Vision et image dans le processus mystique

Thérèse d'Avila et Jean de la Croix

Vision and image in the mystical process. Teresa of Avila and John of the Cross

Visión e imagen en el proceso místico. Teresa de Ávila y Juan de la Cruz

Lizzie Boubli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/27627>

DOI : 10.4000/assr.27627

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 219-244

ISBN : 978-2-7132-2516-1

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Lizzie Boubli, « Vision et image dans le processus mystique », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 173 | janvier-mars 2016, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/assr/27627> ; DOI : 10.4000/assr.27627

Lizzie Boubli

Vision et image dans le processus mystique

Thérèse d'Avila et Jean de la Croix

L'œuvre des mystiques Thérèse d'Avila (1515-1582) et Jean de la Croix (1542-1591) a fait l'objet d'amples et profondes études sur leur conception du monde divin et sur la place de l'homme dans l'union mystique. Les visions et l'union mystique sont au cœur de leur pensée et aux prises avec une aspiration soucieuse de rechercher le moyen le plus sûr de parvenir à la paix et à la quiétude de l'âme en union avec Dieu. On insistera ici sur la médiation de l'image dans le phénomène de la vision, et non sur les aspects de la pratique de l'oraison et du recueillement où intervient l'image. On se penchera aussi sur leur regard et leur position à l'égard de l'œuvre d'art, en particulier du dessin, surtout chez Thérèse d'Avila qui l'a un peu plus évoqué, sur leur intelligence d'un champ qui relève de l'expression visuelle et peut s'approcher de la vision mystique sans lui ressembler ni se confondre pour autant avec l'image. Nombreuses sont les interrogations sur les causes de cet intérêt pour l'image et sur la relation entre une œuvre d'art, une image, quels que soient son médium et sa qualité, et les conditions sociales de sa réception dans les milieux spirituels qui s'y sont attachés depuis le Moyen Âge dans une longue période qui continua à discuter de la nature ontologique et de la présence divine dans les images sacrées, mais où la tradition occidentale prend le relais de Byzance pour débattre de la *translatio ad prototypum* et de l'utilité des images de dévotion. Question abordée notamment par Bernard de Clairvaux, en des termes repris plus tard mais différemment par Jean de la Croix. Ces interrogations ne sont donc pas nouvelles lors des délibérations tridentines sur les saintes images. Formulées dans le décret de la XXV^e session du 4 décembre 1563, elles reprennent le concile de Nicée II (787) sur le prototype, recommandent l'usage des saintes images, affirment le recours aux images pour honorer les saints et les reliques, et opposent enfin la puissance de la foi catholique face à la réforme protestante. Les effets du concile de Trente eurent certes d'immenses conséquences dans le renouvellement des images sacrées à travers l'Europe mais les fondements de ce renouveau n'apportaient que peu de changements à la position fondamentale de l'Église en matière artistique. Les interrogations autour de l'image engendrèrent une série de traités (Gabriele Paleotti, Johann Molanus, Federico Borromeo etc.) visant à défendre l'image sacrée dans le

monde catholique. Thérèse d'Avila et son disciple Jean de la Croix sont contemporains de la dernière session du Concile de Trente sur le décret des images. On peut donc s'interroger sur les incidences de la référence aux images sacrées dans les textes de Thérèse et sur leur légitimité chez Jean de la Croix : pourquoi regardent-ils des images, pourquoi s'y réfèrent-ils et pourquoi les inspirent-ils, surtout Thérèse d'Avila ? Pourquoi surtout comparer l'image à la divinité invisible si cette comparaison n'a guère de sens, ce qui est l'avis de Jean de la Croix pour l'ascension mystique ? Pourquoi aussi se rapportent-ils parfois, dans le cas de Thérèse en particulier, au dessin, médium moins saisissant et ostentatoire que la peinture ? Est-il nécessaire d'accompagner la vision mystique d'images ou n'est-ce qu'un ersatz pour rapprocher la vision d'une image accessible ?

La place de l'image dans le processus mystique

Thérèse d'Avila

Dans le *Livre de la vie* (vers 1561-1565) et les *Relations Spirituelles* (vers 1560-1581) de Thérèse d'Avila, la vision est un des noyaux essentiels autour desquels s'articule le récit de sa vie, au point que le texte est inséparable de chaque événement constitué par l'apparition d'une vision et que la sainte reprend ainsi les catégories de vision – ces « sortes de vision » (*maneras de visión*), pour employer la langue de Thérèse – instituées depuis saint Augustin : vision corporelle, vision imaginaire et vision intellectuelle¹. Elle distingue la nature des états d'extase entre ravissement, enlèvement de l'esprit et transport² qui subissent une graduation même si elle reconnaît elle-même que les différences sont secondaires et que ces états ont tous en commun l'union avec Dieu³. Dans ce contexte, la médiation de l'image occupe une place importante dans le *Livre de la vie* car elle soutient très souvent l'enchaînement discursif des visions. L'image survient au point culminant de la vision et sert de point d'appui pour accomplir l'œuvre

1. Augustin, *De Genesi ad litteram*, XII, 1-30 ; pour une mise au point sur les trois catégories de vision chez saint Augustin et sur la théorie chrétienne de l'image (Dekoninck, 2005 : I, 19-25).

