

— Art & Religion 4 —

EXPRIMER LA VISION SPIRITUELLE
(XIV^e-XVII^e SIÈCLES)

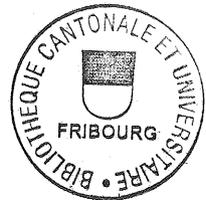
Edité par

Adrien PASCHOUD
&
Barbara SELMECI CASTIONI



PEETERS
Leuven – Paris – Bristol, CT
2016

CM



NA 2017.2510

S 27 MAR. 17

Cet ouvrage est publié avec l'aide financière de la Société Académique Vaudoise.

Cover image: Miklos Bokor, *Triangle blanc*, 1992. Huile sur toile, 120×120 cm, collection de l'artiste. Photo: Etienne Malphettes, Paris.

A catalogue record for this book is available from the Library of Congress.

ISBN 978-90-429-3226-5
D/2016/0602/102

© 2016, Peeters, Bondgenotenlaan 153, 3000 Leuven – Belgium

No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including information storage or retrieval devices or systems, without prior written permission from the publisher, except the quotation of brief passages for review purposes.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos Adrien PASCHOUD et Barbara SELMECI CASTIONI	1
I / ENTRE SONGE ET VISION	
Songes ou visions : de l'incertitude des manifestations nocturnes dans la littérature médiévale Alain CORBELLARI	11
Les « visions nocturnes » de Marguerite de Navarre Simone DE REYFF	29
Songes et visions : procédés allégoriques chez Philippe de Mézières . . Claire-Marie SCHERTZ	49
Vision, débat littéraire et querelle des femmes Mireille DEMAULES	61
II / THÉÂTRES DE LA VISION	
La vision au risque du théâtre : <i>La Pucelle d'Orléans</i> de l'abbé d'Aubignac (1642) Anne TEULADE	77
Josaphat ou « les yeux du cœur ». Réécriture des lieux de la vision dans la légende de Barlaam et Josaphat (XIII ^e -XVII ^e siècle) Barbara SELMECI CASTIONI et Marion UHLIG	91
III / VISION ET INSTITUTION	
Les visions d'Ignace de Loyola dans le <i>Récit</i> de sa vie (1553-1555) . . . Pierre Antoine FABRE	121
« Les yeux toujours levés au Ciel » : le motif de la vision béatifique dans les martyrologes protestants Ruth STAWARZ-LUGINBÜHL	137

Vision, mystique et herméneutique chez Jean-Joseph Surin 153
Adrien PASCHOUD

IV / L'INDÉTERMINATION COMME CONDITION DE L'EFFICACE VISIONNAIRE

Voir l'image vivante. L'anamorphosé visionnaire entre texte et image . . . 167
Ralph DEKONINCK

Latence figurale des images dans l'expérience visionnaire. Parcours
dans la *Clavis mystica* de Maximilian Van der Sandt (1640) 183
Agnès GUIDERDONI

Mort, apothéose et vision (béatifique) du saint à l'époque baroque . . . 193
Frédéric COUSINIÉ

* * *

En intervalle du sacré : les arts de la vision. Entretien avec Christian
Grosse, Frank Lestringant et Victor Stoichita 213
Adrien PASCHOUD et Barbara SELMECI CASTIONI

Présentation des auteurs 227

EN INTERVALLE DU SACRÉ : LES ARTS DE LA VISION.

Entretien avec Christian Grosse, Frank Lestringant
et Victor Stoichita

par Adrien PASCHOUD et Barbara SELMECI CASTIONI

L'entretien suivant rend compte des échanges menés à l'occasion d'une table ronde, réunissant Christian Grosse (Université de Lausanne), Frank Lestringant (Université de Paris-Sorbonne) et Victor Stoichita (Université de Fribourg). Intervenant en clôture du colloque « Exprimer la vision spirituelle (XIV^e-XVII^e siècle) » organisé à l'Université de Lausanne, les 18 et 19 novembre 2013, cette discussion a constitué tout à la fois un point d'orgue et une ouverture, en permettant de problématiser des enjeux herméneutiques spécifiques à la vision spirituelle, à la croisée du Moyen Âge et de la première modernité, dans les domaines catholique comme réformé, en Europe et dans le Nouveau Monde, à travers le texte et l'image.

*

Penser la vision spirituelle dans un spectre chronologique s'étendant du Moyen Âge à la première modernité invite à poser une première question, celle du rapport de la vision à l'allégorie ? Quel statut accorder à une vision qui met en scène une personnification (Fortune, France, Vérité) — et se trouve, par là même, plus proche du discours allégorique médiéval, face à une vision spirituelle ?

