

Préface à l'édition anglaise

Le mot « vision », disait Thomas d'Aquin, peut avoir deux sens : dans le premier, il signifie la perception par l'organe de la vue ; dans le second, il est appliqué à la perception interne due à l'imagination ou à l'intellect¹.

Au sens mystique, l'épreuve visionnaire n'est pas nécessairement une expérience optique, tout en étant une expérience de l'image. Cette image peut revêtir des degrés de clarté variables. La plupart des mystiques sont pourtant d'accord sur le fait que la rencontre avec le transcendant est, dans son essence, ineffable, inénarrable, irréprésentable, ce qui n'empêche pas que la culture occidentale dispose d'innombrables textes littéraires et d'autant d'œuvres d'art qui en parlent. Il s'agit donc de textes et d'images problématiques et paradoxaux puisqu'ils représentent ce qui, a priori, ne peut être ni vu (« tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre² ») ni représenté (« l'imitation de l'invisible n'est pas du domaine de la peinture³ »).

C'est justement le grand problème de la « représentation de l'irréprésentable » que ce livre aborde, dans la perspective de l'histoire de l'art. La peinture espagnole du xvi^e et du xvii^e siècles fournira la plupart des exemples, mais l'enjeu de cette recherche est plus vaste. Il s'agit, en fait, d'aborder un cas extrême de la représentation picturale, dans un espace géographique limité mais sur une toile de fond très ample.

1. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, I, q. LXVII, a, 1.

2. Exode, 33, 20 (toutes les citations de la Bible se réfèrent à l'édition de la *Bible de Jérusalem*, Paris, 1985).

3. V. Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), éd. par Fr. Calvo Serraller (Madrid, 1979), p. 152.

Cette toile de fond est constituée, d'un côté, par l'art occidental de la même époque et, de l'autre, par la spiritualité de la Contre-Réforme, qui redécouvre le rôle de l'imaginaire dans l'exercice de la foi.

Considéré dans ce contexte, l'exemple de l'Espagne est à plusieurs titres instructif. Les caractéristiques fondamentales de l'imaginaire occidental s'y trouvent, indéniablement, poussées à leurs limites. Marquée d'abord par l'art des « Primitifs flamands » et, dans un second temps, par le maniérisme et le baroque italiens, la peinture espagnole cristallise un langage propre, ouvertement médité, à partir d'une assimilation assez tardive de solutions inventées ailleurs. On pourrait dire, en simplifiant, que la peinture espagnole atteint l'originalité non par ses inventions, mais par ses élaborations. Étant un art d'« élaboration », l'art espagnol sera également un art où toute nouveauté sera soumise à une grille interprétative presque obligatoire. Passionnée et cérébrale en même temps, la peinture espagnole offre ainsi un terrain extrêmement riche pour des recherches concernant les données théoriques de la représentation.

La littérature visionnaire espagnole, de son côté, possède le même caractère exemplaire. Élaborée à partir d'influences diverses (idéologie de la Contre-Réforme, fond spirituel arabe, héritage juif, influences de la mystique néerlandaise) la littérature ascétique du xvi^e siècle se présente, dans la péninsule ibérique, comme une véritable exacerbation de la spiritualité occidentale. Son caractère extrême constitue l'une des raisons pour laquelle l'autorité ecclésiastique la considéra, tout au long du xvi^e siècle, comme hautement suspecte. L'ampleur de la surveillance de l'Inquisition en Espagne (beaucoup plus active et plus sévère qu'ailleurs) correspondait au désir de contrôler un imaginaire qui se dérobaît très souvent à toute contrainte institutionnalisée. Il est également significatif, au sein de la grande littérature mystique espagnole du xvi^e siècle, que le débat autour du rôle joué par les images dans l'exercice spirituel connaisse les solutions les plus opposées, qui vont de l'affirmation totale (de la part d'un Ignace de Loyola et d'une Thérèse d'Avila) jusqu'à leur négation radicale (dans l'œuvre d'un Jean de la Croix et, plus tard, chez Miguel de Molinos).

Pourtant, un écart temporel évident sépare l'époque de plénitude de la littérature visionnaire (le xvi^e siècle) de celle de l'épanouissement de la peinture visionnaire espagnole (le xvii^e siècle). L'image peinte, en tant qu'instrument de la diffusion d'expériences exceptionnelles (pour la plupart strictement personnelles et même secrètes), atteint sa véritable vocation seulement au moment où l'autorité ecclésiastique réussit à récupérer, incorporer et, pour ainsi dire, « dompter » la fureur mystique dont fut agité le xvi^e siècle.