2. Voir *Relations* (Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes*, 1995 : 355-429) et particulièrement *Relation 5* (1576), p. 380-382, notamment p. 380, § 9 : « Voici la différence qu'il y a entre le ravissement et l'enlèvement de l'esprit. Dans le ravissement, c'est progressivement que l'on meurt aux choses extérieures et que l'on perd l'usage de ses sens pour vivre à Dieu. L'enlèvement de l'esprit, amené par une simple notion que Notre-Seigneur dépose au plus intime de l'âme, se produit avec une rapidité extrême. L'âme a l'impression qu'elle est emportée à la partie supérieure d'elle-même, laquelle lui semble se séparer du corps » ; *ibid.* : 382, § 13 « J'appelle transport un désir qui s'empare quelquefois de l'âme sans que l'oraison ait précédé ; le plus souvent il naît de la pensée subite qu'on est privé de Dieu, ou d'une parole ayant trait à ce sujet, qui vient frapper les oreilles. Cette pensée est parfois si poignante et d'une telle intensité que, en un instant, l'âme entre dans une sorte de délire ».

3. « Ravissement et suspension, à mon sens, c'est tout un, mais je me sers habituellement du terme suspension, pour ne pas prononcer celui de ravissement, qui effraie » (*ibid.* : 380, § 7).

d'union mystique avec la puissance divine. Thérèse narre ainsi le récit de ses visions agrémentées d'images du Christ apparaissant ressuscité et parfois crucifié ou, parmi les visions les plus fréquentes, celles du Christ ressuscité dans l'hostie⁴, bien qu'elle préfère et reconnaisse, comme Jean de la Croix, la supériorité de la vision sans image⁵. La vision est donc un thème et un événement majeurs de la vie de Thérèse et, avec elle, se pose le problème de la place de l'image dans le processus mystique. Le mot « image » lui-même est constamment utilisé par Thérèse pour évoquer la nature et le contenu de ses visions, que celles-ci soient ou non corporelles ou imaginaires, ou encore pour qualifier l'image intérieure et la distinguer de la vision. L'image se rapporte certes à une représentation visionnaire ou non mais l'emploi du mot devient un support pour préciser et souvent désigner la nature de la vision quand celle-ci est imaginaire et pas seulement corporelle. Mais l'occurrence est aussi utilisée pour des œuvres bien réelles, peintures ou sculptures contemplées dans les oratoires⁶, puisque Thérèse s'estimait « si amie des images⁷ ». La fréquence du terme « image » dans le lexique thérésien implique le recours à un langage étranger au divin, qu'elle se sent contrainte d'employer, faute de mieux pouvoir dire, à un langage métaphorique pour désigner fidèlement la nature des visions corporelles et imaginaires, autant qu'à un langage proprement artistique ou esthétique dont le *Livre de la vie* et les *Relations* foisonnent d'exemples majeurs. Ainsi les occurrences du mot *imagen*, dans le discours de Thérèse, oscillent-elles entre des formes réelles et métaphoriques dont elle prend assez souvent soin de différencier la nature et de préciser la représentation⁸. Le recours au mot *imagen* suscite soit un sens polysémique, soit un non-sens qui aboutit à

4. « *Casi siempre se me representaba el Señor así resucitado, y en la Hostia lo mesmo* » ; « Presque toujours, le Seigneur m'apparaissait ressuscité, et même dans l'hostie » (Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, 2004 : chap. XXIX, § 4, 347 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, in Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, *Œuvres*, 2012 : chap. XXIX, § 4, 191).

5. « *Que, aunque le visión pasada que dije que representa a Dios sin imagen es más subida* » ; « car, bien que la vision précédente, celle qui, je l'ai dit, nous montre Dieu sans image, soit plus élevée, si l'on veut en garder le souvenir en l'adaptant à notre faiblesse et bien en occuper toute notre pensée, il est très important qu'on puisse garder en nous une si divine présence et qu'elle se fixe dans notre imagination » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 9, 340 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 9, 185).

6. « Un jour, il m'arriva qu'en entrant dans l'oratoire je vis une statue qu'on avait déposée là : on se l'était procurée en vue d'une fête que l'on célébrait dans notre maison. C'était un Christ tout couvert de plaies et qui inspirait une telle dévotion, qu'à peine l'eus-je regardé que je fus toute bouleversée de le voir ainsi, tant ce qu'il avait souffert pour nous était bien représenté » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. IX, § 1, 177. Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 9, 52).

7. « *A esta causa era tan amiga de imágenes* » ; « C'est pourquoi j'aimais tant les images » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. IX, § 6, 180 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. IX, § 6, 54).

