout est image de Dieu, même si Dieu ne ressemble à aucune image. Cela signifie qu'au plus bas échelon de l'être, au terme ultime de la descente, les apparitions divines animent et imprègnent le plus humble des existants[1]. Le schéma fondamental du néoplatonisme sert ici une valorisation sans égale du sensible[2]. Érigène définit d'une manière traditionnelle la nature sensible. C'est une forme jointe à la matière, c'est-à-dire à un non-être. Loin de considérer cette jonction comme l'attestation de la limite foncière qui affecte tout sensible, Érigène rappelle que Dieu *aussi* est non-être[3] et il n'hésite pas à soutenir la ressemblance qu'il y a entre le Créateur et la plus humble des créatures. Cette ressemblance suppose certes un écart absolu, celui qui sépare radicalement ce qui est *non-être par excès* de ce qui est un *non-être de pure privation*. Cependant, le non-être de la matière fournit au non-être divin l'occasion de se manifester. La matière est le miroir où se réfléchissent les théophanies ; c'est l'aliment dont le feu divin a besoin pour répandre sa lumière. Ni mal radical, ni laideur absolue, la matière est mue par l'insatiable désir du Bon et du Beau.

Theophania et *Apparitio* sont les deux termes utilisés pour désigner la manifestation divine. Érigène en ajoute un troisième, *Phantasia*[4], dont la portée s'éprouvera, lorsqu'il s'agira de comprendre les enjeux esthétiques de la pensée d'Érigène. Il s'agit de trois concepts équivalents, à ceci près que chacun exprime, sur une seule et même réalité, un certain point de vue, une perspective particulière. L'*apparitio* correspond au mouvement d'épanchement et de rayonnement qui trouve son origine dans le Sujet divin. C'est la théophanie *du point de vue de Dieu*. La *phantasia*, quant à elle, renvoie à la manifestation

[1] Le monde sensible est la Nature créée non créatrice. Il est une manifestation du « déploiement de Dieu ». Nous empruntons cette formule à H. Urs von Balthasar, dans les pages lumineuses qu'il consacre à Érigène. Voir *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, IV, Le domaine de la métaphysique, Les constructions, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1982, p. 26 *sq*.

[2] Sur cette question, voir A. Wohlman, *L'homme, le monde sensible et le péché dans la philosophie de Jean Scot Érigène*, Paris, Vrin, 1987. Voir notamment les deux premiers chapitres. L'Auteur n'hésite pas à parler d'ontologie du sensible pour caractériser la perception érigénienne du réel.

[3] Si nous appelons être le mode de présence des choses qui nous sont familières, Dieu est non-être. À cet argument philosophique, s'ajoute une thèse théologique : à la fin, au terme du processus de conversion, quand tout sera retourné à Lui, Dieu sera Nature incréée non créatrice.

[4] Voir l'étude remarquable que Jean-Claude Foussard consacre à cette notion : J.-C. Foussard, « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, pp. 337-348.

divine telle qu'elle est perçue par la nature humaine. C'est la théophanie *du point de vue de l'homme*, ou encore le langage qu'emprunte la divinité pour s'adresser aux intelligences aptes à la comprendre. En ce sens, la *phantasia* est apparition en image, mise en formes sensibles de réalités intelligibles. Ici, l'apparition doit être comprise comme elle est perçue par l'homme, et comme ce qui sollicite une faculté de son âme, celle que les philosophes grecs appellent la *phantasia* : faculté qui dépouille la réalité sensible pour saisir l'intelligible dont elle est l'apparition[1]. La *phantasia* désigne donc deux mouvements, que l'entendement humain distingue, mais qui, dans le réel, ne font qu'un : l'apparition sensible des intelligibles, la saisie des intelligibles qui habitent les formes matérielles. Si elle nous semblait être, de prime abord, un certain point de vue sur la théophanie, elle s'impose, aussi bien, comme le concept englobant, dont la théophanie est une forme.

§ 2. La *phantasia*

La *phantasia* est la notion qui nous importe le plus, en ce qu'elle justifie le statut ontologique positif de l'image et la valorisation de la faculté « imageante » de l'âme humaine. En la sollicitant, Érigène convoque un mot qui est loin d'être nouveau, qui porte la charge philosophique et païenne d'une longue histoire[2]. Il s'agit de l'inscrire dans les cadres d'une pensée chrétienne et d'en faire la pierre de touche d'une conception théophanique du réel. Pour cela, Jean Scot doit méditer et exploiter toutes les variations sémantiques du mot. Si l'étymologie évoque la lumière, l'apparition en image ou le devenir visible, elle suggère tout aussi bien l'apparence trompeuse, la fausse apparence, qui s'oppose à l'apparition vraie et conduit à l'illusion, voire à l'hallucination. L'ambivalence de la *phantasia* nous enseigne que la perception humaine de la théophanie est profondément divisée. Tantôt cette perception permet de configurer des images, intérieures ou matérielles, qui sont des manifestations épiphaniques, des apparitions visibles du Dieu invisible. Tantôt elle produit des images qui sont de simples apparences, des visions hallucinatoires qu'aucun réel ne vient soutenir.

[1] La *phantasia* intervient tout d'abord pour expliquer le processus de la connaissance sensible. C'est dans ce cadre qu'elle est présentée dans les trois premiers livres du *Periphyseon*.
[2] Voir tout particulièrement le traitement aristotélicien de la notion au livre III du *De Anima*.

Philosophe chrétien, Érigène interprète en termes de péché et de grâce l'usage et le destin de la *phantasia*, de la faculté des images. Si tout est image de Dieu et si l'activité de la *phantasia,* production et contemplation d'images, est bonne par nature, le péché qui corrompt la nature humaine pervertit ces donnés primitives. D'une part, il rend l'homme aveugle à la théophanie, incapable de voir ce qu'il y a à voir, indifférent à l' « image sacrale du monde ». Le péché stérilise la *phantasia*, ou la soumet à un régime où elle fonctionne à vide. D'autre part, il provoque un usage imaginaire de la *phantasia* qui la met au contact du non-être, l'exposant aux séductions de ce qui n'est pas, aux suggestions des chimères, où s'absente l'image du monde. Le péché fait que les images deviennent des illusions, des hallucinations, des visions où se configurent inlassablement des réalités de néant. L'homme qui se résout à vivre dans le péché est l'homme du semblant. Sa rétribution[1] *post mortem* sera la damnation, qu'Érigène conçoit à la mesure de l'usage que l'homme a fait, de son vivant, de la *phantasia*. L'enfer est une réalité spirituelle[2] que l'âme du pécheur configure. La punition du damné est la vie éternelle dans un monde d'apparences vides, la perpétuation d'une sensibilité qui s'épuise en une apparence « irréelle », le tourment infini des visions hallucinatoires.

Il incombe donc à l'homme de libérer la *phantasia* des effets du péché, de la restituer à sa nature première et de rétablir la connivence qui l'attache à la théophanie. En tant que faculté de la connaissance sensible, elle fait naître dans l'âme humaine un processus qui, des choses sensibles conduit à leurs causes, de ces causes aux Idées primordiales, et des Idées au Dieu caché dont elles sont la première apparition. La *phantasia*, en sa nature propre, est le « point de départ d'un retour progressif à Dieu[3] ». En tant que réceptacle de la théophanie, elle doit s'entendre comme ce qui configure, en des images apparitionnelles,

[1] La *phantasia* joue un rôle essentiel dans l'eschatologie érigénienne. Voir le livre V du *Periphyseon*. Pour l'analyse de ce livre, voir R. Roques, *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Ve section - Sciences religieuses)*, tome XCI (1982-1983), p. 417 *sq*.

[2] L'eschatologie érigénienne est très proche de celle que développera au XVII[e] siècle le grand philosophe de l'islam, Mollâ Sadrâ Shîrâzî. La proximité ne s'arrête pas là. Elle se retrouve dans le même souci de construire une métaphysique de l'Un, un système de la Totalité. Voir les études de C. Jambet, *Se rendre immortel*, Fata Morgana, 2000*, L'acte d'être. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ*, Paris, Fayard, 2002 et, surtout, *Mort et résurrection en islam. L'au-delà selon Mullâ Sadrâ*, Paris, Albin Michel, 2008.

[3] J.-C. Foussard, « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *op. cit.*, p. 341.

qui sont une quasi-incarnation de l'intelligible[1], les rayons de la divinité. Saisie dans son état pur, non perverti par le péché, la *phantasia* est ce en quoi s'accomplissent deux processus qui en réalité ne font qu'un : la manifestation des intelligibles et l'apparition des sensibles. En elle et par elle le réel advient, dans la pluralité des mondes qui le réfléchissent et l'attestent.

L'élu est celui qui vit selon le régime de la *phantasia*. Il est l'homme qui, par ses efforts pour conjurer l'apparence, et par la grâce divine, a retrouvé la « lisibilité de ses *phantasiae*[2] », et voit en toute chose, en toute image, la manifestation d'une forme et d'une beauté qui viennent de Dieu. Promis à la déification, il accèdera à la vision de Dieu, non tel qu'il est en lui-même, car « Dieu, nul ne l'a jamais vu », mais tel qu'Il Se rencontre « dans le miroir d'une apparition divine[3] ». Le paradis est une réalité spirituelle produite par un usage conforme de la *phantasia*. Il a pour contenu l'activité contemplative des élus dont l'âme traque inlassablement les apparitions. Les plaisirs des élus sont des plaisirs réels et apparitionnels, des plaisirs éternels dont la matière est composée par les visions théophaniques suscitées par un désir ardent insatiable. C'est que la Face de Dieu se dérobe sans cesse en Ses manifestations, Se voile en Se dévoilant. L'homme déifié est celui dont l'âme accède à la vision de Dieu « dans une théophanie qui lui sera personnelle, et qui ne sera que l'expression du rapport intime et unique qu'il entretient avec son Dieu[4] ».

Theophania et *phantasia* sont les maîtres mots de la philosophie et de l'eschatologie érigéniennes. Ils sont aussi au fondement d'une esthétique dont la postérité et les effets sont remarquables. Sur ce point, il est juste d'affirmer que la pensée d'Érigène se construit dans le dialogue avec la doctrine dionysienne dont elle a su dégager les aspects proprement esthétiques. Cependant, cela ne doit pas occulter l'originalité doctrinale, éminemment esthétique, du système métaphysique élaboré par Érigène[5]. Ce système a pour schème

[1] Érigène, *Periphyseon*, livre III, 657 D. La traduction française de F. Bertin présente les images comme ce qui sert « en quelque sorte de corps » aux intelligibles. Voir Érigène, *De la division de la nature*, traduction de F. Bertin, Livre III, vol. 2, *op. cit.*, p. 131.
[2] J.-C. Foussard, « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *op. cit.*, p. 345.
[3] Formule d'Érigène citée par J.-C. Foussard, « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *op. cit.*, p. 346.
[4] Il s'agit d'un fragment de texte d'Érigène cité par J.-C. Foussard dans « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *op. cit.*, p. 347.
[5] Voir les analyses consacrées à Érigène dans le travail d'Edgar De Bryne, *Études d'esthétique médiévale*, Gand, édition De Tempel, 1946, réédition Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998. Voir notamment, à propos d'Érigène, volume I, p. 192 : les arts « sont eux aussi des théophanies et la contemplation diversifiée de leur structure permanente qui se concrétise dans les formes

transversal, parcourant les strates théologique, anthropologique, gnoséologique et eschatologique de l'édifice, les variations autour de la notion d'image. Si la pensée nous affronte au Tout, composition harmonieuse de réalités dissemblables, ce Tout doit être compris comme une image de Dieu. Comme Denys, Érigène conçoit le travail de l'esprit comme une tâche de déchiffrement des symboles, une recherche du sens qui habite les signes, une traque de l'apparition que contient et recouvre l'apparence. Il fait du théologien et du philosophe les herméneutes des apparitions divines. Il fait de l'artiste, du créateur d'images sensibles et matérielles, le producteur d'apparitions et de visions théophaniques. Érigène est à l'origine d'une esthétique nouvelle pour l'Empire chrétien d'Occident. Sa métaphysique fomente un art théophanique et visionnaire.

§ 3. La métaphysique érigénienne et l'art d'Occident

Le christianisme occidental choisit de se tenir à l'écart des querelles sur l'image. Les autorités religieuses, réunies par Charlemagne lors du synode de Francfort en 794, n'accordent que peu d'importance à la question de l'image, qu'elles considèrent comme un signe de l'« *hybris* orientale[1] ». Les conclusions du synode renvoient dos à dos iconodules et iconoclastes. En 824, lors du synode de Paris, les positions changent quelque peu : l'iconoclasme est condamné et la pratique des images légitimée. Il ne s'agit pas de défendre le culte magico-religieux des images, mais d'exploiter les ressources rhétoriques, morales et politiques qu'offre l'image. Même s'il entend libérer l'image du joug théologique et remettre ses usages à la prudence politique, l'Occident a besoin d'une pastorale par l'image. Pour cela, il lui faut prendre appui sur une doctrine cohérente, sur une esthétique qui fixe un certain concept de l'image. Il la trouve tout d'abord dans l'importation des doctrines orientales, dans la métaphysique érigénienne, en puisant dans la source du néoplatonisme christianisé. Certes, cette source est inadéquate au projet politique et édifiant de constitution d'une pastorale. La doctrine néoplatonicienne se caractérise par son refus de

---

sensibles, n'est qu'un symbole de la contemplation simple de la sagesse du Verbe en laquelle tous les arts s'unifient ». Considérés dans leur perfection, les arts vivent dans le Verbe. Ils sont éternels, si bien que leur apparition est une manifestation concrète de la science divine.