L'assimilation par l'autorité religieuse de l'expérience mystique est accompagnée d'un processus de cristallisation des solutions figuratives aptes à représenter (et à diffuser) visuellement l'expérience visionnaire. Le nouveau type d'images peintes s'élabore en Italie à partir de l'héritage des grands maîtres de la Haute Renaissance, tels Raphaël et Titien, et trouve en Espagne un terrain extrêmement propice à sa propagation. L'une des priorités de ce livre consiste en la définition du statut théorique de l'imagerie visionnaire dans l'art occidental en général et dans celui de la Contre-Réforme espagnole en particulier.

Pour faire face à la tâche que je me suis proposée, j'ai emprunté le chemin qui m'a paru être le plus direct : interroger la langue originale des images, essayer de déchiffrer le mécanisme de leur fonctionnement en tant qu'images relatant une expérience d'image (une « vision »). En abordant ce sujet, mon intérêt a été avant tout herméneutique. La démarche interprétative, simple quant à son point de départ, s'est avérée pourtant n'être exempte ni de risques ni de difficultés.

Du point de vue théorique, ce livre fait suite à un de mes ouvrages récents où j'avais essayé de comprendre la formation d'une nouvelle conception de l'image peinte au xvi^e et au xvii^e siècles, à partir des mécanismes de dédoublement métapictural¹. Le tableau à fonction religieuse jouait pourtant un rôle très restreint dans cette enquête. Celle-ci terminée, je me suis alors rendu compte que l'imaginaire religieux abor-

1. V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes* (Paris, 1993 ; nouvelle édition Genève, 1999).

daît exactement la même problématique métapicturale, bien qu'à partir de prémisses et avec des instruments différents. N'ayant pas trouvé, dans la littérature spécialisée, de réponses satisfaisantes à toutes les questions découlant de cette première observation, je me suis progressivement engagé dans une recherche dont je sou mets aujourd'hui les résultats au jugement du lecteur.

Heureusement, j'ai été aidé dans mon entreprise par des études relativement avancées sur le statut de l'image de culte dans la culture européenne¹, par la connaissance partielle de la phénoménologie visionnaire² et par des travaux de pionniers consacrés à l'image religieuse au xvi^e et au xvii^e siècle³. D'autre part, je me suis heurté à de grandes difficultés dues à l'absence de synthèse sur le rapport entre peinture et vision et d'étude approfondie consacrée à la cristallisation (en Italie, au xvi^e siècle) de l'image à deux registres ainsi qu'à la presque inexistence de recherches fondamentales sur la phénoménologie du corps en extase et sur l'érotique sacrée⁴. Si de telles études avaient existé, celle-ci aurait sans doute pu en bénéficier.

De nombreux amis et collègues ont suppléé partiellement à ces manques en acceptant de discuter avec moi les différents points de cet ouvrage et m'ont fait part de leur science : Daniel Arasse (†), Estelle Amy de la Bretèque, Hans Belting,

1. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago/Londres, 1989) ; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich, 1990). Une importante mise au point théorique de statut de l'image et de la fiction, en étroite relation avec les problèmes discutés dans le présent livre, est celle de W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischen Anthropologie* (Francfort s. l. Main, 1991).

2. E. Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt* (Stuttgart, 1969).

3. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du xvi^e siècle, du xvii^e siècle et du xviii^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres* (Paris, 1972) ; W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin, 1921).

4. Voir pourtant les études de C. Walker Bynum, dont récemment *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York, 1992).

Georges Didi-Huberman, David Freedberg, María del Mar Lozano Bartolozzi, Miguel Morán, John Shearman, Michael Scholz-Hänsel, Victor Alexandre Stoichita, Susann Waldmann. Les hypothèses comme les solutions, parfois hardies, contenues dans ce livre m'incombent pourtant exclusivement. Le manuscrit a également bénéficié de la lecture attentive et extrêmement constructive de Didier Martens et de Thierry Lenain. Grâce à eux, le texte a gagné en cohérence et clarté. Catherine Schaller a relu le manuscrit en lui apportant des améliorations de style.

Le travail de documentation a bénéficié de l'aide de Mademoiselle Anita Petrovski. Il a été mené à bon terme grâce à la grande amabilité du personnel du Center of Advanced Study in the Visual Art de la National Gallery de Washington, D. C., lorsque je séjournais dans cette institution comme bénéficiaire d'une bourse Ailsa Mellon Bruce. Ma femme a toujours été auprès de moi, non seulement dans les voyages d'études qui ont précédé la rédaction de l'ouvrage, mais aussi dans toutes les étapes de son élaboration et de sa rédaction. Enfin, ce livre n'aurait pas existé sans l'enthousiasme et les encouragements de Norman Bryson.