8. « *Pone el Señor lo que quiere que el alma entienda en lo muy interior del alma, y allí lo representa sin imagen, ni forma de palabras, sino a manera de esta visión que queda dicha* » ; « Il met au plus intime de l'âme ce qu'il veut qu'elle comprenne, et là, il le lui représente sans images ni paroles formées, comme dans cette vision dont j'ai parlé » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 327-328 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 175).

une aporie dans le pouvoir de représentation induit par la lecture elle-même. Il est utile de rappeler que Thérèse narre ses visions vécues d'après sa propre expérience et que ses paroles sont à prendre « au pied de la lettre » [*al pie de la letra*] (Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *op. cit.* : chap. XXV, § 9, 312 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXV, § 9, 162), et non après des considérations suscitées par des lectures ou des rencontres (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7-8, 338-339 ; Thérèse d'Avila, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7-8, 184), et que cette expérience lui a fait apparaître l'image du Christ⁹. Dans un passage fondamental du *Livre de la vie*, l'ambiguïté est instaurée dans l'appellation même d'image pour ce qui n'en serait pas une, n'étant pas le portrait d'une chose morte (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 338 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 184). On reviendra sur ce passage à propos du dessin ; il montre combien le mot « image » conduit à une aporie ou en annule la portée : le Christ est apparu, au cours d'une vision, dans la gloire de la Résurrection mais le mot *imagen* l'incommode car elle hésite à l'employer : « Il me semblait bien qu'en certains cas, ce que je voyais, c'était une image, mais par beaucoup d'autres, non » (*op. cit.*). Elle dénigre la comparaison possible avec les images « d'ici-bas » (*acá*) puisque celles-ci ne peuvent prétendre égaler la nature incomparable de l'image apparue dans ces visions qui ne ressemble à aucune autre. C'est à la fois une image, apparue lors d'une vision, mais comme elle ne lui ressemble pas par « beaucoup d'autres choses¹⁰ », elle est bien plus qu'une image : « Bien que je parle d'image, il faut comprendre que celui qui la voit n'a pas l'impression de regarder un tableau, mais quelqu'un de véritablement vivant qui, certaines fois, s'entretient avec l'âme et lui dévoile même de grands secrets¹¹ ». Le Christ de la vision n'est pas celui du sépulcre mais le Christ ressuscité et cette apparition ne peut être vraiment comparée à une image. En fait, il n'y a pas de mot approprié ni pour qualifier l'objet et la nature de cette vision, ni pour la comparer avec une image d'ici-bas ou une autre, et l'usage de la métaphore peut seul en donner une idée¹². Et il n'y a pas de mot parce qu'il

9. « *Diré, pues, lo he visto por experiencia. [...] Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que vía, mas por otras muchas no, sino que era el mismo Cristo, conforme a la claridad con que era servido mostrármese* » ; « Je dirai donc ce dont j'ai eu l'expérience ; [...] Il me semblait bien qu'en certains cas ce que je voyais était une image ; mais, en beaucoup d'autres, c'était le Christ en personne, d'après la clarté dans laquelle il voulait se montrer » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 338 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 184).

10. « *Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que vía, mas por otras muchas no* » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 338 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 184).

11. (Thérèse d'Avila, 2012, *Le Château intérieur ou les Demeures de l'âme*, trad. Claude Allaire : VI^e demeures, chap. IX, § 4, 647).

12. « *Bien la puede representar delante de su imaginación y estarla mirando algún espacio, y las figuras que tiene y la blancura, y poco a poco irla más perfeccionando y encomendando a la memoria aquella imagen* » ; « Nous pouvons nous la représenter [l'humanité du Christ] par l'imagination et la contempler quelque temps, en considérant tous les traits sous lesquels

ne s'agit pas réellement d'une image mais d'un portrait vivant, infigurable par son animation, indescriptible même dans la meilleure représentation. Le mot *imagen* est employé uniquement par défaut pour désigner une représentation ou une image intérieure qui provient de la puissance divine elle-même. C'est un don octroyé qui ne peut être contrôlé mais qui dure un temps passager, inaltérable¹³. Le paradoxe est que cette comparaison avec une image, au sens courant et neutre, n'a guère de signification puisque Thérèse répète, dans ses commentaires sur la nature de ses visions, qu'« on ne voit aucune chose extérieure ni intérieurement, parce qu'elle n'est pas imaginaire ; mais sans rien voir, l'âme comprend ce que c'est et jusqu'où elle représente, plus clairement que si elle le voyait, sauf qu'on représente aucune chose particulière » (Thérèse d'Avila, *op. cit.*, 4b, § 20 ; *Relation 4*, *op. cit.*, p. 377, § 20).