[1] Alain Besançon, *L'image interdite*, Paris, Fayard, 1994, réédition Gallimard, Folio-essais, 2000, p. 289.

la conception didactique et moralisatrice de l'image. Mais elle est alors la seule doctrine dont dispose l'Occident, ignorant des spéculations philosophiques, et incapable encore de proposer une esthétique conforme à ses ambitions.

Le premier grand art chrétien d'Occident, l'art roman, porte la trace des influences néoplatoniciennes. Il se développera en conjuguant les références dionysiennes aux effets esthétiques de l'érigénisme. Si les traductions et les œuvres du philosophe irlandais n'influencent véritablement les productions artistiques qu'à partir de la fin du XI^e^ siècle, elles vont, durant les premières décennies du XII^e^ siècle, provoquer une orientation nouvelle de l'esthétique et de l'imagerie religieuse[1]. Ainsi voit-on le commentaire de la *Hiérarchie céleste* faire office de véritable traité d'esthétique. Joint à la vulgarisation et aux nombreux résumés dont bénéficiera le *Periphyseon*, il transformera la figure du philosophe, qui de maître en spéculations métaphysiques, deviendra le maître d'œuvre, l'autorité qui conduira la conception et l'édification des monuments chrétiens.

Les œuvres romanes les plus significatives expriment les partis pris de l'esthétique contemplative introduite par Érigène. Elles font du thème de la vision théophanique leur foyer générateur. Cela apparaît tout particulièrement dans les grands portails et les tympans[2] des églises. Ces productions sont explicitement rapportées par leurs concepteurs aux idées dionysiennes restaurées et rénovées par Érigène. Elles sont conçues, selon le principe de la ressemblance dissemblable[3], comme des figurations symboliques de réalités surnaturelles, des irradiations sensibles et modifiées de la beauté invisible. En leurs formes matérielles transfigurées, il ne s'agit pas de représenter un message ou de fournir un enseignement, mais d'attester l'éclat de l'expression théophanique.

Henri Focillon a bien relevé l'intention théophanique qui gouverne l'art roman : « L'âge roman est dominé par les visionnaires. Ils lui communiquent leur instinct de surhumanité, leur appétit des choses cachées et des vérités surnaturelles. Ils l'arrachent à l'ordre commun, aux proportions normales, à l'équilibre de la raison. Ils font revivre la

[1] La métaphysique d'Érigène n'inspire pas seulement les arts visuels. Elle se retrouve dans l'esthétique musicale, au principe de la symphonie musicale jointe à la polyphonie vocale. Selon le principe de l'harmonie faite de l'unité des dissimilitudes, Érigène défend le chant à plusieurs voix. Sur cette question, voir E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 329 *sq*.

[2] Sur cette question, voir Y. Christe, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes,* Genève, Librairie Droz, 1969.

[3] Sur la reprise érigénienne de ce thème dionysien, voir l'article de R. Roques, « "*valde artificialiter*" : le sens d'un contresens », *Libres sentiers vers l'érigénisme*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1975, p. 45 *sq*.

délirante épopée de Jean, mais ils ne se contentent pas d'illustrer ces textes de feu, ils en font la matière d'un songe étrange et tout personnel[1] ». Ainsi résume-t-il les préoccupations des artistes qui font les grands portails languedociens, mais aussi les portails de la basilique de Vézelay ou ceux de l'abbaye de Saint-Denis. Toutes se soutiennent d'une exigence clairement énoncée par Érigène : révéler par des symboles[2] la Face de Dieu, manifester Dieu dans sa Gloire, c'est-à-dire dans ses apparitions, telles que les décrivent les prophètes et les témoins de la foi. Cela impose un traitement particulier des formes que l'on peut voir à l'œuvre, par exemple, dans le tympan roman. Entendues comme de véhémentes apparitions, les formes sont soumises à un espace fermé, ce qui oblige le spectateur à une vision symbolique ou intérieure, non réaliste. Elles sont comme un guide matériel qui initie une vision transformante au moyen de laquelle l'homme peut se rendre semblable aux anges.

Dans la première partie du XII^e^ siècle, à Saint-Denis, l'abbé Suger[3] fait siennes les conceptions esthétiques d'inspiration érigénienne. Chef et réorganisateur de l'abbaye, il conçoit l'édifice comme une réalité à la fois matérielle et spirituelle, qui trouve ses fondations théoriques dans les thèses de l'hôte irlandais de la Couronne de France. Lecteur et compilateur, Suger adhère sans réticence aux principes de l'esthétique de la Lumière. Il veut que son œuvre architecturale soit l'écho fidèle des préoccupations dionysiennes et érigéniennes. Contre l'austérité prônée par Saint-Bernard et les cisterciens, Suger défend une esthétique de la profusion et de l'éclat qui exprime la multiplicité du monde sensible et les potentialités ineffables de la matière. Il s'enthousiasme à l'évocation des ors resplendissants et des joyaux précieux qui orneront sa cathédrale. C'est que les beautés qui subjuguent le regard et flattent le goût sont des évocations des vertus célestes, des attestations de la beauté divine. Pour Suger, le plaisir esthétique ne relève pas foncièrement de la *libido videndi*. Il peut et doit être un plaisir spirituel, une illumination qui procède de la rencontre de l'âme avec l'objet véritable de son désir. Commentant la décoration des portails de la cathédrale, l'abbé propose un exposé succinct de la théorie de l'illumination

[1] Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, Ernest Leroux, 1931, réédition P.U.F., 1964, troisième édition, 1982, pp. 14-15.
[2] Sur le traitement érigénien de la notion de symbole, et pour un traitement plus complet de l'esthétique d'Érigène, voir E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 339 *sq*.
[3] Voir l'étude que lui consacre Erwin Panofsky, « l'abbé Suger de Saint-Denis ». Cette étude figure en première partie de *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

anagogique. Pour les inscriptions en or destinées à figurer sur les portails, il reprend, presque littéralement, des passages du commentaire qu'Érigène a proposé de la Hiérarchie céleste de Denys.

§ 4. Conclusion

Des Pères grecs du III^e^ siècle jusqu'à Érigène, s'est construit un concept chrétien de l'image dont nous avons pu éprouver, même succinctement, l'effectivité et la fécondité esthétiques. Ce concept s'est élaboré à partir de la méditation de l'événement christique. Mais il n'a pu devenir intelligible et accéder à une pleine cohérence que grâce au soutien théorique fourni par la conception néoplatonicienne du réel. La naissance, le développement, et la justification de l'image chrétienne ne peuvent s'envisager sans les apports de la philosophie païenne née dans le sillage de Platon. Pourtant, ce traitement chrétien de l'image – dont nous avons tenté de retracer quelques traits saillants – cette longue histoire d'une affinité, qui lie si intimement les énoncés révélés aux arguments des maîtres platoniciens, n'a manqué de soulever, au moment même de son rayonnement, des difficultés et des oppositions. La structure néoplatonicienne de l'univers est-elle en tous points compatible avec l'intuition chrétienne du réel ? La question est devenue classique, voire banale. Elle n'en fut pas moins porteuse d'une inquiétude qui, de plus en plus partagée, finit par marquer de suspicion la présence du néoplatonisme au sein du christianisme. Bien qu'il ait été à la source de la pensée chrétienne, qu'il lui ait fourni les cadres spéculatifs de son épanouissement, le néoplatonisme finit par révéler ses limites foncières, dès lors qu'il s'agit de soutenir une christologie incarnationniste, de confirmer certaines inflexions qui forment le contenu propre de la révélation chrétienne.

L'incompatibilité se rencontre en un lieu théorique qui est le nœud des débats et des réticences chrétiennes : la question de la christologie. Il s'agit de savoir jusqu'à quel point un schème de pensée émanatiste, qui, intégré à une pensée de la révélation, soutient un modèle théophanique, peut s'accorder avec le christianisme qui, tout centré sur la figure de l'Homme-Dieu, du Dieu incarné, met au second plan, voire refuse le modèle théophanique.

Christianisé, le néoplatonisme ne peut soutenir qu'une christologie théophanique, c'est-à-dire une conception du Christ qui en fait la Face de Dieu, une théophanie dans la longue histoire des théophanies, non l'Incarnation totale et sans reste de Dieu. Il ne peut donc satisfaire le christianisme dans son évolution dogmatique, dans sa constitution historique et, peut-être, dans ce qui lui assure sa singularité dans l'espace des monothéismes. Au nom du triomphe et de l'imposition d'une christologie incarnationniste, exclusivement articulée à la méditation du devenir humain de la divinité, le christianisme institutionnel sera conduit à rejeter les schèmes néoplatoniciens et les visions théophaniques. Il se tournera, vers d'autres références conceptuelles et s'abreuvera alors à une autre source philosophique.

C'est alors dans l'aristotélisme réformé par la scolastique, en un aristotélisme christologique, qu'il trouvera des armes pour surmonter ce qu'il jugera être les impasses du platonisme dionysien et érigénien. On substituera à la conception platonisante de la divinisation un aristotélisme modéré. Ce changement de repères philosophiques produira une démystification de l'image et une forclusion des questions qu'elle ne manque jamais de susciter. Dorénavant, l'image, ayant acquis « un statut sobre et clair[1] », s'épanouira en toute liberté, comme une production relevant des pratiques rhétoriques. Une nouvelle philosophie de l'image est en voie de constitution, qui trouvera en Raphaël son plus fidèle servant. L'image n'a plus en effet de prétention cultuelle. Elle se dissout dans un imaginaire qui se justifie par la seule inventivité de l'artiste et qui s'adresse à l'appréciation subjective du spectateur.

L'islam, quand il produira un concept positif de l'image, se fondera aussi – nous l'avons démontré – sur la tradition néoplatonicienne. Mais à la différence du christianisme historique, il ne sera pas amené à renoncer aux schèmes théophaniques. Bien au contraire, il ne cessera d'approfondir et d'enrichir ces schèmes, y trouvant l'élément philosophique le plus adéquat à l'intuition du réel qui anime son pôle spirituel. Ceci étant dit, nous pouvons nous interroger, à bon droit, sur les homologies, les analogies de structure qui se manifestent clairement, entre le théophanisme chrétien et le théophanisme islamique. N'est-il pas possible de faire l'hypothèse d'un lien génétique ? Les homologies de structure sont-elles la trace d'une commune appartenance à une histoire unique, où la théologie juive

[1] Sur le renoncement aux schèmes néoplatoniciens, et le repli sur l'aristotélisme, voir les analyses de C. Schönborn, *L'icône du Christ*. *Fondements théologiques*, *op. cit.*, p. 208 *sq*.

hellénisée, puis les théologiens chrétiens d'Orient, auraient transmis les schèmes majeurs du théophanisme à l'islam ? Cette hypothèse n'est sans doute pas gratuite, au regard des analyses que nous venons de proposer.

CONCLUSION

Notre troisième partie s'achève sur des remarques hypothétiques qui ouvrent des perspectives et forment les premiers jalons d'un programme de recherche. Elle prend fin sur la somme des interrogations que nous semble poser l'existence du théophanisme. Si le théophanisme est l'un des objets philosophiques les plus problématiques, de ceux qui habitent le monothéisme *comme tel*, et s'il se retrouve au sein des trois religions du Livre – selon des modalités différentes et dans le cadre de convictions et de partages propres à chaque révélation – alors se pose la question de sa formation, ainsi que celle du type de relation qu'entretiennent ses trois manifestations. Dans quel contexte historique, religieux, spirituel convient-il de situer la naissance du modèle de pensée fondé sur l'idée de la théophanie ? Peut-on établir un rapport génétique entre les théophanismes juif, chrétien et islamique ? Ou bien n'a-t-on affaire qu'à des homologies de structure, le théophanisme étant, dans ce cas de figure, une sorte d'idéal-type dont on éprouverait la présence dans des systèmes différenciés ? L'étude du théophanisme peut-elle prétendre en faire la genèse ? Ou bien doit-elle se contenter – ainsi que nous avons tenté de le faire – d'ébaucher quelques proximités structurales ?

Notre conclusion n'a pas pour but de répondre à ces questions, qui engagent un savoir historico-critique hors de notre portée en l'état actuel de nos travaux. Elle voudrait, plus modestement, formuler quelques remarques laissées jusque-là en suspens, que ne manquent pas de susciter nos analyses de l'islam et de l'art islamique. Elle se propose d'envisager deux difficultés : 1) quel est exactement le statut dévolu à l'art dans l'islam des

théophanies ? Quelle place reconnaître aux activités esthétiques, dès lors qu'elles s'inscrivent dans une herméneutique générale fondée sur l'idée de la manifestation sensible du divin ? 2) Le théophanisme prend en islam une forme particulière. Nous avons tenté d'en saisir les principaux traits. Nous avons vu qu'il configurait une *religion esthétique*. Il s'agit maintenant d'ébaucher quelles réflexions, en guise d'appréciation critique de la *religion esthétique*. Quelles sont les conditions de formation et de développement de la *religion esthétique*, qui en font une réalité proprement islamique ? Quel type d'attitude et quelles formes d'existence détermine-t-elle pour le sujet qui l'atteste et la pratique ?