À tous, mes remerciements et ma reconnaissance.

ENCADRER L'AU-DELÀ :
EN QUÊTE D'UNE DÉFINITION

1. La vision racontée

Jusqu'au dernier quart du XVI^e siècle, les visions et les expériences visionnaires ne semblent pas avoir préoccupé la peinture espagnole d'une façon particulière. Ce genre de représentation n'en est pourtant pas complètement absent. Un exemple, choisi au hasard, peut illustrer la façon dont les peintres de cette époque l'ont abordé.

Le tableau de Juan de Juanes représentant Saint Étienne disputant dans le temple (vers 1560-1565), jadis dans l'église San Esteban de Valence (illus. 1), s'appuie sur un passage bien connu des *Actes des Apôtres*, où l'on raconte comment Étienne, le premier martyr chrétien, exposa devant le grand prêtre sa pensée sur la maison de Dieu. Ses opinions (« le Très-Haut n'habite pas dans des demeures faites de main d'homme ») provoquent l'irritation des gens de la Synagogue :

« À ces mots, leurs cœurs frémissaient de rage, et ils grinçaient des dents contre Étienne.

Tout rempli de l'Esprit Saint, il fixa son regard vers le ciel ; il vit alors la gloire de Dieu et Jésus debout à sa droite.

“Ah ! dit-il, je vois les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu.”

Jetant alors de grands cris ils se bouchèrent les oreilles et, comme un seul homme, se précipitèrent sur lui¹... »

Juan de Juanes a dû résoudre dans son tableau deux problèmes figuratifs assez épineux : celui du discours rapporté

1. Actes des Apôtres, 7, 48 et 54-57.



1. Juan de Juanes, *Saint Étienne disputant dans le temple*, vers 1560-1565, huile sur bois, 160 × 125 cm, Madrid, Museo del Prado.

(faire comprendre au spectateur ce qu'Étienne dit) et celui de l'image rapportée (faire comprendre au spectateur ce qu'Étienne voit)¹. Il le fait en recourant à une méthode apparemment

1. Voir Sixten Ringbom, « Action and Report : The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52 (1989), p. 34-51.

très simple : le discours rapporté est inscrit sur un livre qu'Étienne tient ouvert dans sa main gauche tandis qu'il pointe de la droite vers une fenêtre où apparaît le Christ dans les nuages.

La diagonale formée par les bras d'Étienne traverse l'espace de la représentation et « polarise » pour ainsi dire la parole et l'image tout en les rendant accessibles au spectateur.

Les gens de la Synagogue ne voient pourtant pas ce qu'Étienne voit et ce que le spectateur a le privilège de voir lui aussi. Ils entendent seulement les mots-blasphèmes de l'adepte du Christ et les rejettent avec véhémence.

Il y a dans la mise en scène du conflit qui oppose Étienne aux Juifs un raffinement qu'il convient de souligner. La droite du martyr croise à un certain moment le bras levé au poing serré de l'un de ses opposants. Ce croisement significatif, qui est comme un résumé du conflit en acte, advient sur le fond d'une colonne. On est dans le Temple de Jérusalem et cette colonne est, symboliquement, l'axe même du Temple. À son extrémité, près du chapiteau, se trouve la figure grotesque d'une divinité païenne. D'autres figurations idolâtres peuplent ce lieu : un nu vu de dos se trouve à droite, un autre décore le trône du grand prêtre, une statue ayant plutôt l'air d'une caricature que d'une image de culte se tient sur la corniche de gauche, près de la fenêtre.

C'est entre ces simulacres que le ciel s'ouvre en laissant voir l'image du « vrai dieu », mais d'un dieu que les gens de la Synagogue ne veulent ni voir, ni connaître. Cette fenêtre-vision s'oppose à l'oculus qui se trouve derrière Étienne. Il s'agit là de la présentation symbolique du ciel vide, contrepartie à l'apparition du vrai Dieu. La vraie vision s'oppose donc au simple « trou » comme la foi d'Étienne s'oppose à l'incroyance des gens du temple.

Pourtant le conflit qui oppose Étienne aux Juifs ne concerne pas la question des images, mais la notion même de « temple ». Juan de Juanes se montre ici extrêmement bien conseillé, puisqu'il renferme dans son image tout un éventail d'allusions cultivées concernant cette notion. Une des acceptions primitive du mot *templum* est celle de « ciel ». Le mot désigna dans un second temps un rectangle tracé sur le ciel, espace

consacré et fait pour être « contemplé ». C'est seulement plus tardivement qu'il désignera le lieu de culte¹.