VICTOR STOICHTA : La valeur de la vision spirituelle consiste premièrement, d'après mon opinion, dans le fait qu'il s'agit d'une manifestation du sacré. Et cette pureté de la manifestation dans la vision dit déjà beaucoup. C'est cela, je pense, le noyau de la question, et c'est pour cela que la question est bien posée. Il y a aussi la réponse dans votre question. Au moment où la vision implique une personnification de la France, de la Vérité, de la Fortune, etc., on va au-delà de la pure manifestation. Il y a une mise en avant du genre du discours allégorique médiéval, ce qui n'implique pas la non-existence de ce genre de message, même dans les visions — je dirais plutôt dans les apparitions, je pense surtout aux apparitions populaires. Donc dans les apparitions populaires, il y a aussi le côté personnification, le côté message transmis, et d'habitude une transgression vers le politique, l'idéologique, l'éthique, ce qui en soi n'existe pas dans la vision spirituelle. Dans la vision spirituelle, c'est l'ouverture du sacré, et *basta* ! Et le reste s'ensuit, en tant que *marginalia* si vous voulez.

CHRISTIAN GROSSE : Je partirai de ce que je connais : la littérature réformée. Les réformés sont iconoclastes ; dès lors, quand il est question de vision spirituelle, il n'y a *a priori* rien à dire ! Mais il faut retravailler la question parce qu'il s'agit là d'un cliché. J'ai regardé ce qu'écrit Théodore de Bèze sur le statut de la vision spirituelle dans ses *Questions et réponses chrétiennes* qui est une sorte de catéchisme, mais élaboré. Ce n'est pas le catéchisme qu'utilise le ministre le dimanche, loin de là. Et si vous regardez cet extrait, il pose de manière extrêmement claire le privilège de l'ouïe sur la vision. La vision est un organe, un sens qui est en réalité extrêmement limité. On ne peut voir qu'une partie infime de ce qui est en réalité à voir ; l'expérience auditive est beaucoup plus riche et permet beaucoup mieux que la vision d'accéder aux choses divines : « Dieu voulant enseigner l'homme de cette sienne volonté secrète et cachée, il a élu d'entre tous les sens celui qui était le plus propre à cela, à savoir l'ouïe » (Théodore de Bèze, *Questions et réponses chrestiennes*, [Genève], 1584, vol. 2, p. 6-7). Il y a une référence biblique : c'est de l'ouïe que procède la foi. Jusques-là on est proche du cliché. En revanche, si l'on prête attention aux textes dont parlait Ruth Stawarz-Lüginbuhl, on rencontre une position plus compliquée que ce que dit Théodore de Bèze. La sainte Cène a clairement le statut d'une représentation, d'une image, d'un miroir. Ici, ces termes — de même que le terme de « signe » — sont extrêmement ambivalents. Faire la différence entre ce que veut dire un signe et ce que veut dire exactement une image (c'est une image qui fait signe) est compliqué. Quoi qu'il en soit, il y a une vraie perception visuelle de la communion — la communion donne l'image d'une promesse qui n'est pas entièrement concevable intellectuellement. Il faut donner en quelque sorte corps à cette promesse de communier ; il faut conférer au corps du Christ un autre statut que simplement celui d'un discours. La communion, en fonctionnant comme une image, s'adresse donc aussi aux sens : elle mêle le *docere* et le *movere*. Mais, le deuxième extrait contient une recommandation forte par rapport à ce signe, en exhortant au *sursum corda*, il souligne qu'il faut absolument, immédiatement, éviter de buter sur le signe ; il faut transcender le signe, s'élever au-dessus du signe. Mais cette élévation, on le voit dans le texte, ouvre quand même, chez Calvin, la possibilité d'une union mystique (il parle de « possession »). Ce texte de Calvin est celui de la liturgie ; il est lu quatre fois par an, tout le temps, à chaque célébration de la Cène. Il fait partie d'une théologie vulgarisée, non d'une théologie qui ne concernerait qu'un nombre restreint de théologiens. On peut rapidement lire ce deuxième texte : « Premièrement donques, croyons à ces promesses, que JESUS Christ, qui est la verité infallible, a prononcé de sa bouche, assavoir qu'il nous veult vrayement faire participans de son corps et de