1) Au terme de ce travail, nous espérons avoir démontré la dimension authentiquement philosophique du système de pensée qui a vu le jour en islam sous l'autorité d'Ibn 'Arabî. Sans doute, notre perspective a-t-elle insisté sur le caractère *islamique* de ce système. Nous croyons pourtant ne pas avoir trahi sa dimension *philosophique*, dans notre effort pour relever ses concepts fondamentaux et pour les articuler en une totalité signifiante. Ibn 'Arabî propose à la *philosophie islamique* une sorte d'achèvement, dans la constitution d'une métaphysique qui est, aussi bien, une esthétique. Cette métaphysique s'accomplit dans une anthropologie mystique. Elle justifie les arts comme autant de lieux de manifestation privilégiés, mais non uniques, d'une même réalité se donnant dans de multiples apparitions.

Il ne s'agit pas de revenir sur ce résultat. Nous voulons simplement souligner la spécificité islamique du traitement de l'art, et mettre en évidence l'originalité du concept d'*esthétique* que nous sollicitons. Tout au long de notre travail, nous avons éprouvé un certain malaise quand nous sollicitions les notions d'*art* et d'*esthétique* pour désigner les productions de l'islam théophanique. Non que ces notions soient illégitimes ou absolument impropres dans le cadre que nous nous sommes donné. Mais elles ne recoupent pas le sens philosophique que nous leur donnons communément, dans l'horizon des réflexions et des distinctions formulées par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, moins encore dans l'horizon de la première esthétique philosophique pleinement réalisée, celle de Hegel. La philosophie de l'islam ne propose pas une *théorie de l'art* qui prendrait la forme d'une étude spéciale d'un domaine spécial de l'activité humaine. Elle ne dispense pas le savoir philosophique d'une réalité particulière, celle que constitue *l'œuvre d'art*. Elle ne

développe pas une *esthétique* qui serait la mise au jour des concepts qui gouvernent la production et la réception de l'œuvre d'art. Nulle trace, en effet, dans la masse des textes que nous avons pu consulter, de traités *philosophiques* d'esthétique. Dans le système des matières philosophiques, nous trouvons les divisions de l'existant correspondant à la physique, aux mathématiques. Ces disciplines sont dominées par la métaphysique, science de l'être en tant qu'être. La musique trouve bien sa place dans cet ordonnancement. Mais elle n'est pas un art, au sens de l'esthétique : elle appartient aux arts libéraux. Quant à la logique, elle est la « boîte à outils » de l'intellect. Il n'y a pas de place, dans ce système ordonné, pour une philosophie de l'art.

Ibn 'Arabî et ses continuateurs philosophes ne construisent pas une doctrine de la beauté artistique qui trouverait sa formulation dans les concepts de jugement de goût et de génie. Ils ne se posent pas la question du critère du beau, qui permettrait de distinguer une belle représentation de la chose des autres représentations. Ils ne recherchent pas le principe déterminant qui intervient dans le jugement esthétique. Ils ne prennent pas en charge la somme des questions que suscite l'existence des arts du beau, et qui exige, nécessairement pour Kant, une théorie du sujet. Dans le système de la théophanie, l'art acquiert une autre réalité et un autre statut philosophique. La beauté artistique ne concerne pas un type d'existants particuliers. L'édifice d'Ibn 'Arabî ignore, sur ce point, la distinction de la nature et de l'art. C'est que le réel est Un et Tout. Il est le lieu d'apparition de la *forme* de Dieu. Dès lors, la beauté en art doit être comprise en Dieu et par Dieu. Elle est, au même titre que la beauté naturelle, une manifestation de la beauté des Noms divins.

La métaphysique de la théophanie est une métaphysique des Noms divins. Elle rend inopérante la notion kantienne de jugement de goût. Pour Ibn 'Arabî, l'expérience esthétique – au sens élémentaire de la relation à un existant portant l'attribut de beauté – n'est ni un jugement ni un goût. C'est l'épreuve d'une passivité qui procède d'une intuition et suscite une vision : intuition du réel de la théophanie, vision d'un réel qui est la forme épiphanique des Noms de Dieu. Devant l'œuvre d'art, l'homme n'est pas le *sujet* d'un jugement. Il est *assujetti* à une réalité qui le dépasse et à laquelle l'œuvre d'art lui offre un accès réel mais limité. Quant à celui qui fait de l'art et produit des œuvres d'art, il n'est pas l'homme du génie. La notion de *himma*, d'énergie spirituelle, configure une tout autre doctrine de la créativité. Elle ne désigne pas une disposition innée de l'esprit, un talent

personnel source d'originalité et d'exemplarité, que la nature ordonne pour conférer des règles à l'art. La *himma* est une puissance de l'âme réglée par la théophanie, et qui trouve sa source en Dieu. Si elle consiste bien en une activité créatrice, c'est à la condition d'envisager la création dans l'horizon de la théophanie. La créativité de l'artiste n'est pas la production d'une chose surgie du non-être. Elle s'inscrit dans le réseau infini des événements théophaniques, et donne une consistance sensible à un réel qui existe à un autre plan de présence. Elle doit s'entendre comme un mode de l'activité divine.

L'art et l'esthétique islamiques, quand ils acquièrent un statut positif, se fondent sur des principes philosophiques bien différents de ceux qui nous sont familiers. Non qu'ils fassent l'économie d'une théorie du sujet et d'une doctrine de la liberté. Mais ils s'appuient sur un autre modèle du sujet, et sur d'autres formes de la liberté. Nous prendrons pour dernier exemple de la spécificité du modèle islamique le concept de l'imagination, central pour penser l'art et l'esthétique. Kant conçoit l'imagination comme une faculté de représentation, intermédiaire entre l'intuition et l'entendement. L'imagination est ce qui autorise la présence du sujet au temps. C'est à ce titre qu'elle constitue, pour Kant, une pièce essentielle de ce qu'il faut bien appeler une philosophie du sujet. Tel n'est pas le concept de l'imagination que construisent Ibn 'Arabî et ses continuateurs. Pour le philosophe musulman herméneute de la théophanie, l'imagination n'est pas une faculté de représentation. C'est une activité divine, qui a lieu au plan des Noms divins. L'imagination est en Dieu et suppose l'idée d'une intuition divine, d'un *intuitus originarius*.

La situation islamique des arts ne peut manquer de soulever quelques questions. Si tout est épiphanie du Réel divin, l'art peut-il se prévaloir d'un statut spécial qui le distingue des autres activités humaines ? Que vaut la beauté faite de mains d'homme, si toute chose est un miroir des plus beaux Noms de Dieu et si Dieu Seul est beau ? À quoi bon l'art, si la contemplation de tous les existants, qu'ils soient naturels ou artificiels, nous renvoie à l'Unique, comme source de miroitements réels mais évanescents ? Quel est le rôle de l'artiste, si Dieu Seul est l'Artiste ? À quelle dignité peut-il prétendre, s'il n'est qu'un simple réceptacle et un continuateur du geste divin ? Ne s'expose-t-il pas, par cela même qui le justifie et lui assure une place dans l'ordre humain, à la condamnation qui s'applique à celui qui n'est qu'un imitateur de Dieu ?

2) En islam, la conception de l'art dépend de la division qui affecte la religion. Elle exige pour préalable l'herméneutique spirituelle de la révélation et elle s'inscrit dans l'horizon de ce que nous avons appelé la *religion esthétique*. Les œuvres de l'art relèvent d'une *esthétique religieuse* qui ne se comprend que dans l'élément d'une *religion esthétique*. Nous voudrions, pour finir, rassembler en quelques lignes les conditions de la constitution de cette *religion esthétique*.

La *religion esthétique* s'établit sur le fond de la division interne à l'islam : l'opposition du monothéisme abstrait et du théophanisme. Elle se soutient de cette opposition qu'elle juge indépassable, pour la raison qu'elle reconnaît le présupposé commun au monothéisme abstrait et au théophanisme. La *religion esthétique* reconduit, en effet, le principe de la réserve et du secret de Dieu. Elle atteste, en chacune de ses productions, le mystère de l'essence divine insondable, dont nous ne connaissons que les reflets fugitifs. C'est à ce titre qu'elle constitue une réalité islamique, fidèle à la conviction instauratrice de l'islam. C'est à ce titre qu'elle ne se rencontre en nulle autre religion et constitue une originalité islamique.

Nous mesurons à quel point la situation créée par le christianisme est différente de celle de l'islam. L'opposition du monothéisme abstrait et du théophanisme ne peut passer pour indépassable dans le cadre théologique de la révélation chrétienne. C'est que cette opposition ne repose pas sur un présupposé commun aux deux termes de l'opposition, et qui les maintiendrait dans la dualité. Nul secret inviolable, nulle réserve inaccessible ne caractérisent l'essence de Dieu. Dans le christianisme, le théophanisme se construit sur d'autres principes que celui du retrait divin. Le système achevé de la théophanie que construit Jean Scot dit l'Érigène nous en donne une parfaite illustration. Ce système déploie une vision théophanique totalisante et cohérente, pleinement compatible avec le principe d'un Dieu qui se donne, certes, dans la transcendance de son essence, mais aussi dans l'immanence de sa création, sans retrait ni secret. Le théophanisme chrétien ne s'édifie pas dans le jeu avec le mystère divin, tel qu'il se présente en islam pour irréductible. Il se fonde sur l'idée qu'il est de l'essence de Dieu, non seulement de se manifester, mais de s'incarner.

Le théophanisme érigénien permet une spéculation sur le beau. Il ne configure pas une *religion esthétique*. Jean Scot sait bien que la seule religion vraie est la personne du Christ.

La vie du Christ est charité, et non contemplation. La religion esthétique est une spécificité du théophanisme islamique. Elle ne se rencontre que dans les constructions qui s'efforcent de tenir ensemble deux exigences opposées : l'idée de la manifestation de Dieu et le principe du secret de Dieu. La *religion esthétique* partage avec la religion juridico-politique qui se réclame du monothéisme abstrait un même présupposé. Elle entretient avec elle une « complicité de principe », bien qu'elle en soit le vis-à-vis, la figure opposée et l'antidote. Il n'y a de *religion esthétique* que parce qu'il y a une religion juridico-politique. L'islam, disions-nous au début de ce travail, est une religion divisée. L'expression doit s'entendre en sa portée réelle et concrète. Elle signifie que l'islam détermine deux voies religieuses et dessine deux formes d'existence. L'existence esthétique est toute occupée des visions épiphaniques. L'existence juridique est toute préoccupée de l'observance des prescriptions.

BIBLIOGRAPHIE

Abbas Kiarostami, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.

Abû 'Alî Ibn Sînâ [Avicenne] : *Kitâb al-Shifâ'*. I. *Al-Ilâhiyyât*, Le Caire, 1380 h. / 1960, [En arabe].

Abû Bakr b. Fûrak : *Mujarrad Maqâlât al-Ash'arî*. (Exposé de la doctrine d'al-Ash'arî) édité par Daniel Gimaret, Beyrouth, Dar el-Machreq, coll. « Recherches », 1987.

Addas, Claude : *Ibn 'Arabî ou La Quête du Soufre rouge*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1989.

Affifi, A. E. : *The mystical philosophy of Muhyid Dîn-Ibnul 'Arabî*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.

Al Farabi on the Perfect State. Abû Nasr al-Fârâbî's Mabâdi' ârâ' al-madîna al-fâdila. A revised Text with introduction, translation and commentary by Richard Walzer, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Allard, Michel : *Le problème des attributs divins dans la doctrine d'Al-Aš'arî et de ses premiers grands disciples*, Beyrouth, Éditions de l'Imprimerie catholique, 1965.

Allard, Michel : « Les noms divins dans la pensée musulmane », *Parole de l'Orient*, volumes VI / VII, Université du Saint-Esprit, Kaslik, 1975-1976, pp. 251-256.

Allers, Rudolph : « Microcosmus from Anaximandros to Paracelsus », *Traditio*, volume II, New York, Cosmopolitan Science and Art Service, 1944, pp. 319-407.

Amir-Moezzi, Mohammad Ali : *Le Guide divin dans le shî'isme originel. Aux sources de l'ésotérisme en Islam*, Lagrasse, Verdier, coll. « Islam Spirituel », 1992.

Amir-Moezzi, Mohammad Ali et Jambet, Christian : *Qu'est-ce que le shî'isme ?*, Paris, Fayard, 2003.

Amir-Moezzi, Mohammad Ali : *La religion discrète. Croyances et pratiques spirituelles dans l'islam shi'ite*, Paris, Vrin, 2006.

Annäherungen. Der mystisch-philosophische Briefwechsel zwischen Sadr ud-Dîn-i Qônawî und Nasîr ud-Dîn-i Tûsî, Edition und kommentierte Inhaltsangabe von Gudrun Schubert, Beirut / Stuttgart, coll. « Bibliotheca Islamica », 1995.

Arasse, Daniel : *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Éditions Denoël, 2000.

Aristote : *L'Éthique à Nicomaque*. Introduction, traduction et commentaire par René Antoine Gauthier et Jean Yves Jolif. Deuxième édition avec une introduction nouvelle, 4 tomes, Louvain, Publications universitaires - Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1970.