Dans les *Relations*, Thérèse emploie le mot « représentation » mais le sens de son discours montre qu'il s'agit d'une vision sans représentation ni image. Le texte publié des *Relations* apporte des éclaircissements sur la nature même de ces visions qui ne représentent rien « de particulier » mais ressembleraient plutôt à une présence¹⁴. La vision elle-même apparaît en fait « sans images ni paroles formées » (Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 175) dans la vision intellectuelle qui se manifeste donc par une présence. Cette manifestation se caractérise aussi par une image perçue avec les yeux de l'âme, précision souvent apportée par Thérèse¹⁵. Là encore, le mot *imagen* sert de substitut au mot « représentation » mais ni l'un ni l'autre ne peuvent qualifier réellement la nature de la vision intellectuelle que Thérèse se sent souvent contrainte de mieux expliquer : « Il met au plus intime de l'âme ce qu'il veut qu'elle comprenne, et là, il la dirige sans

elle apparaît ainsi que sa blancheur et la perfectionner peu à peu et la confier à la mémoire » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXIX, § 1, 346 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXIX, § 1, 190).

13. « Y de aquí viene no tenerse en nada a quien Dios hace esta merced, porque ve que es cosa dada y que ella allí ni puede quitar ni poner » ; « elles comprennent très bien que tout cela est un don de Dieu, et qu'elles ne peuvent ni le provoquer ni le faire cesser » (Teresa de Jesús, *Relaciones*, 4a, § 20 ; Thérèse d'Avila, *Relation 4* (1576), p. 377, § 20).

14. « Parecíame andar siempre al lado Jesucristo ; y como no era visión imaginaria, no vía en qué forma ; mas estar siempre al lado derecho, sentíalo muy claro ; y que era testigo de todo lo que yo hacía, y ninguna vez que me recogiese un poco o no tuviese muy divertida podía que estaba cabe mí » ; « Il me semblait que Jésus-Christ se tenait constamment à côté de moi, et comme ce n'était pas une vision imaginaire, je ne voyais pas sous quelle forme, mais je le sentais toujours très clairement à ma droite et il était témoin de tout ce que je faisais ; et dès que je me recueillais un peu ou que je n'étais par trop distraite, jamais je ne pouvais ignorer qu'il était près de moi » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVII, § 2, 325-326 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVII, § 2, 173).

15. « Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, ni ninguna, sino con los ojos del alma » ; « Cette vision a beau être imaginaire, jamais je ne l'ai vue avec les yeux du corps, ni aucune autre d'ailleurs, mais avec les yeux de l'âme » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 4, 336 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 4, 182).

images ni paroles formées, comme dans cette vision dont j'ai parlé¹⁶ ». Cette sorte de vision (*manera de vision*), où le « langage si céleste » (*lengaje tan del cielo*) est le plus profond, apparaît avec la plus grande puissance d'évocation et justifie l'appellation même de vision. Le contenu de cette vision n'est pas représenté par une « image », ni par aucune figuration mais par une épiphanie décrite par une blancheur et un éclat particuliers, propres à ce langage céleste et insolite ici-bas, et dépasse toute imagination¹⁷. Cette blancheur et cette clarté sont une lumière naturelle mais sans aucun rapport avec l'éclat du soleil et l'alternance avec la nuit. Peut-être est-ce cette explication de la vision qui serait la plus proche de sa nature et de son contenu puisqu'aucun mot ne peut réellement la désigner et Thérèse fournit les éléments les plus appropriés pour en qualifier la nature si singulière. Thérèse tente ainsi de définir le plus souvent l'image en fonction de ses visions et de ses états d'extase. Le sens du mot « image » se métamorphose au fil du discours pour approcher de très près la vérité révélée par ces visions. La sainte ne confond pas le sens du mot quand elle évoque les œuvres d'art qu'elle côtoie et apprécie, mais elle ne trouve pas d'autre mot adéquat pour nommer l'objet de ses visions. Le caractère essentiel de ses visions se réfère à la nature animée, vivante du Christ, d'où émane une pure essence, qui s'oppose à l'artefact et à la nature inanimée de l'œuvre d'art, même la plus parfaite. Elle voit, sous ses yeux, le prototype en quelque sorte, la *translatio ad prototypum* du visage christique, l'origine et la source vivante de l'*imago*, qu'aucune œuvre humaine ne peut transmettre. Cette « image » va au-delà de la *mimesis*, symbolise une *imitatio Christi* d'une « nouvelle nature créée de l'intérieur » (Vega, 2005 : 78-79), sans aucune relation avec la *mimesis* artistique.

Jean de la Croix

Alors que Thérèse oppose l'expérience sensible procurée par l'œuvre d'art à la vision intellectuelle d'où naît l'image christique, l'occurrence d'image dans la *Montée du Carmel* (1587), ouvrage laissé inachevé par Jean de la Croix, est limitée à un sens univoque. Il existe, selon lui, deux puissances nées de l'imagination ou de la fantaisie qui, « sous l'image ou la figure d'un corps, se représentent aux sens » (Jean de la Croix, 1947 : Livre II, chap. XI, 148) ; elles prennent une

16. « *Pone el Señor lo que quiere que el alma entienda en lo muy interior del alma, y allí lo representa sin imagen, ni forma de palabras, sino a manera de esta visión que queda dicha* » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 328 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie, op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 174).