son sang, afin que nous le possédions entièrement, en telle sorte qu'il vive en nous, et nous en luy. Et combien que nous ne voyons que du pain et du vin, toutesfois, que nous ne doubtons point, qu'il accomplit spirituellement en noz ames, tout ce qu'il nous demonstre exterieurement, par ces signes visibles, c'est à dire qu'il est le pain celestiel, pour nous repaistre et nourrir à vie eternelle. [...] Pourtant, recevons ce Sacrement comme un gage, que la vertu de sa mort et passion, nous est imputee à justice, tout ainsi, que si nous l'avions souffert en noz propres personnes. [...] Pour ce faire eslevons noz espritz et noz cœurs en hault, où est JESUS Christ en la gloire de son Pere, et dont nous l'attendons en nostre redemption. Et ne nous amusons point à ces elemens terriens et corruptibles, que nous voyons à l'œil, et touchons à la main, pour le chercher là, comme s'il estoit encloz au pain ou au vin. Car lors noz ames seront disposees à estre nourries et vivifiees de sa substance, quand elles seront ainsi eslevees par dessus toutes choses terrestres, pour atteindre jusque au Ciel, et entrer au Royaulme de Dieu, où il habite. Contentons nous donques d'avoir le pain et le vin pour signes et tesmoignages, cherchans spirituellement la verité, où la parolle de Dieu promet que nous la trouverons » ([Calvin], *La forme des prières ecclésiastiques*, 1542). Si l'on en reste à ce que la scène de la communion nous donne comme représentation, on est dans l'idolâtrie ; la condition du dépassement de l'idolâtrie, c'est le *sursum corda*, qui suppose précisément de mourir à soi-même pour s'élever au-dessus de ce que nous voyons. Il y a donc, ce me semble, une réflexion sur la vision ; une réflexion de type mystique mais qui suppose — mais c'est aussi ce que certains exposés ont montré — qu'il n'y a pas forcément une différence très forte. L'exposé de Marion Uhlig et de Barbara Selmecci Castioni a montré qu'il y avait cet effort de passer d'une vision de l'œil corporelle à une vision du cœur. C'est ça l'idéal et on retrouve cet idéal ici aussi.

FRANK LESTRINGANT : Je pensais à Jean de Léry et à l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), où effectivement l'union, enfin les rares moments d'union entre les sauvages et Léry, c'est dans le chant, c'est par l'ouïe et par la voix. Devant l'écriture, on n'a pas une vision directe de ce qui s'est passé, on n'a pas une vision oculaire de la réalité. Il y a chez Léry une promotion du regard qui n'est pas seulement un moyen de voir l'ailleurs, ce qui est aux antipodes de notre pays, mais de voir une réalité qui a été défigurée, masquée par des prédécesseurs comme André Thevet par exemple. Il y a donc constamment un éloge de la vue, alors même que cela n'est pas vraiment dit. On dit en revanche que ce qui est entendu est préférable, et que les sauvages manquent d'être gagnés au christianisme par l'ouïe, mais la mission est finalement un échec. Tout le récit,

en fait, est un éloge de la vue, de l'« autopsie » pour reprendre l'expression de François Hartog. L'art de Jean de Léry est de faire en sorte que cette autopsie se reproduise au niveau du lecteur. Son entreprise littéraire est de rendre cette autopsie transitive, universelle.

S'agissant précisément des rapports de la vision spirituelle à l'altérité culturelle, existe-t-il dans la littérature de voyage des récits de vision que l'on prêterait à des Indiens convertis ? Est-ce qu'il y a des lieux dans cette littérature où on exploiterait, on instrumentaliserait la figure de l'altérité pour nourrir une apologétique ?

FRANK LESTRINGANT : J'avais travaillé sur un texte d'Athanase Kircher, un jésuite allemand qui parlait des Indiens de la côte chilienne, les Araucans, lesquels croyaient qu'une montagne des Andes était une divinité. Les missionnaires s'accommodaient finalement de cette ressemblance, parce que cela leur permettait d'asseoir la vérité chrétienne à partir de cette allégorie, ou plutôt de cette similitude naturelle ; à partir de cette montagne qui ressemblait à une femme, et donc à la Vierge Marie, à une mère tenant un enfant dans ses bras, on pouvait plus facilement convaincre les Indiens, et l'on pouvait donc accepter cette ressemblance, qui pérennisait le geste missionnaire. On retrouve cela dans le discours catholique, par exemple au Mexique, où il a eu une illustration particulièrement célèbre. Les protestants se comportent évidemment différemment, et sont beaucoup plus suspicieux à l'égard des croyances ou plutôt des illusions indigènes.

VICTOR STOICHITA : Au Mexique, l'exemple charnière, c'est la genèse de la Vierge de Guadalupe qui a comme origine un Indien, Juan. Sa vision s'est imprimée sur son habit, qui est à l'origine de la grande image de la Vierge de Guadalupe, qui est en quelque sorte le *palladium* mexicain. L'exemple est passionnant.

On pourrait faire le lien avec les corpus missionnaires du premier XVII^e siècle, notamment dans les territoires de la Nouvelle-France. La vision peut être exploitée dans une visée strictement apologétique qui comblera les attentes du lectorat dévot. Ainsi, par exemple, le jésuite Jean de Brébeuf est traversé par des visions qui se rapportent à son propre martyre, anticipant celui-ci. Quelles seraient, plus généralement, les principales dynamiques conceptuelles, mais aussi narratives de la vision ?