Aristote : *De l'Âme*. Traduction nouvelle et notes par Jean Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », [1934], nouvelle édition, 1995.

Aristotle's Metaphysics. A revised Text with Introduction and Commentary by W. D. Ross, 2 volumes, Oxford, Oxford University Press, 1924, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Armengaud, Françoise : *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'oeuvre de Sacha Sosno*, Paris, Éditions Kimé, 2000.

Arnaldez, Roger : *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue. Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane*, Paris, Vrin, « Études Musulmanes », III », [1956], 2ème édition, 1981.

Arnaldez, Roger : *Les Sciences coraniques. Grammaire, Droit, Théologie et Mystique*, Paris, Vrin, « Études Musulmanes », XXXIX », 2005.

Arnold, Sir Thomas Walker : *Painting in Islam. A Study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford, the Clarendon Press, 1928. Nouvelle édition : [Reprod. en fac-similé], Piscataway, Gorgias Press Edition, 2002.

Arnold, Sir Thomas Walker : *Bihzâd and his paintings in the Zafar-Nâmah*, London, B. Quaritch (printed by Waterlow and sons), 1930.

Asín Palacios, Miguel : *Tres Estudios sobre pensamiento y mistica hispano-musulmanes*, 2ème édition, Madrid, Hiperión, 1992.

Asín Palacios, Miguel : *L'islam christianisé. Étude sur le soufisme à travers les œuvres d'Ibn 'Arabî de Murcie*. Traduit de l'espagnol par Bernard Dubant, Paris, Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1982.

Asín Palacios, Miguel : *Abenmasarra y su escuela. Origines de la filosofia hispano-musulmana*, Madrid, impr. Ibérica, E. Maestre, 1914.

Averroès : *Le livre du discours décisif*. Introduction par Alain de Libera. Traduction inédite, notes et dossier par Marc Geoffroy, Paris, GF Flammarion, 1996.

Avicenna's De Anima (arabic text), edited by F. Rahman, London, Oxford University Press, 1959.

Ayada, Souâd : *Hegel et l'islam*. Mémoire pour l'obtention du D. E. A. de Philosophie, présenté et soutenu sous la direction de Monsieur le Professeur Gilbert Kirscher, Université Charles De Gaulle – Lille III, septembre 1994.

Ayada, Souâd : *Avicenne*, Paris, Ellipses, coll. « Philo-philosophes », 2002.

Ayada, Souâd : « Voile et dévoilement : la question de la représentation en islam », Actes du Colloque *La psychanalyse dans le monde arabe et islamique*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2005, pp. 97-112.

Bahari, Ebadollah : *Bihzad master of Persian Painting*, London / New York, I. B. Tauris, 1996.

Balthasar, Hans Urs von : *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*. IV. *Le domaine de la métaphysique. 2. Les Constructions*, traduit de l'allemand par Robert Givord et Henri Engelmann, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1982.

Balzac, Honoré de : *Une passion dans le désert*, Paris, 1832.

Barry, Michael : *L'art figuratif en Islam médiéval et l'énigme de Behzâd de Hérât* (1465 – 1535), Paris, Flammarion, 2004.

Baruzi, Jean : *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, [1924, 1931], édition revue et corrigée avec les deux préfaces de Jean Baruzi (1924 et 1931), Introduction d'Émile Poulat, Paris, Éditions Salvator, coll. « Pierres d'angle », 1999.

Baruzi, Jean : *L'intelligence mystique.* Textes choisis et présentés par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Berg International, coll. « L'Ile verte », 1985.

Bellini and the East [published to accompany the exhibition at the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 14 Dec. 2005 - 20 March 2006 and The National Gallery, London, 12

April 2006 – 25 June 2006]. National Gallery Company, London, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, distributed by Yale University Press, 2005.

Belting, Hans : *Image et culte*, traduit de l'allemand par Franck Muller, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 1998.

Benjamin, Walter : *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 3 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

Benkeira, Mohammed H. : *L'amour de la loi. Essai sur la normativité en islam*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997.

Bergala, Alain : *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », SCÉRÉN-CNDP, 2004.

Berque, Jacques : *Relire le Coran*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1993.

Besançon, Alain : *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994. 2ème édition : Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

La Bible : Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, Société biblique française - Le Cerf, 1988.

Bidez, Joseph et Cumont, Franz : *Les Mages hellénisés. Zoroastre Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, deux tomes, Paris, Les Belles Lettres, [1938], deuxième tirage, 1973.

Bokhâri, El- : *Les traditions islamiques* traduites de l'arabe avec notes et index par O. Houdas et W. Marçais, 4 tomes, Paris, Imprimerie nationale, Leroux, « Bibliothèque des langues orientales vivantes », 1903-1914, 2ème édition, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1977.

Boubakeur, Hamza : *Le Coran*, traduction et commentaires, deux volumes, Paris, Fayard / Denoël, 1972.

Boulgakov, Serge : *La Lumière sans déclin*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Boulgakov, Serge : *Du Verbe incarné*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

Boulgakov, Serge : *Le Paraclet*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996.

Böwering, Gerhard : *The Mystical Vision of Existence in Classical Islam. The Qur'anic Hermeneutics of the Sûfî Sahl at-Tustarî (d. 283 / 896)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1980.

Braun, Lucien : *Histoire de l'histoire de la philosophie*, Paris, Éditions Orphys, 1973.

Bremond, Henri : *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, tome II, *L'invasion mystique*, [1916], nouvelle édition, Grenoble, Jérôme Million éditeur, 2006, volume 1.

Brown, Peter : *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, traduit de l'anglais, Paris, Éditions du Cerf, 1984.

Browne, Edward G. : *A literary history of Persia*, volume II, *From Firdawsi to Sa'di*, [1906], volume III, *The Tartar Dominion (1265 – 1502)*, [1902], Cambridge, Cambridge University Press, 1928, reprinted 1977.

Bufo, Giuseppe : *Nicolas de Cues ou la métaphysique de la finitude*, Paris, Seghers, coll. « Philosophes de tous les temps », 1964.

Bukhârî, al- : *Al-Sahîh min al-imâm al-Bukhârî*, huit tomes en trois volumes, s. l. [Rabat], 1314 h.

Cahiers de l'Université Saint-Jean-de-Jérusalem, publiés par les soins de Stella Corbin et Jean-Louis Vieillard-Baron, 12, *Face de Dieu et théophanies*. Colloque tenu à Paris les 10, 11, 12 mai 1985, Paris, Berg International, 1986.

Cahiers du cinéma, « Kiarostami *le magnifique* », n° 493, jullet / août 95.

Campenhausen, Hans von : *Les Pères grecs*, traduit de l'allemand par O. Marbach, Éditions de l'Orante, 1963.

Cassirer, Ernst : *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Quillet, suivi de Nicolas de Cues, *de la pensée*, traduction nouvelle de Maurice de Gandillac, Charles de Bovelles, *le sage*, traduction de Pierre Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1983.

Cassirer, Ernst : *Logique des sciences de la culture. Cinq études*. Traduit de l'allemand par Jean Caro avec la collaboration de Joël Gaubert précédé de : *Fondation critique ou fondation herméneutique des sciences de la culture ?* par Joël Gaubert, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1991.

Chalier, Catherine : *La trace de l'infini. Emmanuel Levinas et la source hébraïque*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Philosophie et théologie », 2002.

Chastel, André : *Fables, formes, figures*, 2 volumes, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1978.

Chastel, André et Klein, Robert : *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995.

Chittick, William C. : « Mysticism versus Philosophy in Earlier Islamic History : The al-Tûsî, al-Qûnawî Correspondence », *Religious Studies*, 17, 1981, pp. 87 -104.

Chittick, William C. : *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-'Arabî's Metaphysics of Imagination*, Albany, State university of New York, New York University Press, 1989.

Chodkiewicz, Michel : *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1986.

Chodkiewicz, Michel : *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le Livre et la Loi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^{e} siècle », 1992.

Christe, Y. : *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Librairie Droz, 1969.

Christologie I. Des origines à l'Antiquité tardive. Textes établis par Karl Heinz Ohlig. Traduction par Bernard Lauret et Georges Matthieu de Durand, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Textes en main », 1996.

Claudel, Paul : *Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1965.

Clevenot, Dominique : *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1994.

Coran, le : *Essai de traduction de l'arabe annoté et suivi d'une étude exégétique* par Jacques Berque Membre de l'Académie de Langue arabe du Caire Professeur honoraire au

Collège de France. Édition revue et corrigée. Paris, Albin Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle », 1990.

Coran, le : *Le Coran (al-Qor'ân)* traduit de l'arabe par Régis Blachère Professeur à la Sorbonne, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, Éditeurs, 1966.

Corbin, Henry : *Avicenne et le récit visionnaire*, t. 1, *Étude sur le cycle des récits avicenniens*, t. 2, *Le Récit de Hayy ibn Yaqzân*. Traduction française du texte arabe et du commentaire persan avec introduction, notes et gloses. Téhéran / Paris, Adrien-Maisonneuve, coll. « Bibliothèque iranienne », 4 et 5, 1954.

Corbin, Henry : *Avicenne et le récit visionnaire*. [Réédition du tome 1 seul], Paris, Berg international, 1979.

Corbin, Henry : *Trilogie ismaélienne* : 1. Abû Ya'qûb Sejestânî : Le livre des sources, 2. Sayyid-nâ al-Hosayn ibn 'Alî : Cosmogonie et eschatologie, 3. Symboles choisis de la Roseraie du Mystère de Mahmoud Shabestarî. Textes arabes et persans édités avec traduction française et commentaire, Téhéran / Paris, Adrien-Maisonneuve, coll. « Bibliothèque iranienne », 9, 1961.

Corbin, Henry : *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*, t. 1, *Le shî'isme duodécimain*, t. 2, *Sohrawardî et les Platoniciens de Perse*, t. 3, *Les Fidèles d'amour, shî'isme et soufisme*, t. 4, *L'École d'Ispahân, l'École shaykhie, le douzième Imâm et la chevalerie spirituelle*, *index général*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1971-1973.

Corbin, Henry : « Theologoumena Iranica », *Studia Iranica*, t. 5, fascicule II, 1976, pp. 225-235.

Corbin, Henry : *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, 2e éd., Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1977.

Corbin, Henry : *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Publications de l'Académie impériale de philosophie, Téhéran / Paris, Buchet-Chastel, 1977.

Corbin, Henry : *L'Évangile de Barnabé*. Texte et traduction de L. Cirillo et M. Frémaux. Préface « Harmonia abrahamica » par H. Corbin, Paris, Beauchesne, 1977, pp. 5-17.

Corbin, Henry : *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*. Deuxième édition entièrement révisée, Paris, Buchet-Chastel, coll. « La Barque du Soleil », 1979.

Corbin, Henry : *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1980.

Corbin, Henry : *La philosophie iranienne islamique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Buchet-Chastel, 1981.

Corbin, Henry : *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Bibliothèque des mythes et religions », 1981.

Crouzel, Henri : *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1956.

Crouzel, Henri : *Origène*, Paris, Éditions Lethilleux, coll. « Le Sycomore. Série Chrétiens aujourd'hui », 1985.

Cruz Hernández, Miguel : *Ibn 'Arabî de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1968.

Cullmann, Oscar : *Le problème littéraire et historique du roman pseudo-clémentin. Étude sur le rapport entre le gnosticisme et le judéo-christianisme*, Paris, Félix Alcan, coll. « Études d'histoire et de philosophie religieuses », 23, 1930.

Daftari, Fereshteh : *The influence of Persian art on Gauguin, Matisse and Kandinsky*, New York / London, Garland published, 1991.

Daftary, Farhad : *The Ismâ'îlîs: their history and doctrines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Second edition, 2007.

Dagron, Gilbert : *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*. 68 illustrations. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2007.

Daniélou, Jean : *Platonisme et théologie mystique. La doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1944.

De Bruyne, Edgar : *Études d'esthétique médiévale*, Gand, Édition De Tempel, 1946. Réédition, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1998.

Deladrière, Roger : « Abû Yazid al-Bistami et son enseignement spirituel », *Arabica*, XIV, 1967.

Denis, Jacques-François : *De la philosophie d'Origène*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.

Dermenghem, Émile : *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1954. Deuxième édition, 1982.

Devictor, Agnès : *Politique du cinéma. De l'ayatollâh Khomeini au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

Didi-Huberman, Georges : *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

Djami : *Youssouf et Zouleikha*. Traduit pour la première fois du persan en français par Auguste Bricteux Professeur à l'Université de Liège, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, coll. « Les joyaux de l'orient », tome V, 1927.

Le Dôme du Rocher : joyau de Jérusalem. Texte de Oleg Grabar, photographies de Saïd Nuseibeh, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, Institut du monde arabe / Albin Michel, 1997.

Duchesne-Guillemin, Jacques : *La religion de l'Iran ancien*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Mana », Introduction à l'histoire des religions - 1. Les anciennes religions orientales, III, 1962.

Écrits apocryphes chrétiens II, sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Paul Kaestli, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 2005.

Encyclopedia of the History of Arabic Science, ed. Régis Morelon and Roshdi Rasched, 3 vol., London / New York, Routledge, 1996.