17. « *porque, si estuviera muchos años imaginando cómo figurar cosa tan hermosa, no pudiera ni supiera, porque escude a todo lo que acá se puede imaginar, aun sola la blancura y resplandor* » ; « car, quand j'aurais passé des années à me demander comment me représenter quelque chose d'aussi beau, je n'aurais pu ni su le faire, car cela dépasse tout ce que l'on peut imaginer, ne fût-ce que par sa blancheur et son éclat » ; *ibid.*, § 5, 183 ; « Enfin, elle est de telle sorte qu'aucune personne, si intelligente qu'elle soit, ne pourra de sa vie se la représenter » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 4, 337 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie, op. cit.* : chap. XXVIII, § 4, 183).

forme surnaturelle ou de vision imaginaire, représentée aux sens de manière passive, et une forme naturelle ou de vision produite par les sens avec des formes, des figures et des images (Jean de la Croix, *op. cit.*). Le discours de Jean de la Croix est fondé, en particulier au chapitre XI du Livre II, sur le rejet de ces visions, même lorsqu'elles proviennent de Dieu, qu'il refuse non pas comme des fausses visions, distinction faite par Thérèse, mais comme des obstacles à l'union divine (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre II, chap. XI, 149). Il les concède seulement aux commençants pour passer au stade ultérieur de la vraie union avec Dieu. Il avance que cette union n'a rien de commun avec ces visions issues de nos sens, et donc avec une vision corporelle ou imaginaire, et qu'il est nécessaire de traverser la nuit obscure et d'atteindre le dénuement pour poursuivre le chemin de l'union divine. Une grande partie du traité spirituel de la *Montée du Carmel* est structurée sur l'ascension vers cette union en décrivant les étapes et les raisons du rejet des visions et des images tout en reconnaissant la nécessité de passer par celles-ci. Cette ascension se transforme peu à peu en un détachement des formes, des figures et des images et « plus l'âme, en effet, se spiritualise, plus elle diminue les actes particuliers de ses puissances. Elle se concentre dans un seul acte général et pur, et alors ses puissances abandonnent la voie qui l'avait amenée à cet état » (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre II, chap. XI, 151). En marchant dans la nuit obscure, l'âme « se spiritualise », selon les mots de Jean de la Croix, et avance vers le dénuement et le rien avant de pouvoir atteindre une autre étape vers la nuit et cheminer vers l'aurore de la rencontre tant désirée avec Dieu et les trois personnes divines. Dans cette ascension, l'image est totalement absente et ne peut servir, comme pour Thérèse, que de métaphore à l'union de l'ami et de l'amante dans la foi¹⁸, ce que Jean de la Croix exprime dans la langue poétique du *Cantique spirituel*, une langue construite sur une série de métaphores, d'associations et de correspondances entre les éléments naturels et l'amour divin.

La langue poétique de Jean de la Croix est en elle-même un jeu de correspondances avec les images métaphoriques et symboliques mais elle s'en éloigne dans le traité de la *Montée du Carmel* où la vision au moyen des images qui assumeraient ainsi une fonction poétique, et par conséquent métaphorique et allégorique, est totalement absente. Autant l'invocation des images dans le *Cantique spirituel* s'enchevêtre sans cesse dans un tissu de métaphores mêlant éléments naturels et sentiments amoureux de l'amante à l'aimé où se tissent entre les deux les liens de plus en plus étroits vers le mariage spirituel, autant le traité est construit sur une conception morale et herméneutique de la mystique chrétienne traditionnelle¹⁹ dont Jean de la Croix oriente son objet vers une défense de l'union mystique à Dieu sans intermédiaire. La rhétorique classique lui fournit les moyens de forger la construction d'une argumentation logique. L'image est au cœur des

18. (Jean de la Croix, 2012, *Cantique spirituel*, Explication : 11, § 5-6, 753) texte présenté et annoté par Canavaggio J., traduit par Ancet J. pour le « Cantique », par Ancet J. et Canavaggio J. pour l'« Explication ».

19. « Il s'agit plutôt d'une réflexion métapoétique ou, si l'on préfère, d'une herméneutique conforme à la théologie spéculative de l'époque » (Jean Canavaggio, *ibid.* : 1018).

poèmes du *Cantique spirituel* et se profile à travers la puissance évocatrice d'une langue poétique tandis qu'elle est rejetée dans le traité comme un instrument contraire à l'union divine. L'existence de l'explication donnée au poème témoigne, comme le rappelle le prologue, de la force mystique de l'écriture poétique et « c'est avec des figures, des comparaisons et des similitudes qu'elles [les âmes amoureuses] déversent un peu de ce qu'elles sentent et de l'abondance de l'esprit répandent secrets et mystères plutôt qu'elles ne les expliquent avec des raisons » (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, *op. cit.*, prologue : 693-694).