CHRISTIAN GROSSE : Vous parlez de manifestations du sacré dans la vision spirituelle ; le faisceau des questionnements est vaste : est-ce toujours une manifestation du sacré ? C'est-à-dire celui qui a l'initiative ici, c'est le sacré ou le divin, ou

est-ce que le mystique qui se livre à une telle vision a la capacité de susciter la vision ? Quelle est l'économie de la vision spirituelle ? Est-on dans un régime phénoménologique à la Eliade où le sacré se manifeste par des hiérophanies ? Il se manifeste, il se montre ou est-ce qu'une démarche — on nous parlait de procédure par degrés — permet effectivement de voir et donc de susciter cette vision du sacré ?

VICTOR STOICHITA : C'est une grande question, je ne pourrais pas vous répondre, je ne peux que recréer un contexte, parce que, heureusement ou malheureusement, je n'ai pas eu de visions [rires], je ne sais pas dans quel rapport je suis moi-même avec le sacré, donc c'est un peu plus compliqué [rires] ! Par contre, ce que je peux dire, c'est que, en effet, le rapport du visionnaire à la vision a été problématisé depuis le début dans la théologie catholique, à l'époque de la Contre-Réforme que je connais un peu mieux, de nombreuses façons et avec force, jusqu'au point que toute vision était a priori suspecte. Le premier mouvement était qu'il ne fallait pas croire celui qui l'avait ; et s'il lui semblait qu'il avait une vision, il devait voir tout de suite son confesseur, il devait communiquer avec le confesseur, le confesseur le soumettait à tout un filtre de questions plutôt négatives. Donc la suspicion à l'égard de la vision était énorme. Et seulement s'il passait, on réalisait qu'il était, je dirais, un élu, parce qu'il avait capté, qu'il s'était ouvert lui-même à cette manifestation.

Pourrait-on imaginer que des visions aient échappé à ce protocole d'approbation de la vision jusqu'à être mises en peinture ? On trouve, dans les textes hagiographiques (qui traitent notamment des saints des premiers siècles après Jésus-Christ, moins codifiés), des visions qui s'ajoutent à la légende au fil de ses réécritures, comme éléments d'une syntaxe de la sainteté. Est-ce qu'il y a des exemples, voire une poétique de la vision feinte en peinture, ou n'est-ce pas pensable ?

VICTOR STOICHITA : C'est une question intéressante, je serais enclin de dire : difficilement, très difficilement. Non pas que cela n'ait pas existé, mais je n'ai pas trouvé d'exemple. Donc ma réponse plutôt négative, mais qui pourra être reformulée dans un autre contexte, relève de quelque chose de très concret : pour réaliser le tableau d'une vision, le filtre était déjà en marche, et ce tableau était commandité par quelqu'un. Alors ce quelqu'un était, habituellement, l'autorité religieuse. Donc le filtre était déjà existant, il existait déjà dans le processus même de la traduction d'une vision en un tableau. Donc il aurait été difficile qu'une vision fausse échappe à ce protocole. Vision fausse ou vraie, on est dans

un grand problème ici. Mais une vision qui ne serait pas acceptée, qui n'aurait pas passé le contrôle, peut-être qu'il y en a. Lorsque j'étudiais l'expérience visionnaire à l'époque de la Contre-Réforme, j'avais trouvé des tableaux et j'en ai reproduit un dans *L'Œil mystique*¹, mais ce n'est pas exactement cela, ce sont des visions qui sont dépeintes comme fausses. On représente l'acte dans lequel la fausse Vierge — c'est un petit diable — est chassée par la perspicacité du visionnaire qui se rend compte à un certain moment. Mais c'est déjà autre chose.

Y a-t-il un lieu propice à la vision ? En iconographie ou dans la littérature, la spatialité dans laquelle la vision prend place est-elle problématisée ?

CHRISTIAN GROSSE : Je ne peux pas vraiment répondre à cette question ; ce n'est vraiment pas le propre de l'expérience mystique d'un protestant que d'exprimer sa foi (ou de s'exprimer) en terme de vision.

FRANK LESTRINGANT : Il y a du moins des visions diaboliques, dont les protestants ne doutent pas. Par exemple, au moment de la destruction de la colonie huguenote de la Floride par les Espagnols, en septembre 1565, un protestant originaire de Dieppe rapporte ce qu'il a vu ou cru voir. Il se nomme Nicolas Le Challeux, et il était charpentier de profession. C'était un homme simple, et plein de bon sens. Il rapporte qu'au cours de sa fuite à travers les marécages de Floride, en pleine tempête, en plein cyclone, en pleine nuit, il a des visions : il voit un cerf fantastique en face de lui à un moment donné et il appelle cet animal, non pas un cerf, c'est un animal un peu plus compliqué, « qui avait la tête fort grosse, les yeux flamboyants et sans ciller ». « Elle nous sembla monstrueuse », conclut-il, « à cause de ses yeux fort étincelants ». Il y a donc des sortes de prodiges, mais c'est dans ce cas diabolique. On pourrait presque parler alors d'une mystique inverse. Il faudrait aussi évoquer le cas du voyageur au Brésil Jean de Léry qui, certes, doute des miracles et ne prétend pas en tout cas en avoir bénéficié, mais qui laisse planer quelque incertitude au sujet des Indiens. Par exemple, lorsqu'il parle des visions maléfiques qui viennent assaillir les Tupinamba, lesquels s'émerveillent de voir les Français épargnés au contraire par le démon, il ne peut cacher son émerveillement. Cette différence éprouvée face aux maléfices des esprits est vraiment extraordinaire et digne de considération.