Encyclopédie de l'Islam, 2ème édition [nouvelle édition], Leiden, E. J. Brill, [articles :] « Al-Ash'arî », « Âya », « Bihzâd », « Fiqh », « Hadîth », « Hâfez », « Hanîf », « Ibn Hazm », « Ibn Masarra », « 'Ilm al-kalâm », « al-Insân al-kâmil », « Kalîla wa Dimna », « Malâmatiyya », « Nûr muhammadî », « Qalâm », « Qasîda », « Shath », « Shi'r », « Sifa », « Tamthîl », « al-Zâhiriyya ».]

Ettinghausen, Richard : *La peinture arabe*. Traduit de l'anglais par Yves Rivière, Genève, Albert Skira, 1962.

Fakhry, Majid : *A History of islamic Philosophy*, London, Longman - New York, Columbia University Press, 1983. Traduction française : *Histoire de la philosophie islamique*, traduit de l'anglais par Marwan Nasr, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Islam* », 1989.

Falque, Emmanuel : *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2008.

Farès, Bishr : « Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : la querelle des images en Islam », *Mélanges offerts à Louis Massignon*, Damas, Institut français de Damas, 1957, tome 2, pp. 77-109.

Farrokhzâd, Forough : *Saison froide*. Traduit du persan par Valérie et Kéramat Movallali, Paris, Arfuyen, Cahier n° 71, 1991.

Farrokhzâd, Forough : *La Conquête du Jardin*. Poèmes 1951-1965. Choisis et traduits du persan par Jalal Alavinia en collaboration avec Thérèse Marini. Préface de Christian Jambet, Paris, Lettres Persanes, 2005.

Feiz, Reza : « "L'Amour, l'Amant, l'Aimé". Langage profane et sens sacré chez Hâfez », *Luqmân*, 5e année, n° 1, automne-hiver 1988-1989, pp. 15-20.

Festugière, le R. P. [André Jean] o. p. : *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. 4, *Le Dieu inconnu et la gnose*, 3e édition, Paris, Éditions J. Gabalda, 1953.

Focillon, Henri : *L'art de sculpteurs romans*, Paris, Ernest Leroux, 1931. Réédition : Paris, Presses Universitaires de France, 1964, troisième édition, 1982.

Fouchécour, Charles-Henri de : *Moralia. Les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*, Institut français de recherche en Iran, coll. « Bibliothèque iranienne », n° 32, Paris, Éditions Recherches sur les civilisations, 1986.

Fouchécour, Charles-Henri de : « Aux portes de l'Arche de Noé », *Luqmân*, 5e année, n° 1, automne-hiver 1988-1989, pp. 9-14.

Fouchécour, Charles-Henri de : « "Nazar-bâzi" : les jeux du regard selon un interprète de Hâfez », *Kâr-Nâmeh*, 2-3, 1996, pp. 3-10.

Foussard, Jean-Claude : « Apparence et apparition. La notion de *phantasia* chez Jean Scot », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, n° 561, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, pp. 337-348.

Foussard, Jean-Claude : « *Non apparentis apparitio* : le théophanisme de Jean Scot Érigène », *Face de Dieu et théophanies*, Université Saint-Jean-de-Jérusalem, Colloque tenu à Paris les 10, 11, 12 mai 1985, Paris, Berg International, 1986, pp. 120-148.

Gabrieli, Francisco : *La poésie religieuse de l'ancien islam*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1974.

Gandillac, Maurice de : *Nicolas de Cues*, Paris, Ellipses, coll. « Philo-philosophes », 2001.

Gardet, Louis : « Les notes d'Avicenne sur la "Théologie d'Aristote" », *Revue thomiste*, 1951, II, pp. 346-406.

Gardet, Louis : *Dieu et la destinée de l'homme*, Paris, Vrin, coll. « Études musulmanes », IX, 1967.

Gaudefroy-Demombynes, Maurice : *Mahomet*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1957.

Ghazâlî : *Réfutation excellente de la divinité de Jésus-Christ d'après les Évangiles*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Chidiac s. j., préface de Louis Massignon, Paris,

Ernest Leroux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Sciences Religieuses, LIV[e] volume, 1939.

Ghazâlî : *Al-Maqsad al-asna fî sharh asma' Allâh al-husna*. Arabic Text edited with Introduction by Fadlou A. Shedadi, 2d edition, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1982.

Gignoux, Philippe : « L'enfer et le paradis d'après des sources pehlevies », *Journal Asiatique*, t. 252, année 1968, Paris, Imprimerie Nationale, 1969, pp. 219-245.

Gilliot, Claude : *Exégèse, langue et théologie en Islam : l'exégèse coranique de Tabarî*, Paris, Vrin, coll. « Études musulmanes », XXXII, 1990.

Gimaret, Daniel : *Théories de l'acte humain en théologie musulmane*, Paris, Vrin, coll. « Études musulmanes », XXIV, 1980.

Gimaret, Daniel : *Les noms divins en islam. Exégèse lexicographique et théologique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Islam* », 1988.

Gimaret, Daniel : *La doctrine d'al-Ash'arî*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Islam* », 1990.

Gimaret, Daniel : *Dieu à l'image de l'homme. Les anthropomorphismes de la sunna et leur interprétation par les théologiens*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Islam* », 1997.

Gobillot, Geneviève : *Le livre de la profondeur des choses*. Traduction commentée du *Kitâb jawr al-'umûr*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Goethe : *Divan occidental-oriental*. Traduit, préfacé et annoté par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers », [réédition, 1969].

Goldziher, Ignaz : *Die Zahiriten, ihr Lehrsystem und ihre Geschichte. Beiträge zur Geschichte der Muhammadanischen Theologie*, Leipzig, O. Schulze, 1884. *The Zâhirîs, their doctrine and their history, a contribution to the history of Islamic theology*, translated and edited by Wolfgang Behn, Leiden, E. J. Brill, 1971.

Goldziher, Ignaz : *Muhammedanische Studien*, t. II, Halle a. S., M. Niemeyer, 1889-1890. Réédition, Hildesheim, Georg Olms, 1961.

Goldziher, Ignaz : *Abhandlungen zur arabischen Philologie*, t. 1, Leiden, E. J. Brill, 1896-1899. Réédition, Hildesheim / New York, Georg Olms, 1982.

Goldziher, Ignace : *Sur l'Islam. Origines de la théologie musulmane*. Introduction de Rémi Brague, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Midrash Essais », 2003.

Golvin, Lucien : *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, vol. 1, Paris, Klincksieck, coll. « Archéologie méditerranéenne », 1970.

Gonzalez, Valérie : *Le piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*. Préface d'Oleg Grabar, Paris, Albin Michel, coll. « La Chaire de L'IMA », Bibliothèque Idées, 2002.

Grabar, André : *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*. Deuxième édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1984.

Grabar, André : *Les origines de l'esthétique médiévale*. Préface de Gilbert Dagron, Paris, Macula, coll. « La littérature artisitque », 1992.

Grabar, Oleg : « Fâtimid Art, Precursor or Culmination ? », *Ismâ'îlî Contributions to Islamic Culture*, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, The Imperial Iranian Academy of Philosophy, 1977, pp. 209-224.

Grabar, Oleg : *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, coll. « La Chaire de l'IMA », Bibliothèque Idées, 1996.

Grabar, Oleg : *La peinture persane. Une introduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Islamiques », 1999.

Gritz, David : *Levinas face au beau*, Paris / Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2004.

Gutas, Dimitri : *Greek Thought, Arabic Culture*, London, Routledge, 1998. [Traduction française :] *Pensée grecque, culture arabe. Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive (II^e^-IV^e^ / VIII^e^-X^e^ siècles)*. Traduit de l'anglais par Abdesselam Cheddadi, Paris, Aubier, 2005.

Hâfez de Chiraz : *Le Divân. Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^e^ siècle*. Introduction, traduction et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006.

Halm, Hans : *Kosmologie und Hellslehre des frühen Ismâ'îlîya: Eine Studie zur islamischen Gnosis*, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, vol. XLIV, n° 1, Wiesbaden, 1978.

Harîrî : *Maqâmât* [illustrées par al-Wâsitî], manuscrit arabe 5847, Bibliothèque Nationale, Paris.

Harnack, Adolf von : *Marcion. L'évangile du Dieu étranger*. Traduit par Bernard Lauret et suivi de contributions par Bernard Lauret, Guy Monnot et Émile Pöulat. Avec un essai de Michel Tardieu, Marcion depuis Harnack, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Christianisme* », 2003.

Hegel, G. W. F. : *Correspondance*, III, 1823-1831. Traduit de l'allemand par Jean Carrière, texte établi par Johannes Hoffmeister, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1967.

Hegel, G. W. F. : *Cours d'Esthétique* [édition Hotto], I, II, III, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995-1997.

Hegel, G. W. F. : *Encyclopédie des sciences philosophiques III. – Philosophie de l'Esprit*. Texte intégral présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1988.

Hegel, G. W. F. : *Introduction à l'esthétique. Le Beau*. Traduction de S. Jankélévitch, premier volume, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979.

Hegel, G. W. F. : *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. Tome 5. *La philosophie du Moyen Âge*. Avant-propos, traduction et notes avec reconstitution du cours de 1825-1826 d'après un manuscrit d'auditeur par Pierre Garniron, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1978.

Hegel, G. W. F. : *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1963. Troisième édition remaniée par Étienne Gilson [*sic*], quatrième tirage, 1987.

Hegel, G. W. F. : *Leçons sur la philosophie de la religion*, 1ère partie, *notion de la religion*, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1971. *Id*., 2e partie, *la religion déterminée*. 1. *La Religion de la Nature*, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1972. 2. *Les religions de l'individualité spirituelle*, traduit de l'allemand par Jean Gibelin, seconde édition, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1972.

Hegel, G. W. F. : *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1991.

Hegel, G. W. F. : *Principes de la philosophie du droit*. Traduction inédite, présentation, notes et bibliographie par Jean-Louis Vieillard-Baron, GF Flammarion, 1999.

Hegel, G. W. F. : *La raison dans l'histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire*. Traduction par Kostas Papaioannou, Paris, Plon, 1965.

Hergé : *Le sceptre d'Ottokar*, Tournai / Paris, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin et Milou », 1947.

Hérodote, Thucydide : *Œuvres complètes*. Introduction par J. de Romilly, Hérodote, texte présenté, traduit et annoté par A. Barguet, Thucydide, texte présenté, traduit et annoté par D. Roussel, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1964.

Histoire des littératures. I. *Littératures anciennes, orientales et orales*. Encyclopédie de la Pléiade. Volume publié sous la direction de Raymond Queneau, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1977.

Hoag, John D. : *Architecture islamique*, [1989], traduit de l'anglais par Michel Waldberg et Louis Lecomte, Paris, Gallimard / Electa, 1991.

Houman, Mahmoud : *Rapport sur la traduction de quelques ghazels de Hâfez par F. Rückert*. Thèse de Doctorat d'Université présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, thèse complémentaire, Dactylo-Sorbonne, Paris VI^{e}, 1954.

Hujwîrî : *Kashf al-Mahjûb*, translated by Reynold A. Nicholson, E. J. W. Gibb Memorial, vol. XVII, Leyden, E. J. Brill, 1911.

Hunsberger, Alice C. : *Nasir Khusraw. The Ruby of Badakhshan*, London, I. B. Tauris, The Institute of Ismaili Studies, 2000.

Ibn al-Muqaffa' : *Le Livre de Kalila et Dimna*, traduit de l'arabe par André Miquel, Paris, Klincksieck, 1957.

Ibn 'Arabî : *Al-Futûhât al-makkiyya fî ma'rifat al-asrâr al-mâlikiyya wa l-mulkiyya*, Le Caire, 1329 h.

Ibn 'Arabî : *Al-Futûhât al-makkiyya (Les Conquêtes spirituelles de la Mecque)*. Texte établi d'après les principaux manuscrits des première et deuxième versions des *Futûhât* avec une Introduction par 'Uthmân Yahyâ. Préface et révision par le Pr. Ibrahim Madkour, Le Caire. Organisation égyptienne générale du livre, Bibliotheca Arabica Monumenta Classica [14 tomes parus], 1972-1991.

Ibn 'Arabî : *Fusûs al-Hikam li l-shaykh al-akbar Muhî al-Dîn Ibn 'Arabî*, [édition] Abû al-'alâ 'Afîfî, Le Caire, 1365 h.

Ibn Arabî [*sic*] : *Le livre des chatons des sagesses*. Traduction intégrale, notes et commentaire de Charles-André Gilis, 2 tomes, Beyrouth, Les Éditions Al-Bouraq, 1997-1998.

Ibn 'Arabî [*sic*] : *La production des cercles.* [*Kitâb inshâ' ad-dawâ'ir al-ihâtiyya*]. Traduit de l'arabe, présenté et annoté par Paul Fenton et Maurice Gloton, texte arabe établi par H. S. Nyberg, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1996.

Ibn 'Arabi [*sic*] : *Le dévoilement des effets du voyage*. [*Al-isfâr 'an natâ'ij al-asfâr*]. Texte arabe établi, traduit et présenté par Denis Gril, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1994.

Ibn Manzûr : *Lisân al-'arab. Maktab Tahqîq al-turât*, Bayrût, Dâr Ihyâ al-Turât al-'arabî, 1993, 18 volumes.