Des textes espagnols importants de l'époque démontrent que l'acception primitive du « temple » comme « demeure céleste » de la divinité était encore en vogue².

Dans le tableau de Juan de Juanes, Étienne invite à parcourir le chemin menant du faux temple au vrai. Il nous invite aussi par son geste et son regard à « contempler » Dieu dans son « vrai Temple ». Des considérations d'ordre doctrinal l'empêchent pourtant de représenter, comme le texte l'aurait demandé, Dieu le Père³ ; le peintre se limite à encadrer dans le rectangle d'une (fausse) fenêtre le Fils de l'homme et lui seul, entouré de la gloire de Dieu.

Juan de Juanes essaie pourtant de rendre de manière aussi peu choquante que possible la censure à laquelle il a soumis le texte (et l'image). Le livre qu'Étienne exhibe au spectateur (évident anachronisme puisqu'il s'agit des *Actes des Apôtres* eux-mêmes) ne nous est accessible que partiellement. Seule une partie de la première page est déchiffrable, tandis que le reste est occulté stratégiquement par la main et le bras d'Étienne. Le texte qu'on peut y lire (« ...je vois les cieux ouverts et le Fils de l'homme... ») coïncide parfaitement avec l'image qu'on peut voir à l'autre extrémité du tableau (Jésus dans les nuages). La suite de ce texte (« ... debout à la droite de Dieu. ») et le reste de l'image (la figure du Dieu-Père lui-même) sont inaccessibles par voie directe. Le spectateur peut toutefois tenter une opération de reconstitution, en restituant mentalement la suite du texte et en complétant le fragment de ciel montré par la fenêtre.

1. Voir Ae. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon* (Leipzig/Londres, 1835), p. 287.

2. Voir, par exemple, Fray Juan de los Ángeles, *Obras místicas*, Primera parte, (= Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 20), (Madrid, 1912), p. 263 : « *Escucha, oh Señor, la voz de mi humilde súplica cuando estoy orando a Ti ; cuando extendo en alto mis manos hacia tu santo templo.* »

3. D'autres peintres le font, en suivant des modèles qui venaient de l'Italie du Nord, comme par exemple : Pedro de Villegas Marmolejo dans son *Annonciation* de San Lorenzo de Séville.

On peut considérer la démarche de Juan de Juanes comme caractéristique de la manière dont on abordait les problèmes du récit visionnaire dans la peinture espagnole du xvi^e siècle antérieure à l'arrivée du Greco: la représentation de la vision est un moment narratif culminant, elle fait partie intégrante du récit, mais se présente sous la forme d'une « image dans l'image ».

2. La vision bricolée

Les plus anciennes sources parlant du tableau représentant la « Vision de saint Bruno », originairement dans la Chartreuse de Val de Cristo (illus. 2), l'attribuent au peintre valencien Juan Ribalta en le datant de 1621-1622¹. Récemment, tant le nom de l'auteur que la date d'exécution furent mis en question. Pour des raisons stylistiques assez discutables, on a suggéré le nom du père de Juan Ribalta, Francisco, et la date approximative de 1609². Or, il est peu probable que ce tableau soit aussi ancien, puisque Bruno y apparaît comme saint, pourvu d'une auréole. Puisque la canonisation de Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux, eut lieu en 1623, il est très probable que l'ancienne date (1621-1622), documentée par les sources, soit la bonne, et que ce tableau fut conçu dans le cadre de la campagne précédant tout procès de sanctification.

Comme tant d'autres tableaux de la Contre-Réforme, celui-ci a valeur de témoignage³ : il rend visible aux yeux du spectateur-fidèle un épisode-clé de la vie de Bruno, celui où les cieus s'ouvrirent, lui permettant la vision directe de la divinité sous sa forme trinitaire. Le sujet est donc l'acte de

1. D. Fitz Darby, *Francisco Ribalta and His School* (Cambridge Mass., 1938), p. 163-165.

2. D. M. Kowal, *Ribalta y los ribaltescos : La evolución del estilo barroco en Valencia* (Valence, 1985), p. 64-65 et 242-243.

3. Voir É. Mâle, *Après Trente*, p. 1-17 et V. Casale, « I quadri di canonizzazione : Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli. Produzione, riproduzione e qualità », *Paragone*, 389 (1982), p. 33-61.