¹ Filippo Abbiati, *Saint Pierre Martyr démasque la fausse Madone*, vers 1700, huile sur toile, Milan, Quadreria del Duomo. Voir Victor Stoichita, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Félin, 2011, p. 36-37.

VICTOR STOICHITA : Si on pense aux visions et aux apparitions en pleine nature, par rapport à celles qui se trouvent dans un édifice, qui d'habitude devrait être un sanctuaire ou quelque chose de déjà codifié par la présence ou la possibilité de la manifestation du sacré : dans la nature il y a quand même des lieux privilégiés : la montagne (Moïse, etc.) ou dans les apparitions populaires, là où il y a un arbre (le buisson ardent, si l'on se réfère encore une fois à l'Ancien Testament). Ce sont des types de lieux. L'arbre, c'est évident, est un axe, à la Eliade si vous voulez, qui lie le ciel et la terre, les apparitions de vierges dans la colonne d'un arbre, dans les visions populaires, il y en a beaucoup. Il y en effet une typologie que l'on pourrait étudier un peu plus attentivement.

C'est le cas aussi dans les lieux saints, les chapelles, etc. Comment s'articule la verticalité du sacré et l'horizontalité du terrestre dans la vision ?

VICTOR STOICHITA : Si l'on pense aux grands mystiques espagnols, à sainte Thérèse, ça arrive souvent dans sa cellule ou à l'église, à l'heure de l'*Ave*, lorsque toutes les conditions sont prêtes et que l'architecture sacrée privilégie la vision. En ce qui concerne les primitifs flamands, Van Eyck est peut-être le plus important. Là il se passe quelque chose qui a sans doute un rapport avec la mystique flamande contemporaine ou un peu antérieure, où le sacré pour ainsi dire descend. Il y a quelque chose qui se passe de manière un peu différente de l'époque de la Contre-Réforme. J'essaie de résumer ou de dire un peu comment je vois les choses. Chez Van Eyck il y a deux exemples célèbres, la Vierge du chancelier Rolin d'un côté, où il y a le chancelier Rolin qui a devant lui la Vierge à l'Enfant dans un schéma qui rappelle un peu l'Annonciation ; d'un autre côté, la Vierge du chanoine Van der Paele où les choses se compliquent un peu. Là, l'espace est l'abside d'une église romane, donc déjà un espace sacré. Par contre dans la Vierge du chancelier Rolin, c'est un palais avec cette merveilleuse vue vers le Rhin probablement, un des premiers paysages célèbres dans l'histoire de la peinture, et le rapport entre le visionnaire et l'objet de la vision est un rapport horizontal, au contraire de ce qu'il se passe dans la Contre-Réforme, où dans la plupart des cas il y a le ciel, il y a le rapport vertical. Là il y a un rapport horizontal, le sacré est descendu sur le même niveau. Il y a une rupture quand même entre les deux. Mais il y a quelque chose d'intéressant : le chancelier est représenté en train de rendre sa lecture, il est en train de lire le texte — problème qui vous est cher — lorsque quelque chose se passe : l'image fait irruption, il interrompt la lecture et un rapport visionnaire s'instaure. C'est un mécanisme extraordinaire.

CHRISTIAN GROSSE : Ce qu'on peut dire (mais cela ne relève pas de la vision, mais plutôt de la dévotion), c'est que dans la culture réformée, c'est très articulé : les recueils de prières lient très étroitement une prière liturgique, une prière domestique et une prière individuelle. Chacune n'est que l'expression de la prière communautaire liturgique ; les recueils de prière ont une structure qui reproduit celle des cultes : on commence par la confession des péchés, on poursuit par la prière et on termine par une bénédiction. C'est la structure élémentaire du culte ; donc, même s'il y a différents lieux, ils sont conçus comme devant s'articuler étroitement les uns aux autres et articuler l'expérience du culte collectif à une dévotion privée qui est d'abord domestique, et qui est aussi éventuellement individuelle. Là, je dirais aussi qu'on peut corriger l'image traditionnelle qu'on a du réformé comme quelqu'un qui prie d'abord de façon individuelle et qui n'est que dans un second temps lié à une piété collective ; c'est en réalité la dynamique inverse qui est vraie.