Ishaghpour, Youssef : *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Tours, Farrago, 1999.

Ishaghpour, Youssef : *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Tours, Farrago, 2000.

Islamic art in the Metropolitan museum of art. Edited by Richard Ettinghausen, New York, the Metropolitan museum of art, 1972.

Isutzu, Toshihiko : *A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism. Ibn 'Arabî and Lao Tzu, Chuang-Tzu. Part One : the ontology of Ibn 'Arabî*, Tokio, The Keio Institute of cultural and linguistic Studies, 1966.

Jabre, Farid : *La notion de la* ma'rifa *chez Ghazali*, Beyrouth, Les Lettres orientales, 1958.

Jambet, Christian : « Pour une esthétique de l'espace en islam », *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, sous la direction de M.-A. Amir-Moezzi, Paris, Éditions Autrement, 1996, pp. 14-21.

Jambet, Christian : *Se rendre immortel* suivi du *Traité de la résurrection* de Mollâ Sadrâ Shîrâzî, Montpellier, Fata Morgana, 2000.

Jambet, Christian : *L'acte d'être. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ*, Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 2002.

Jambet, Christian : *Le Caché et l'Apparent*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Mythes et religions », 2003.

Jambet, Christian : *Mort et résurrection en islam. L'au-delà selon Mullâ Sadrâ*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2007.

Jambet, Christian : « "*L'essence de Dieu est toute chose*". Identité et différence selon Sadr al-Dîn Shîrâzî (Mullâ Sadrâ) », *Le Shî'isme imamite quarante ans après. Mélanges offerts au Professeur Etan Kohlberg*, Leiden, E. J. Brill, 2009 [à paraître].

Jean Damascène : *Le visage de l'invisible*, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms. Introduction théologique de Monseigneur Christoph Schönborn, o. p., archevêque auxiliaire de Vienne. Introduction historique, notes, bibliographie, guide thématique et glossaire par Marie-Hélène Congourdeau, Paris, Migne, « Les Pères dans la foi », 1994.

Jean Scot : *Homélie sur le Prologue de Jean.* Introduction, texte critique, traduction et notes par Édouard Jeauneau, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 151, 1969.

Jean Scot : *Commentaire sur l'Évangile de Jean*. Introduction, texte critique, traduction et notes par Édouard Jeauneau, Éditions du Cerf, 1999.

Jean Scot Érigène : *De la division de la nature. Periphyseon*. Livre I *La Nature créatrice incréée* Livre II *La Nature créatrice créée*, Livre III et Livre IV *La Nature créée incréatrice*, [trois volumes] Introduction traduction et notes par Francis Bertin, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1995-2000.

Kalâbâdhî, Abû Bakr al- : *Traité de soufisme*. *Kitâb al-ta'arruf li madhhab Ahl al-Tasawwuf*, traduction, introduction et notes par Roger Deladrière, Paris, Sindbad, 1981.

Kant, Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*. Traduction par A. Philonenko, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1968.

Kappler, Claude-Claire : « De la forme au sens : la lecture de Hâfez comme méditation », *Luqmân*, 6e année, n° 1, automne-hiver 1989-1990, pp. 39-47.

Kevorkian, Anne-Marie et Sicre, Jean-Pierre : *Les Jardins du désir : sept siècles de peinture persane*, Paris, Phébus, 1983.

Kiarostami, Abbas : *Photographies*, Paris, Hazan, 1999.

Kiarostami, Abbas : *Avec le vent*, traduit du persan par Nahal Tajadod et Jean-Claude Carrière, Paris, P.O.L., 2002.

Kindy, Salam al- : *Le Voyageur sans Orient. Poésie et philosophie des Arabes de l'ère préislamique*, préface de Alain Badiou, Arles, Actes-Sud, 1998.

Korn, Irène : *Art et Judaïsme*. Traduction par Rosie Pinhas-Delpuech, Paris, Éditions de l'Olympe, 1998.

Koyré, Alexandre : *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

Lazard, Gilbert : « Pour une étude thématique de la poésie persane », *Luqmân*, cinquième année, n° 2, printemps-été 1989, pp. 67-76.

Lameï, Mahmoud : « Une interprétation poétologique d'une miniature de Behzâd », *Luqmân*, 7e année, n° 2, printemps-été 1991, pp. 35-54.

Lammens, Henri : « L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés », *Journal Asiatique*, année 1915, n° 6.

L'Égypte fatimide. Son art et son histoire, sous la direction de Marianne Barrucand, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.

Le Livre d'Ardâ Vîrâz. Translittération, transcription et traduction du texte pehlevi par Philippe Gignoux. Institut français d'iranologie de Téhéran, « Bibliothèque iranienne », n° 30, Éditions Recherche sur les civilisations, Cahier n° 14, Paris, 1984.

Les dix grandes odes de l'Anté-Islam. Les Mu'allaqât présentées et traduites de l'arabe par Jacques Berque, Paris, Sindbad, 1979.

Les Mu'allaqât. Les sept poèmes préislamiques, préfacés par André Miquel, traduits et commentés par Pierre Larcher, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Les immémoriaux », 2000.

Lescouret, Marie-Anne : *Emmanuel Levinas*, Paris, Flammarion, 1994.

Levinas, Emmanuel : *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1990.

Levinas, Emmanuel : *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'art de Sacha Sosno*. Photographies de André Villers, Paris, Éditions de la Différence, 1990.

Levinas, Emmanuel : *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.

Levinas, Emmanuel : *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994. 2éme édition : Paris, Librairie générale d'édition, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1999.

Levinas, Emmanuel : *Paul Celan. De l'être à l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 2004.

Levinas, Emmanuel : « La révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 1977, pp. 55-77.

Levinas, Emmanuel : *Totalité et infini*. *Essai sur l'extériorité*, [1961], 2ème édition : Paris, Librairie générale d'édition, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1990.

Lévy, Benny : *Être juif. Étude lévinassienne*, Lagrasse, Verdier, coll. « Le séminaire de Jérusalem », 2003.

Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java, dirigé par Mohammad Ali Amir-Moezzi, Paris, Éditions Autrement, 1996.

Limosin, Jean-Pierre : *Abbas Kiarostami : vérités et songes*, Paris, Audiovisuel Multimedia International Production, 1996.

Lory, Pierre : *Les Commentaires ésotériques du Coran d'après 'Abd ar-Razzâq al-Qâshânî*, Paris, les Deux Océans, 1980.

Lossky, Vladimir : *Á l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1967.

Lubac, Henri de : *Pic de la Mirandole. Études et discussions*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974.

Mabille, Bernard : *Cheminer avec Hegel*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2007.

Marion, Jean-Luc : *La croisée du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Marquet, Yves : *La Philosophie des Ikhwân al-Safâ'*. Nouvelle édition augmentée, Paris, S. É. H. A. - Milan, ARCHÈ, coll. « Textes et Travaux de Chryspoeia », 5, 1999.

Massignon, Louis : « L'aridité spirituelle selon les auteurs musulmans », *Études Carmélitaines*, octobre 1937, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, pp. 177-178.
Massignon, Louis : « Le Christ dans les Évangiles selon al-Ghazâlî », *Revue des Études Islamiques*, année 1932, cahier IV, Paris 1933, Librairie orientaliste Paul Geuthner, pp. 491-536.

Massignon, Louis : « Le "coeur" (*al-qalb*) dans la prière et la méditation musulmanes », *Études Carmélitaines*, 1950, Paris, Desclée de Brouwer, pp. 88-94.

Massignon, Louis : « Der gnostische Kult der Fâtima im schiitischen Islam », *Eranos-Jahrbuch*, V, 1938, Rhein Verlag, Zürich, 1939, pp. 161-173.

Massignon, Louis : *En Islam. Jardins et mosquées*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1994.

Massignon, Louis : *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, nouvelle édition, Paris, Vrin, coll. « Études Musulmanes », II, 1968.

Massignon, Louis : « La guerre sainte suprême de l'Islam arabe », *Les Lettres Nouvelles*, 7e année, n° 12, 1959, pp. 21-35.

Massignon, Louis : « L'Homme Parfait en Islam et son originalité eschatologique », *Eranos-Jahrbuch*, 1947, Rhein Verlag, Zürich, 1948, pp. 287-314.

Massignon, Louis : « le martyre de Hallâj à Bagdad », *La Nouvelle Revue Française*, [nouvelle série], 2e année, n° 14, 1er février 1954, pp. 214-235.

Massignon, Louis : « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria*, t. 2, fascicule 1, 1921. Repris dans : Louis Massignon : *Les allusions instigatrices*, présentation par Salah Stétié, Montpellier, Fata Morgana, 2000.

Massignon, Louis : « Mystique musulmane et mystique chrétienne au Moyen Âge », Accademia Nationale dei Lincei. Atti del Convegno Volta, sul tema *Oriente e Occidente nel Medioevo*, Roma, 1957, pp. 20-35.

Massignon, Louis : *La Passion d'al-Hallâj, martyr mystique de l'Islam*, 2 vol., Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1922.

Massignon, Louis : *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj martyr mystique de l'Islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922. Étude d'histoire religieuse*. Nouvelle édition, 4 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1975.

Massignon, Louis : « La Rawda de Médine cadre de la méditation musulmane sur la destinée du Prophète », *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, tome LIX, 1960, pp. 241-272, 5 planches.

Massignon, Louis : *Recueil de textes concernant l'histoire et la mystique en pays d'Islam*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, « Collection de textes relatifs à la mystique musulmane », tome 1er, 1929.

Massignon, Louis : « Le rôle des études totémiques en islamologie », *Revue du Monde Musulman*, XLIV-XLV, avril-juin 1921, pp. 1-16.

Massignon, Louis : « Sur l'origine de la miniature persane », *Nouvelle Revue Française*, n° 270, mars 1936, pp. 442-445.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren : « L'islam, le Verbe et l'image », *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du Colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986, édités par François Boespflug et Nicolas Lossky, Paris, Éditions du Cerf, 1987, pp. 89-117.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren : *Le Chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501-1736*, Paris, Musée du Louvre Éditions / Somogy Éditions d'art, 2008.

Michot, Jean R. : *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, Paris, Vrin, coll. « Études Musulmanes », XXXIII, 1991.

Milner, Jean-Claude : *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, coll. « Le Séminaire de Jérusalem », 2003.

Milstein, Rachel : *La Bible dans l'art islamique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Islamiques », 2005.

Miniatures arabes. Introduction, choix et textes de présentation des miniatures par Paul Johannes Müller, Paris, Éditions Siloé, 1979.

Mirâj Nâmeh. Le voyage miraculeux du Prophète. Manuscrit Supplément turc 190, présenté et commenté par Marie-Rose Séguy, conservateur en chef au Département des manuscrits Section Orientale, Paris, Bibliothèque Nationale, Montrouge, Draeger éditeur, 1977.

Mondzain, Marie-José : *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

Mokri, Mohammad : « Esthétique et lexique du corps humain dans la littérature classique iranienne (première partie) », *Journal Asiatique*, t. 291, n° 1-2, 2003, pp. 249-293.

Molé, Marijan : *Les mystiques musulmans*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Mythes et religions », 1965.

Monnot, Guy : « Poèmes "kabiriens" de Hâfez », *Littératures médiévales de l'Inde du Nord*, contributions de Charlotte Vaudeville et de ses élèves, éditées par Françoise Malleson, École française d'Extrême-Orient, 1991, pp. 25-34.

Munier, Roger : *Contre l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

Munier, Roger : *L'Apparence et l'Apparition*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1991.

Naef, Sylvia : *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre, coll. « L'Islam en débats », 2004.

Nancy, Jean-Luc : *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, Suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrite par Mojdeh Famili et Térésa Faucon, et d'un cahier d'images choisies par Térésa Faucon, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.

Nancy, Jean-Luc : *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Nezâmi : *Les Sept Portraits*. Traduit du persan par Isabelle de Gastines. Postface de Christian Jambet, Paris, Fayard, 2000.

Nezâmi : *Le Pavillon des Sept Princesses*. Traduit du persan par Michael Barry, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2001.

Nicholson, Reynold A. : *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, [1921], 1978.

Nicolas, A. -L. –M. : *La divinité et le vin chez lespoètes persans*, Marseille, Imprimerie Moullot fils aîné, 1897.

Nwyia, Paul : *Exégèse coranique et langage mystique. Nouvel essai sur le lexique technique des mystiques musulmans*, Beyrouth, Dar el-Machreq, coll. « Recherches », Série I, tome XLIX, 1970.

Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite. Traduction, préface et notes par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1943.

Otten, Willemien : *The Anthropology of Johannes Scottus Eriugena*, Leyde, E. J. Brill, 1991.

Otto-Dorn, Katharina : *L'art de l'islam*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Simon, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « L'art dans le monde ; Fondements historiques, sociologiques et religieux », 1967.

Ouspensky, Léonide : *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Orthodoxie* » [1980], 2003.

Pamuk, Orhan : *Mon nom est Rouge*, traduit du turc par Gilles Authier, Paris, Gallimard, 2001.

Panofsky, Erwin : *Architecture gothique et pensée scolastique*, Postface de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1967.