Le statut de l'image et de l'œuvre d'art

La distance prise par Jean de la Croix avec les visions et les images ne l'empêche pas d'articuler tout au moins une partie de son discours de la *Montée du Carmel* sur l'utilité des images. À l'époque de la résurgence de la question des images après la clôture du Concile de Trente et les querelles et conflits doctrinaux accrus par le luthéranisme, l'avis favorable aux images de Jean de la Croix s'accordait avec la position de l'Église tridentine. Ainsi évoque-t-il son attachement au culte de certaines images, et se conforme-t-il aux recommandations de l'Église. Il préconise tout particulièrement le culte des images des saints, qui s'accorde à la dévotion (*cf.* Catto, 2014 : 25-31). Il précise que cette vénération des saints doit les honorer en faisant se « mouvoir la volonté pour réveiller la dévotion à leur égard » (Jean de la Croix, *Montée du Carmel*, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXIV, 430). La dévotion envers les images des saints est très nécessaire et cette affirmation est un des points d'appui de la pensée de Jean de la Croix qui cherche clairement à se conformer aux prescriptions de l'Église tridentine. Mais cette position affirmant la nécessité de l'usage des images est immédiatement suivie de restrictions importantes où apparaît la position complexe de Jean de la Croix. Ainsi, si les images sont très nécessaires pour honorer les saints et éveiller la dévotion, elles ne doivent en aucun cas être prises pour ce qu'elles ne sont pas, c'est-à-dire une représentation vivante de l'invisible²⁰. Son discours se conforme à la position orthodoxe du décret de la XXV^e session du Concile de Trente sur les images dont il retient surtout le culte des saints²¹ mais il ne se prononce pas sur d'autres catégories d'images. Il accepte aussi le culte des images à condition qu'il ne perturbe pas la prière et l'aspiration à l'union divine. Pour lui la personne vraiment pieuse n'a pas besoin d'image et peut s'en passer pour continuer à rechercher l'objet invisible et vivant de Dieu. Tout au long de ces quelques chapitres sur la dévotion portée par l'image, il conseille le choix d'images

20. « Celui qui est vraiment pieux met surtout sa dévotion dans l'objet invisible que représentent ces images. Il n'a pas besoin de beaucoup d'images ; très peu lui suffisent ; et encore, il ne se sert que de celles qui lui rappellent plus le divin que l'humain » (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXIV, 432).

21. Pour une interprétation renouvelée du décret du 2 décembre 1563 sur le culte des saints et des images saintes, *cf.* (Fabre, 2013).

les plus appropriées à porter la volonté à cette dévotion, et non à s'attacher à la beauté et à l'agrément des ornements de l'image elle-même. Ces images ne représentent que les « choses invisibles²² » et ne sont donc qu'un moyen de susciter la dévotion sans se complaire dans l'éveil des sens à la vue de l'accidentel et de l'illusion. À l'encontre de Thérèse, toute considération esthétique de l'image est condamnée non seulement pour les joies terrestres qu'elle apporte, mais aussi comme une vaine recherche des sens au détriment de la véritable dévotion qui ne peut se satisfaire d'une image, simple reflet des choses invisibles²³. Jean de la Croix reste réticent à l'égard de l'image, des illusions qu'elle suscite et du plaisir des sens qu'elle provoque. En somme, dans son traité, il semble accepter le culte des images prônées par l'Église par souci d'orthodoxie mais il en limite l'utilité à la stricte dévotion, sans aucune considération pour la beauté de l'ornementation ni pour aucun atour esthétique. L'image n'est qu'un moyen car seuls comptent l'objet vivant qu'elle représente et la nature spirituelle qu'elle renferme et translate.

Jean de la Croix, tout au moins dans son traité de la *Montée du Carmel*, considère l'utilité des images en accord avec les recommandations de l'Église tridentine ; il en reconnaît l'usage nécessaire pour susciter la dévotion et la prière et n'en interdit pas la contemplation à cet effet. Cependant il ne rejette jamais le recours à l'œuvre d'art ni il ne dénie sa beauté esthétique²⁴ mais un petit nombre d'œuvres de dévotion utiles, dénuées de beauté, suffit au dévot pour suivre son ascension spirituelle²⁵. Cette position rejoint celle de Thérèse d'Avila, qui ne remet

22. « Dès lors, que les images ne doivent nous servir que comme des moyens qui nous rappellent les choses invisibles, nous ne rechercherons en elles que ce qui porte la volonté à aimer l'objet vivant qu'elles représentent et à y mettre sa joie. [...] Dès qu'il aura fait à l'image l'acte de vénération que commande l'Église, il élèvera immédiatement sa pensée à l'objet qu'elle représente ; il mettra en Dieu ou dans le Saint qu'il invoque la joie et le plaisir de sa volonté, par l'amour qu'il portera et la prière qu'il lui adressera. » (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXVI, 440).

23. « L'expérience même démontre que si Dieu fait quelques grâces ou quelques miracles, il les fait d'ordinaire par le moyen d'images qui ne sont pas bien taillées, ni bien peintes, ou bien représentées, afin que les fidèles n'attribuent pas ces faveurs à la peinture ou à la forme » (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXV, 436).