On sait qu'il existe, dans la culture réformée, une vaste iconographie anti-catholique qui représente une Rome corrompue, dévoyée ; est-il est question de visions dans ces dispositifs iconographiques ?

FRANK LESTRINGANT : Oui, je pense en particulier à la *Mappe-Monde nouvelle papistique*, un pamphlet anticatholique de 1566, qui élargit la peinture de la papauté honnie à tout un monde, très exactement au monde infernal des scolastiques et des dévots. C'est une visite guidée en pays « papistique », et ça ressemble à un parcours : il y a tous les dogmes de l'Église catholique et tous les groupes religieux, les jésuites en particulier. On les parcourt systématiquement, mais cela n'est pas donné dans une vision, c'est plutôt une explication, un précis qui détaille les dogmes et les rites de l'Église honnie selon une promenade au long cours, minutieuse et aussi exhaustive que possible.

Comment s'organise cette projection eschatologique ?

FRANK LESTRINGANT : Rome est placée à l'intérieur de la bouche du Diable, lequel est en train d'avalier le catholicisme. Rome est représentée en plan avec tous ses peuples de moines et de prêtres. Il y a aussi une projection dans l'avenir ; c'est le futur de l'Église catholique, avec les vingt-quatre réformateurs attaquant les murailles de Rome en les bombardant d'Évangiles enflammés. C'est en même temps un parcours pour expliquer aux catéchumènes ce qu'étaient l'Église catholique et ses dogmes. On ne peut écarter toutefois une

secrète fascination et une familiarité conservée envers ce que l'on déteste et que l'on rejette.

Est-ce qu'il n'y a pas un paradoxe à reprendre ces visions de la bouche des Enfers, qui rappelle des visions de l'Enfer, et de les reprendre pour parodier justement l'Église ?

FRANK LESTRINGANT : Oui, il y a une ambiguïté, parce que le fait de reprendre une image traditionnelle de l'Enfer pour dire que ça n'existe pas ou pour enfoncer l'ennemi dans la bouche de ce Diable qui est une fantasmagorie, c'est un peu paradoxal, parce qu'en même temps, on reconduit ce qu'on refoule, et l'on pérennise ce que l'on déteste. Le paradoxe est que la *Mappemonde nouvelle papistique* n'est pas si nouvelle que cela, malgré son titre. Et c'est ce qui fait son intérêt. La fascination, parfaitement perceptible, se prolonge jusque dans la détestation.

CHRISTIAN GROSSE : Sans doute pourrait-on dire qu'une partie de cette littérature pamphlétaire cherche à forger une représentation — je pense en particulier à toutes ces anatomies de la messe, qui constituent une série (il y en a beaucoup jusqu'au XVII^e siècle) : on découpe la messe morceau par morceau comme un corps ; on va montrer dans chaque morceau comment fonctionne l'idolâtrie dans la messe. J'ai parfois l'impression que se met ainsi en place une ethnographie du rite catholique, c'est-à-dire une description précise de la liturgie, qui vise à former une représentation polémique de la messe.

FRANK LESTRINGANT : Cela ressemble plus à un art de la mémoire qu'à une vision ; c'est une déconstruction, morceau par morceau, pièce par pièce. On découpe, on décompose, plutôt que de se laisser prendre à nouveau par la totalité de l'objet. La chirurgie est alors préférée à la vision large et globale, qui menace de revenir dans toute sa force et dans toute sa puissance.

À l'inverse, dans les dispositifs iconiques de la culture catholique, comment le tableau à vision négocie avec le texte susceptible de l'informer la question de l'intercession ?

VICTOR STOICHITA : Il s'agit de la traduction d'un médium textuel dans un autre support, le support visuel. Ce qui facilite la transposition est que le texte décrit une expérience visuelle sans être nécessairement optique. C'est peut-être là qu'il faudra réfléchir sur la différence entre le visuel, le visionnaire et l'optique. Par contre le tableau lui-même il est à la fois la traduction d'une expérience visuelle et visionnaire, par le biais de l'optique. C'est là le passage le plus important.

Mais le fait qu'il y ait des processus inverses est également intéressant : on le sait, de grands mystiques sont parfois influencés par une culture optique visuelle, on l'a vu même aujourd'hui il me semble. Il y a des textes célèbres : Thérèse d'Avila dit « j'ai eu une vision de la Vierge, etc. et c'était comme dans le tableau que j'ai vu hier, ou avant-hier ». Il y a donc une communication perpétuelle entre les deux, mais le fait que la peinture donne en plus un support visuel, optique, me semble vraiment essentiel.