Panofsky, Erwin : *La perspective comme forme symbolique et autres Essais*. Traduction sous la direction de Guy Ballangé, précédés de *La question de la perspective* par Marisa Dalai Emiliani, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

Papadopoulo, Alexandre : *Esthétique de l'art musulman*, Thèse, Lettres, Paris I, 1971, sous la direction du professeur Étienne Souriau, Lille, Service de reproduction des thèses de l'université, 1972, préface d'Étienne Souriau, 6 volumes.

Péladan, Joséphin : *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits*, Paris, Félix Alcan, 1910.

Pellat, Charles : *Le milieu basrien et la formation de Jâhiz*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1953.

Penrice, John : *A Dictionary and Glossary of The Kor-ân, with copious grammatical references and explanations of the text.* Introduction by R. B. Serjeant, London [1873], London and Dublin, Curzon Press Ltd, 1979.

Pic de la Mirandole, Jean : *Oeuvres philosophiques*. Texte latin, traduction et notes par Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1993.

Pico della Mirandola, Giovanni : *De la dignité de l'homme*. *De hominis dignitate*. Traduit du latin et présenté par Yves Hersant, Paris, Éditions de l'Éclat, 1993.

Pierunek, Ève : « Le courant "libertin" (*qalandarî*) dans la poésie persane : l'exemple de Fakhr al-Dîn 'Eraqî », *Luqmân*, 13, I, 1996, pp. 56-69.

Pinès, Schlomo : « La longue recension de la Théologie d'Aristote dans ses rapports avec la doctrine ismaélienne », *Revue des Études Islamiques*, 22, 1954, pp. 7-20.

Platon : *Œuvres Complètes*. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M. Joseph Moreau, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1950.

Platon : *La République*. Traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2002.

Plotin : *Ennéades*, II, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, [1924], 1964.

Plotin : *Ennéades*, V, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, [1931], 1967.

Plotin : *Les deux matières [Ennéade II, 4 (12)]*. Introduction, texte grec, traduction et commentaire précédé d'un *Essai sur la problématique plotinienne* par Jean-Marc Narbonne, Paris, Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique », 1993.

Porter, Yves : *Peinture et arts du livre : essai sur la littérature technique indo-persane*, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1992.

Prigent, Pierre : *L'Image dans le Judaïsme du II^e^ au VI^e^ siècle*, Genève, Labor et Fides, 1991.

Proclus : *Commentaire sur la République*. Traduction et notes par A. J. Festugière. Tome III. Dissertations XV-XVII (*Rép*. X), Index général, Paris, Vrin - C.N.R.S., coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1970.

Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu*. Tome III. Texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1965.

Proust, Marcel : *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1971.

Puech, Henri-Charles : *Le Manichéisme*. *Son fondateur, sa doctrine*, Paris, Publications du Musée Guimet, 1949.

Puerta Vílchez, José Miguel : *Historia del pensamiento estético árabe : Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997.

Rancière, Jacques : *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Renan, Ernest : *Œuvres Complètes*. Tome 1. Édition définitive établie par Henriette Psichari, Paris, Calmann-Lévy, Éditeurs, 1947.

Renan, Ernest : *Averroès et l'averroïsme. Essai historique*. 1^ère^ édition, Paris, Éditions Durand, 1852. 3^ème^ édition, Paris, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1866.

[Réédition :] *Averroès et l'averroïsme*. Préface d'Alain de Libera, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Dédale », 1997.

Restang, Pierre et Thévoz, Michel : *Sosno*, Paris, Éditions de la Différence, 1992.

Ringgenberg, Patrick : *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Paris, Les Deux Océans, 2006.

Roberts, Robert : *The Social Laws of the Qoran*, London [1925], London and Dublin, Curzon Press Ltd, 5e ed., 1980.

Roques, René : *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, coll. « Théologie », n° 29, 1954. [Réédition :] Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Christianisme* », 1983.

Roques, René : *Libres sentiers vers l'érigénisme*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, coll. « Lessico Intellettuale Europeo », IX, 1975.

Rordorf, Bernard : *Tu ne fera pas d'image. Prolégomènes à une théologie de l'amour de Dieu*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cogitatio fidei », 1992.

Rûmî, Jalâloddîn Balkhî : *Mathnavi-ye ma'navi*, [édition de] Toufik Sobhânî, Téhéran, Ketâbkhâneh-e melli-ye Irân, 1378 h. [troisième tirage], 1381 h.

Rûmî, Jalâloddîn : *Soleil du Réel. Poèmes de l'amour mystique*. Traduction du persan et présentation Christian Jambet, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 1999.

Ruspoli, Stéphane : *La Clé du Monde suprasensible (Traité de métaphysique) de Sadroddîn Qonyawî*. Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de l'École Pratique des Hautes Études (Section des sciences religieuses), 1976.

Ruspoli, Stéphane : *Le Livre « Tâwasîn » de Hallâj*. Introduction, traduction annotée et édition critique du texte arabe avec le *Commentaire de Rûzbehân* suivi du *Jardin de la Connaissance*. Préface de Christian Jambet, Beyrouth, Les Éditions Albouraq, coll. « Héritage spirituel », 2007.

Rûzbehân Baqlî Shîrâzî : *Le Jasmin des Fidèles d'amour (Kitâb-e 'Abhar al-'âshiqîn)*. Traité de soufisme en persan publié avec une double introduction et la traduction du chapitre premier par Henry Corbin et Moh. Mo'in. Six planches hors-texte, Téhéran / Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, « Bibliothèque iranienne », vol. 8, 1958.

Rûzbehân Baqlî Shîrâzî : *Commentaire sur les paradoxes des soufis (Sharh-e Shathîyât)*. Texte persan publié avec une introduction en français et un index par Henry Corbin, Téhéran / Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, « Bibliothèque iranienne », vol. 12, 1966.

Sadr al-Dîn Shîrâzî [Mollâ Sadrâ] : *Mafâtîh al-ghayb*, [édition :] M. Khâjavî, Téhéran, 1363 h. / 1984.

Savonarole, Jérôme : *La fonction de la poésie*, texte traduit et annoté par Bruno Pinchard, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989.

Schimmel, Annemarie : *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, The University of North-Carolina Press, 1992.

Schimmel, Annemarie : *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Albert van Hoa, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines *Islam* », 1996.

Schlegel, Carl Wilhelm Friedrich von : *Philosophie de l'histoire*, traduction de Julien-Pierre-Louis Lechat, Paris, Parent-Desbarres, 1836.

Schönborn, Christoph : *L'icône du Christ. Fondements théologiques*. 4e édition revue avec une nouvelle postface, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Théologies », 2003.

Schwab, Raymond : *La renaissance orientale*. Préface de Louis Renou, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1950.

Sebti, Meryem : *Avicenne. L'âme humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2000.

Sefer Nameh. Relation du voyage de Nasiri Khosraw en Syrie, en Palestine, en Égypte, en Arabie et en Perse, publié, traduit et annoté par Charles Schefer, Paris, Ernest Leroux, coll. « Publications de l'École des langues orientales vivantes », 2e série, vol. 1er, 1881.

Sepehrî, Sorhâb : *Oasis d'émeraude*. Introduction et traduction de Daryush Shayegan, Paris, Éditions Imago, coll. « Poiesis », 1982.

Sejestânî, Abû Ya'qûb : *Kashf al-Mahjûb (Le Dévoilement des choses cachées)* Traité ismaélien du IVe siècle de l'Hégire. Texte persan publié avec une introduction par Henry Corbin, Téhéran / Paris, Librairie Adrien-Maisonneuve, coll. « Bibliothèque iranienne », vol. 1, 1949.

Sejestânî, Abû Ya'qûb : *Le dévoilement des choses cachées. Kashf al-Mahjûb. Recherches de philosophie ismaélienne*. Traduit du persan et introduit par Henry Corbin, Lagrasse, Verdier, coll. « Islam spirituel », 1988.

Shabestarî, Mahmûd : *La Roseraie du Mystère. Golshan-e Raz*. Suivi du Commentaire de Lahîjî (extraits). Traduit du persan, présenté et annoté par Djamshîd Mortazavi et Éva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Sindbad, 1991.

Shahrastânî, [Abû l-Fath al-] : *Livre des religions et des sectes*, t. 1. Traduction avec introduction et notes de Daniel Gimaret et Guy Monnot, Louvain, Peeters / Unesco, 1986 ; t. 2. Traduction avec introduction et notes de Jean Jolivet et Guy Monnot, Louvain, Peeters / Unesco, 1993.

Shariat-Kâshânî, Ali : « Les figures du zéphyr et ses métamorphoses chez Hâfez », *Luqmân*, 14, 2, 1998, pp. 65-108.

Simon, Gérard : *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1988.

Simon, Gérard : *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2003.

Skali, Faouzi : « La ville de Mûlây Idrîs », *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, sous la direction de M. A. Amir-Moezzi, Paris, Éditions Autrement, 1996, pp. 100-111.

Skalmowski, Wojciech : « Le *qalandar* chez Hâfez », *Pand-o Sokhan*. Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour, édités par Christophe Balaÿ, Claire Kappler et Živa Vesel, Institut français de recherche en Iran, Téhéran, 1995, pp. 275-282.

Smith, Jane Idleman et Haddad, Yvonne Yazbeck : *The Islamic understanding of death and resurrection*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Sohravardî, Shihâboddîn Yahyâ : *L'Archange empourpré.* Quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin, Paris, Fayard, coll. « Documents spirituels », 1976.

Sohravardî, Shihâboddîn Yahya : *Le livre de la sagesse orientale. Kitâb Hikmat al-Ishrâq*. Commentaires de Qotboddîn Shîrâzî et de Mollâ Sadrâ Shîrâzî. Traduction et notes par Henry Corbin établies et introduites par Christian Jambet, Lagrasse, Verdier, coll. « Islam spirituel », 1986. [2e édition] Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003.

Sohrawardî, Shihâboddîn Yahya : Henry Corbin, *Œuvres philosophiques et mystiques de Shihabbadîn Yahya Sohrawardi (Opera metaphysica et mystica II)*. Prolégomènes en français et édition critique, Téhéran / Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, coll. « Bibliothèque iranienne », vol. 2, 1952.

Souzek, Priscilla P. : « Nizâmî on Painters and Painting », *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, ed. By Richard Ettinghausen, The Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 9-21.

Stétié, Salah : *Firdaws. Essai sur les jardins et les contre-jardins de l'Islam*, Paris, Le Calligraphe, 1984.

Stchoukine, Ivan : *Les peintures des manuscrits timourides*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1954.

Stchoukine, Ivan : « Notes sur des images de l'école d'Isfahân, de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle », *Syria*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, tome XLVIII, 1971, fascicule 1-2, pp. 202-212.

Stierlin, Henri : *Ispahan. Image du Paradis*, préface par Henry Corbin, « La Bibliothèque des arts, Lausanne – Paris », Genève, Éditions SIGMA, 1976.

Stierlin, Henri : *Architecture de l'Islam*, Fribourg, Office du Livre, 1979.

Stierlin, Henri et Anne : *Alhambra*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991.

Stierlin, Henri : *L'architecture de l'Islam. Au service de la foi et du pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Arts », 2003.

Strothmann, Rudolph : *Gnosis-Texte der Ismailiten*, Abhandlungen der Akademie der Wissenshaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge. Nr. 28, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1943.

Subtelny, Maria E. : *Le monde est un jardin. Aspects de l'histoire culturelle de L'Iran médiéval*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2002.

Sulamî : *La lucidité implacable (épître des hommes du blâme) [risâlat al-malâmatiyya]*. Traduit de l'arabe, présenté et annoté par Roger Deladrière, Paris, Arléa, 1991.

Tabarî : *Jâmi' al-bayân fî tafsîr al-qur'ân*, Le Caire, 1955.

Tabarî : *Chronique de Tabari* traduite sur la version persane de Abou – 'Ali Mo'hammed Bel'ami d'après les manuscrits de Paris – Gotha – Londres et Canterbury par M. Hermann Zotenberg, 4 tomes, [reprint] Paris, Éditions d'Art Les Heures Claires, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1977.

The Optics of Ibn al-Haytham. Translation with introduction and commentary by Abd al-hamid Sabra, 2 vol., London, Warburg Institute, University of London, 1986.

Thillet, Pierre : « Sagesse grecque et philosophie musulmane », *Les Mardis de Dar El-Salam*, Paris, Vrin, 1955, pp. 55-93.

Timmel. L'épopée almohade, Paris, Fondation O.N.A., 1992.

Trésors fatimides du Caire, sous la direction de Marianne Barrucand, Paris, Institut du Monde Arabe, 1998.

Trouillard, Jean : « Le symbolisme chez Proclos », *Dialogues d'histoire ancienne*, 7, 1981, pp. 297-308.

Vadet, Jean-Claude : *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1968.

Van Ess, Joseph : *Une lecture à rebours de l'histoire du mu'tazilisme*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1984.

Vasiliu, Anca : *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Préface de Jean Jolivet. Paris, Vrin, coll. « Études de philosophie médiévale », 1997.

Vieillard-Baron, Jean-Louis : « Phénoménologie de la conscience religieuse au tournant du dix-huitième siècle », *Dix-huitième siècle*, 1982, pp. 167-190.

Vieillard-Baron, Jean-Louis : *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999.

Vieillard-Baron, Jean-Louis : *La religion et la cité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2001.