24. Cf. en dernier lieu (Florissoone, 1956 : 149), depuis l'étude de Florissoone, la relation de Thérèse d'Avila, surtout, et de Jean de la Croix avec les œuvres d'art et l'expérience esthétique n'a fait l'objet d'aucune révision. Celle-ci serait vraiment nécessaire au regard du regain d'intérêt pour l'image en général (cf. par exemple : Belting, 2004 : chap. I, 17-76) et de nouvelles recherches sur les rapports entre spiritualité et esthétique (cf. Guiderdoni, Dekoninck et Granjon (éds.), 2013, en particulier p. 2-6).

25. « Ainsi donc, quand il y a de la dévotion et de la foi, toute image suffit ; mais si l'une et l'autre viennent à manquer, aucune image ne suffira. Je veux encore parler ici de quelques effets surnaturels que des images produisent parfois chez certaines personnes. Dieu communique à une âme une impression spirituelle à l'aide d'une image ; il le fait de telle sorte que l'image et la dévotion qu'elle lui a causée restent fixées dans son esprit et lui sont comme présentes ; lorsqu'elle se souvient tout à coup de cette image, elle en éprouve un effet qui est le même que la première fois, ou plus grand ou plus faible ; tandis qu'une autre image beaucoup plus belle ne produit pas cette impression » (Jean de la Croix, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXV, 436-437).

pas en cause la valeur esthétique de l'œuvre d'art et maintient en général une attitude bienveillante à l'égard des images. Elle recommande les images pour la prière (Florisoone, *op. cit.* : 73), comme Jean de la Croix, et fait de nombreuses fois allusion à des œuvres qu'elle a vues et qui l'ont inspirée. Elle reste plus diserte que Jean de la Croix à ce sujet et le *Livre de la vie* est parsemé d'évocations de peintures et de comparaisons avec les œuvres qu'elle semble connaître et apprécier (*ibid.* : 39). Thérèse évoque plusieurs fois son regard posé sur une peinture. La relation avec une œuvre d'art est encore plus prégnante au moment où se produit une vision et appelle à une présence matérielle et réelle représentée par l'image : « J'aurais voulu avoir constamment sous les yeux son portrait et son image, puisque je ne pouvais le garder aussi profondément gravé dans mon cœur que je l'aurais voulu²⁶ ». Ou bien elle fait allusion à la peinture quand elle cherche à comparer la vision du Christ : « Un jour où l'on fêtait saint Paul, pendant la messe, cette très sainte humanité se montra à moi tout entière, comme on peint le Christ ressuscité, dans toute la beauté et la majesté que je vous ai décrites en détail, mon père, lorsque vous me l'avez formellement ordonné » (Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 3, 182). Thérèse reconnaît la supériorité de la vision intellectuelle²⁷ mais approuve l'usage des images bien qu'elle se méfie de la vision corporelle dans le phénomène de la vision (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXII, § 1, 283-284) : elle préfère dire que ces visions sont produites non pas avec les yeux corporels mais avec les « yeux de l'âme ».

Les deux mystiques estiment les œuvres d'art sobres et directes dans la thématique qu'elles représentent, surtout Jean de la Croix qui préférerait une peinture médiocre à la beauté trop sublime, trop profane appelant à l'éveil des sens et non à la dévotion²⁸. D'après les biographes, Thérèse et Jean de la Croix étaient en relation avec des artistes, la sainte commandait des œuvres qu'elle contrôlait dans les moindres détails (Florisoone, *op. cit.* : 60-72). Elle s'intéressait à l'art de son temps, en aurait passé commande mais on ne connaît qu'un fragment de retable avec un *Ecce Homo* (Valladolid, couvent des Carmélites) que la sainte aurait dessiné avant qu'il soit peint en 1568 avec une iconographie traditionnelle de Thérèse en donatrice entourant les soldats et les spectateurs sur un balcon²⁹,

26. « *Quisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato y imagen, ya que no podía traerle tan esculpido en mi alma como yo quisiera* » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXII, § 4, 285 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXII, § 4, 140).

27. « Il met au plus intime ce qu'il veut qu'elle comprenne (l'âme), et là, il le lui représente sans images ni paroles formées, comme dans cette vision dont j'ai parlé » ; « car, bien que la vision précédente, celle qui, je l'ai dit, nous montre Dieu sans image, soit la plus élevée, [...] il est très important qu'on puisse garder en nous une si divine présence et qu'elle se fixe dans notre imagination » (Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXVII, § 6, 175 et chap. XXVIII, § 3, 182).

28. « Pour quelques-uns, l'image est devenue une idole, dans laquelle ils mettent leur complaisance » (Jean de la Croix, *Montée du Carmel*, *op. cit.* : Livre III, chap. XXXIV, 431).