Dans cette négociation du visuel et du visionnaire, pensez-vous qu'on puisse rapprocher les modalités de l'expression des visions de celles des « singularités » du Nouveau Monde ? Il s'agirait en somme, dans les deux cas, de persuader le destinataire qu'il s'agit de « choses vues et advenues ». Peut-on par exemple rapprocher la rhétorique de l'hypotypose qui sous-tend les récits de vision avec les procédés d'autopsie qui concourent à accréditer les expériences du Nouveau Monde ?

FRANK LESTRINGANT : J'avais pris tout à l'heure l'exemple de Jean de Léry. Léry est calviniste, pasteur de l'Église de Genève et il écrit l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* qui répond — c'est un texte apologétique — à André Thevet qui lui-même a été protestant dans un premier temps, mais qui est revenu au catholicisme. En fait, la religion importe peu ici en tant que telle. C'est au nom de la vue et de l'« autopsie » que l'on témoigne et que l'on dit vrai. C'est l'expérience unique de Jean de Léry qui l'a confirmé dans sa foi et qui en a fait un pasteur, comme il ne cesse de le rappeler. Sa relation de voyage est l'un des plus beaux textes mémoriels du XVI^e siècle, et cette mémoire est une mémoire visuelle qui est traduite par des procédés littéraires bien connus (l'*enargeia*) qui ressuscitent le Brésil vingt ans exactement après le retour de Léry en Europe. La réalité américaine n'est pas du tout sanctifiée : ce n'est ni un absolu, ni un idéal. La présence du Brésil est une présence perdue, c'est sur le mode de la nostalgie qu'elle est évoquée. Et c'est à ce titre qu'elle est précieuse ; elle n'est pas mystique, elle acquiert cette valeur durable, éternelle, à travers cette perte. C'est dans la perte et le deuil que Léry parvient à restituer le Brésil. Cette réalité, ainsi vue à distance, est presque parfaite, même si ce territoire est d'emblée marqué par le péché originel, et ses populations irrémédiablement soumises au péché et à l'erreur.

CHRISTIAN GROSSE : Le dispositif du témoignage fonctionne chez Léry et Thevet ; j'ai vu, je rends compte à travers l'*ekphrasis*, l'*enargeia* ; les choses que j'ai vues, je vais les mettre sous vos yeux, comme si vous le viviez vous-mêmes. C'est ça le contrat.

FRANK LESTRINGANT : Oui, sauf que Léry ne dit pas toujours « je » ou « vous ». On le voit. Ou plutôt on voit ce qu'il voit. C'est du moins l'ambition de son livre, qu'il parvient souvent à satisfaire.

CHRISTIAN GROSSE : C'est un processus de légitimation du discours ; c'est quelque chose qu'on voit dans cette littérature mystique (Loyola se justifie de ses visions ; elles ont une fonction légitimante, initiatrice). Dans d'autres cas, la vision confère un statut d' élu : quelqu'un reçoit un statut particulier et qui autorise une parole (je renvoie à ce que disait Pierre-Antoine Fabre) ; les processus entre l'autopsie et la vision mystique me paraissent être des dispositifs de légitimation assez semblables.

Oui, c'est toujours l'accréditation par le témoignage ; c'est une notion centrale chez les mystiques. La vision est singulière, unique, il faut ensuite la restituer et faire en sorte qu'elle paraisse véritable. Le risque est toujours de tomber dans les excès de l'imagination, les aberrations de l'esprit. Il y a une prudence extrême.

CHRISTIAN GROSSE : De ce point de vue, la vision mystique est plus problématique ; elle est vite contestée, tandis que celui qui voyage a un statut de témoin, qui est moins contestable (même si Thevet et Léry se disputent beaucoup).

VICTOR STOICHITA : Je reviens à votre observation, et aussi à la question à laquelle j'ai répondu seulement partiellement, et qui prolongue ce que vous venez de dire, c'est-à-dire le rapport entre texte et image : on a vu très bien lorsque l'on a parlé de Sandeus et de la façon d'approcher le langage mystique qu'une des caractéristiques de ce langage, auquel on a reproché beaucoup de choses, sa nébulosité, son peu de clarté, cette grande machine rhétorique mise en marche avec excès de comparaison, de métaphore, etc. tout cela se traduit au moment où l'art de la peinture doit prendre la responsabilité de rendre la vision dans une stylistique parallèle qui est aussi une stylistique rhétorique, mais picturale, où le peu de clarté joue parfois un rôle important, le nuage, la différence entre niveau inférieur et niveau supérieure de l'image... Là on assiste vraiment à une traduction, à un dialogue assez impressionnant entre cette rhétorique textuelle d'une expérience-limite et sa représentation iconique.

L'expérience d'un voyant dont le regard est embué de larmes est-elle plus particulièrement encore une expérience-limite ? Le sujet de la vision semble alors transcender les limites de la représentation iconique (vous parlez d'une « herméneutique du hors-cadre »).