Vieillard-Baron, Jean-Louis : « La "Wirklichkeit" ou réalité effective dans les "Principes de la philosophie du Droit" de Hegel », *Revue philosophique de Louvain*, t. 103, n° 3, août 2005.

Vieillard-Baron, Jean-Louis : *Hegel. Système et structures théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Philosophie & théologie », 2006.

Walzer, Richard : *Greek into Arabic*, Oxford, Bruno Cassirer, coll. "Oriental Studies", I, 1962.

Wirth, Jean : *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e - XV^e siècle)*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens », 1989.

Wohlmann, Adolf : *L'homme, le monde sensible et le péché dans la philosophie de Jean Scot Érigène*, Paris, Vrin, 1987.

Wright, W. : *Arabic Grammar*, third edition revised by W. Robertson Smith and M. J. De Goeje, [1896], New York, Dover publications, 2005.

Yahya, Osman : *Histoire et classification de l'oeuvre d'Ibn 'Arabî. Étude critique.* 2 vol., Damas, Institut français de Damas, 1964.

Table des matières

Remerciements 4
Avertissement 5

INTRODUCTION 9

PREMIÈRE PARTIE

Révélation et métaphysique de l'image en islam

Chapitre I : De la source scripturaire au sens philosophique de la révélation 27

1. La révélation prophétique au fondement de la métaphysique de l'art en islam 27

§ 1. Le concept de la « philosophie islamique » 28
§ 2. Enjeux et méthodes d'une herméneutique de l'art en islam 30

2. Le Coran, les images et les arts 32

§ 1. Art et révélation 32
§ 2. La condamnation coranique du culte des idoles 36
§ 3. Le pouvoir de créer, prérogative divine 39
§ 4. La notion d'*al-zîna* 41
§ 5. La notion d'*al-zukhruf* 42
§ 6. Les notions d'*al-jamâl* et d'*al-husn* 43
§ 7. Les poètes et les prophètes 47

3. Un paradigme coranique pour les arts plastiques : la Reine de Saba dans le palais de Salomon 54

§ 1. Analyse du récit de la rencontre entre Salomon et la Reine de Saba 54
§ 2. Le mixte discursif 60
§ 3. Un artifice véridique 62
§ 4. L'art islamique, un art prophétique 66
§ 5. Les leçons des *hadîths* 69

4. L'esthétique du Coran : esthétique de la révélation ou esthétique de la manifestation ? 72

§ 1. L'esthétique comme traitement du sens de la révélation 72
§ 2. La notion de *signe* 73
§ 3. Le *mathal* et le *tamthîl* 75
§ 4. Deux esthétiques concurrentes : l'esthétique de la voix et l'esthétique de l'image 76
§ 5. Conclusion 79

Chapitre II : Genèse de la théologie de la théophanie en islam 81

1. Le péril du monothéisme abstrait 81

§ 1. Le centre de la profession de foi monothéiste en islam 81
§ 2. Le monothéisme *abstrait* 83
§ 3. Monothéisme abstrait et terreur 86

2. Le projet d'Ibn 'Arabî : penser la révélation 90

§ 1. Vers une philosophie de la révélation en islam 90
§ 2. Ibn 'Arabî, sa vie et son œuvre 91
§ 3. Ibn 'Arabî est-il un philosophe ? 96

3. Les *Fusûs* et la fondation du théophanisme 100

§ 1. L'intention de l'ouvrage 100
§ 2. Une théologie de la manifestation 104
§ 3. Le concept de forme 107
§ 4. L'effusion émanatrice 111
§ 5. Dieu révélé et Dieu caché 115

4. L'idée de théophanie 119

§ 1. La notion de *tajallî* 119

§ 2. La notion de création 123
§ 3. L'unité théophanique 125
§ 4. Théophanie et Incarnation 128
§ 5. La doctrine de l'unité de l'être (*wahdat al-wujûd*) 131
§ 6. L'interprétation de Louis Massignon 134
§ 7. Conclusion 137

Chapitre III : Les structures théophaniques. La typologie de l'apparition chez Ibn 'Arabî
1 – Le plan des Noms divins 139

1. Les degrés de la théophanie 140

2. L'origine coranique et théologique de l'expression « Noms divins » 143

3. Les Noms divins : le « problème axial » de la théologie islamique 145

§ 1. Le mot « *sifa* » 145
§ 2. Les sources coraniques 147

4. La solution mu'tazilite du problème des Noms divins 150

§ 1. Les Écoles mu'tazilites 150
§ 2. Mu'tazilisme et purification du *tawhîd* 152
§ 3. La réduction mu'tazilite au nominalisme linguistique 155

5. La solution ash'arite du problème des Noms divins 160

§ 1. L'École ash'arite 160
§ 2. Le réalisme ash'arite 162
§ 3. La doctrine des Noms divins dans l'ash'arisme 165

6. La solution zâhirite du problème des Noms divins 168

§ 1. L'École zâhirite 168
§ 2. La signification du retour à la Lettre 171
§ 3. L'agnosticisme zâhirite 174

7. La doctrine des Noms divins selon Ibn 'Arabî 176

§ 1. La subversion philosophique des doctrines théologiques 176
§ 2. La réconciliation de l'Un et du Multiple 179
§ 3. Les Noms divins, agents de la création 185
§ 4. Le modèle de suzeraineté des Noms divins 188

§ 5. Les Noms divins, garanties de la singularité personnelle 190
§ 6. Conclusion : l'originalité philosophique d'Ibn 'Arabî 192

Chapitre IV : Les structures théophaniques. La typologie de l'apparition chez Ibn 'Arabî
2 – La doctrine de l'homme parfait 195

1. L'originalité de la notion de l'homme parfait 195

§ 1. Une notion syncrétique ? 195
§ 2. L'anthropologie du Coran 198
§ 3. Une christologie en islam 201

2. L'homme parfait, le microcosme, le macrocosme 203

§ 1. L'homme parfait comme microcosme 203
§ 2. La supériorité de l'homme sur l'ange 206
§ 3. Proximités chrétiennes et occidentales 212

3. La théophanie intégrale 222

§ 1. Les sens de la perfection (*al-kamâl*) 222
§ 2. Perfection et métaphysique des Noms divins 225
§ 3. L'homme image de Dieu 228
§ 4. La christologie d'Ibn 'Arabî 230

4. Le cas d'Ibrâhîm, *al-khalîl Allâh* 236

§ 1. Une sagesse d'amour éperdu 236
§ 2. L'interprétation des qualificatifs coraniques : *al-hanîf*, *al-khalîl* 238
§ 3. La théophanie comme « perméation ». Les sens de la notion de *takhallul* 241
§ 4. L'unité différenciée de Dieu et de l'homme parfait 244
§ 5. L'exégèse du repas d'hospitalité 248

5. Muhammad, le prototype de l'homme parfait 251

§ 1. Le *Verbe de Muhammad* 251
§ 2. La réalité muhammadienne primordiale (*al-haqîqat al-muhammadiyya*) 253
§ 3. Le médiateur, le lieutenant, le conservateur 264
1- *Al-barzakh* 264
2- *Al-khalîfa* 267
3- *Al-wakîl* 269
§ 4. Perfection et sainteté. La mystique d'Ibn 'Arabî 271
§ 5. L'énergie spirituelle de l'homme parfait 278

DEUXIÈME PARTIE

L'art islamique et la religion esthétique

Chapitre I : Hegel et l'art musulman 283

1. Introduction 283

2. Le Dieu sublime de l'islam 285

§ 1. L'islam et la Renaissance orientale 285
§ 2. Un art symbolique 287
§ 3. La compréhension hégélienne du concept islamique de la révélation 289

3. Le symbolisme de la sublimité 292

4. Le panthéisme poétique 296

§ 1. La poésie comme philosophie 296
§ 2. L'unité panthéiste 298
§ 3. Le panthéisme spirituel 301

Chapitre II : La théophanie dans la poésie et la miniature 305

1. La médiation paradoxale de la poésie : le *Divân* de Hâfez 305

§ 1. L'oblitération hégélienne 305
§ 2. La poésie de l'islam : quelques éléments de présentation 310
§ 3. Amour et poésie 315
§ 4. La sensibilité poétique 321
§ 5. La voie du paradoxe 326
§ 6. Signification de la poésie 335

2. La peinture ou la parousie du visible 339

§ 1. Le livre, le verbe, l'image 339
§ 2. Situation de la peinture 343
§ 3. La miniature persane 349
§ 4. Préliminaires pour une esthétique de la peinture persane 352
§ 5. L'image et la lettre. Behzâd et Jâmî 357
§ 6. Les hommes et les mondes 367
1- Les figures humaines 367
2- L'espace pictural 371
§ 7. Couleurs et lumière 376

Chapitre III : L'architecture. Une esthétique de l'espace 393

1. Introduction 393

2. La question du temple 395

§ 1. Temple et culte. Les indications coraniques 395
§ 2. La notion de *sakîna* 397
§ 3. Ibrâhîm et le temple de la Ka'ba 399
§ 4. La structure de la mosquée 400

3. Espace qualitatif et lieu saint 401

§ 1. Architectures et sciences physiques 401
§ 2. De l'espace physique à l'espace spirituel 403
§ 3. Le pôle et l'orientation 405

4. Architectures et visions de l'Un 407

§ 1. L'attestation spatiale du *tawhîd* 407
§ 2. Le monothéisme abstrait dans l'architecture almohade 408
§ 3. Une architecture de la théophanie. Les édifices fatimides du Caire 410
§ 4. Les principes philosophiques de l'esthétique fatimide 412

5. Du fondement théologique au fondement esthétique 414

§ 1. Salomon, maître des bâtisseurs 414
§ 2. Miroir, reflet et transparence 416
§ 3. Présences andalouses de Salomon. L'architecture de l'Alhambra 419

6. Aspiration sacro-sainte et enjeu politique. Le Dôme du Rocher 421

7. Espace et attente eschatologique 425

§ 1. La Promesse coranique 425
§ 2. Le lieu paradisiaque 426

8. Destins du platonisme 428

§ 1. Le *leimôn* dans les récits symboliques de Platon 428
§ 2. Les échos du *leimôn* platonicien dans l'eschatologie islamique 431

9. La topographie spirituelle de Sohravardî 433

§ 1. La notion de « philosophie orientale » 433
§ 2. Le monde de l'Âme 435
§ 3. La Terre céleste d'Hûrqalyâ 439

10. Le jardin 442

§ 1. Structure et signification des jardins d'islam 442
§ 2. Le triomphe du théophanisme architectural. La cité-jardin d'Ispahan 446

Chapitre IV : Structures théophaniques dans le cinéma d'Abbas Kiarostami 449

1. Introduction : la situation de Kiarostami dans la modernité cinématographique 449

2. Une lecture des apparences 453

3. Une méditation de l'islam 459

TROISIÈME PARTIE

La genèse du théophanisme
Le judaïsme et le christianisme à l'épreuve des images

Introduction : La « hantise du monothéisme » 467

Chapitre I : « Tu ne te feras pas d'image » 471

1. Un syncrétisme iconophile au service du culte rabbinique 471

2. Emmanuel Levinas et la question de l'image 473

§ 1. Le regard froid de l'éthique et la vanité de l'esthétique 475
§ 2. Emmanuel Levinas et Sacha Sosno 480
§ 3. L'interprétation de l'interdit de l'image par E. Levinas 483
§ 4. Lecture critique de l'exégèse d'Emmanuel Levinas 488
§ 5. L'épiphanie et les épiphanies 491

Chapitre II : « L'image du Dieu invisible ». L'événement christique et la défense des images chez Jean Damascène 495

1. De l'esthétique contemporaine à la christologie, et retour 495

2. La théologie est image, l'image est théologie 498

3. Légitimité de l'image et culte des saints 505

4. Les six catégories de l'image 507

5. Les leçons de la théologie de Jean Damascène 509

§ 1. Le théophanisme, comme remède au monothéisme abstrait 509
§ 2. La matière, l'image, l'Incarnation 511
§ 3. Le fondement christologique de la vérité de l'image 513
§ 4. Le sens esthétique de l'Incarnation 517

Chapitre III : Les fondements philosophiques de la théologie de l'image 521

1. Introduction : le *Florilège* de Jean Damascène 521

2. La théologie de l'image selon Grégoire de Nysse 523

3. Premiers jalons du théophanisme : le judaïsme hellénisé 526

4. Le rôle de la philosophie de Plotin dans la genèse du théophanisme 527

§ 1. Le système de Plotin et sa fonction de modèle 527
§ 2. Les méthodes de la peinture byzantine et l'inspiration plotinienne 528

5. Éléments de la philosophie d'Origène 531

6. Les structures iconologiques du Pseudo-Denys l'Aréopagite 537

§ 1. Aux origines du couple conceptuel du Caché et de l'Apparent 537
§ 2. Théophanie, hiérologie et théurgie : la fonction des Noms divins 539
§ 3. La théologie symbolique 543
§ 4. Les principes de l'esthétique de l'image 546

7. La métaphysique de l'image de Jean Scot Érigène 550

§ 1. Le système achevé du théophanisme chrétien 550
§ 2. La *phantasia* 554
§ 3. La métaphysique érigénienne et l'art d'Occident 557
§ 4. Conclusion 560

CONCLUSION 563

Bibliographie 569