Que se passe-t-il alors ? Vous mettez en évidence la tension permanente qui anime le tableau visionnaire entre l'aspiration du sujet vers la transcendance manifestée sous forme de vision et le fait que l'objet de cette quête se dérobe in fine perpétuellement. Quelle différence, en ce sens, entre les visions avec ou sans larmes ? Quels rapports entre les larmes dans les tableaux et les larmes dans les textes à partir desquels se déploie la représentation picturale ? Qu'apporte dans ce cas particulier l'image au texte ?

VICTOR STOICHITA : C'est une question très complexe, comportant plusieurs niveaux. La première partie, à laquelle on peut répondre vite (même si la question reste complexe et la réponse aussi), est que si la représentation visuelle apporte quelque chose de nouveau, c'est justement le visuel : à l'époque de la Contre-Réforme au moins, mais pas seulement, le support pictural apportait un plus de crédibilité à la vision. Il y a toujours le doute concernant la vision, et le fait qu'on puisse « vraiment » la voir. Maintenant les larmes. J'y ai travaillé notamment dans l'édition française de *L'Œil mystique*, à partir de certains tableaux de Georges de La Tour et de Zurbarán et là le point de départ a été une observation qui m'a beaucoup intrigué, une observation de Derrida, dans le catalogue de l'exposition intitulée *Mémoire d'aveugle*, organisée au Louvre il y a quinze ans. Derrida y avait lancé une formule très belle, selon laquelle l'œil aurait deux fonctions, celle du voir et aussi celle du pleurer, et il faisait une distinction assez nette entre les deux. Alors si on joue un peu avec Derrida, je me suis demandé ce qu'il se passe quand l'œil voit au moment où il pleure. Et alors je suis arrivé à la mystique. Les mystiques pleurent, on le sait. Les mystiques ont toujours les yeux humides, ils pleurent facilement, et les larmes sont un grand motif de la mystique catholique. Et j'ai essayé de voir dans la peinture comment ça se traduit : il y a surtout dans l'iconographie du repentir de saint Pierre des manifestations extraordinaires, avec Georges de La Tour, avec saint Pierre et le coq, saint Pierre qui pleure ; on voit seulement une larme, et on voit ses yeux humides, il regarde dans le lointain, et ce lointain est hors-cadre, il faut s'imaginer en effet qu'il voit aussi le Christ qui lui parle, enfin qui le réprimande pour sa négation. Et chez Zurbarán il se passe la même chose. J'ai travaillé sur des tableaux qui s'entrecoupent, où l'on voit deux variantes du même thème, saint Pierre en pleurs, il y a deux variantes assez étranges, presque du même tableau, presque une réplique l'une de l'autre, une fois avec le Christ, une fois sans le Christ, comme si cette apparition-disparition faisait partie, encore une fois, d'une rhétorique de l'inexprimable, d'un jeu poétique, pictural et rhétorique de la représentation visionnaire.

Et pourtant le peintre, l'hagiographe ou le poète s'entêtent, si l'on peut dire, à rendre compte de la vision, bien qu'elle les mette au défi de renouveler constamment les solutions stylistiques apportées à l'expression de la vision. Cette rhétorique de l'inexprimable, et sa dynamique diachronique, n'est-ce pas précisément ce qui confère une telle densité herméneutique à l'expression, picturale et textuelle, de la vision ?

VICTOR STOICHITA : Le récit à la troisième personne d'une expérience visionnaire est déjà une ruse rhétorique : « je connais quelqu'un qui a eu cette vision », il s'agit de sainte Thérèse parlant d'elle-même. Il s'agit d'un excès de modestie qui fait partie de tout ce contexte du contrôle : ne pas mettre le *moi*, « *moi* j'ai vu, c'est le Christ qui m'a parlé ». Cela vient de très loin : saint Paul parle souvent de lui à la troisième personne. En ce qui concerne la peinture, c'est toujours la troisième personne, le peintre représente quelqu'un qui a une vision, à une exception près : l'iconographie du peintre visionnaire, il y en a au moins un qui est aussi le patron des peintres, saint Luc. Chez les Primitifs flamands, saint Luc reprend parfois la Vierge du chancelier Rolin, seulement qu'au lieu du chancelier, c'est saint Luc qui a la vision. L'exemple le plus éclaircissant à ce propos nous est offert par Rogier van de Weyden. On voit dans un coin de la représentation, presque entrecoupé par le cadre, le petit *studiolo* de saint Luc où il y a l'évangile qu'il était en train d'écrire cette fois-ci. Il a quitté ce petit espace. Il se trouve dans une relation qui est celle du chancelier Rolin, dans un grand espace, et là il a la vision qu'il traduit dans un petit dessin, sur une feuille de papier, mais c'est exceptionnel.