29. (Florisoone, *op. cit.* : 70), Florisoone ne cite pas ses sources.

suivant une représentation en usage au XVI^e siècle. Thérèse se présente en donatrice : cette présentation implique une volonté de participer à la souffrance du Christ, de ne pas demeurer seulement spectatrice comme la foule des personnages de l'*Ecce Homo*. Elle se dépeint ainsi avec un statut de mécène, à l'égal de tous les commanditaires d'œuvres d'art votives depuis l'époque médiévale, et elle offre d'elle-même une image empathique avec la souffrance du Christ mise en évidence dans cette iconographie. Elle consacre l'œuvre de dévotion à la figure divine comme elle se consacre elle-même face au sacrifice, s'opposant à la foule par une attitude compassionnelle et humble à travers l'acte de donation. On s'est fort peu intéressé à la relation de Thérèse avec l'œuvre d'art, aux commandes qu'elle aurait passées aux artistes. Le travail de Michel Florisoone, méritoire sur bien des aspects, est aujourd'hui dépassé et exigerait une actualisation, surtout en considération de l'intérêt nouveau des historiens de l'art pour le phénomène de la vision et pour une approche anthropologique qui a beaucoup renouvelé ce champ. Victor Stoichita (2011 : 70-71) a ainsi mis en relation un tableau de Pedro Berruguete (photo 1 : *Apparition de la Vierge à une communauté dominicaine*, Madrid, musée du Prado) avec le récit d'une vision de la Vierge en 1572. Elle aurait aisément pu accéder à ce panneau dans le monastère Saint-Thomas d'Avila qu'elle visitait souvent. Dans un passage des *Cuentas de conciencia*, elle compare la vision de la Vierge à « l'image dont la comtesse m'avait fait présent³⁰ ». Ce tableau correspondrait, selon la tradition, à un cadeau de la comtesse d'Osorno, María de Velasco y Aragón, une œuvre aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Joseph d'Avila. Un tableau d'Alonso Cano, photo 2, *La Vision de sainte Thérèse*, Barcelone, coll. J. Gudiol, vers 1628 (Stoichita, *op. cit.* : 65-69) traduit en image la première vision décrite par la sainte dans le *Libro de la Vida* (chap. XXVIII, § 3-7) du Christ de la Résurrection, c'est-à-dire une des visions les plus fréquentes apparues à Thérèse. Alonso Cano fut, avec Zurbarán, l'un des peintres espagnols les plus doués pour réussir la mise en image des textes mystiques qu'il connaissait. Le peintre a cherché à rendre compte du phénomène de la vision bien que la distinction entre les trois catégories de visions entre ici en contradiction avec l'idée que l'image soit corporelle ou imaginaire : Cano a transposé cette vision par une différence d'échelle et une lumière surnaturelle autour du Christ. Le texte de Thérèse invitait à une transposition visuelle qui ne pouvait être fidèle sans trahir la supériorité de la vision intellectuelle sur les deux autres. Le parallèle établi par Stoichita entre le tableau de Berruguete et celui d'Alonso Cano montre que ces peintures restaient dans les limites et les conventions de la représentation, sans faire se manifester la présence du surnaturel comme un événement extraordinaire décrit dans une vision bien plus extrême par un peintre contemporain tolédan de Thérèse, le Greco. Ces peintures cherchent à donner une réalité sensible au phénomène de la vision, surtout dans l'exemple du tableau de Pedro Berruguete

30. Cf. en dernier lieu, passage cité par (Stoichita, *op. cit.* : 70, note 1).

Photo 1 : Pedro Berruguete, *Apparition de la Vierge à une communauté dominicaine*, Madrid, musée du Prado

Photo 2 : Alonso Cano, vers 1628, *Vision de sainte Thérèse*, Barcelone, coll. José Gudiol

(vers 1450 - vers 1504), d'une tradition castillane antérieure et dépassée au temps de Thérèse, un temps marqué par la construction de l'Escorial entreprise par des artistes et architectes qui y édifient un art plus moderne, un écrin sacré chargé d'une symbolique chrétienne, créé exclusivement à partir des recommandations du décret tridentin et œuvré en étroite collaboration avec des prélats espagnols protagonistes de la Réforme catholique réunis à Trente. Pour Thérèse peut-être plus que pour Jean de la Croix (pourtant en contradiction avec ses inclinations à la création artistique), on constate, avec Stoichita, la permanence d'une « communication entre l'imaginaire mystique et artistique », « un va-et-vient entre vision et peinture » (Stoichita, *op. cit.* : 70) qui interroge en effet l'aptitude des arts visuels à traiter l'expérience mystique, que le langage même échoue à atteindre dans sa dimension universelle. Ce « va-et-vient » entre langage mystique et image se retrouve en particulier dans le *Libro de la vida* où Thérèse appuie les événements survenus lors de ses visions par des exemples visuels. Il semble parfois peu utile de distinguer les images des phénomènes de vision eux-mêmes, lorsqu'elle est contrainte de comparer les apparitions à une œuvre d'« ici-bas » dans une rhétorique de la langue mystique qui s'avance vers son objet par la voie apophasique. Dans le principe, Thérèse nie, comme Jean de la Croix, la possibilité de représenter l'ineffable et l'invisible mais pour l'approcher, elle a besoin de s'appuyer sur des œuvres d'art et de soutenir son ascension contemplative par un objet matériel, comme le dévot par une image de piété.

La position de Jean de la Croix sur les usages de l'image peut s'expliquer, dans la *Montée du Carmel*, par un discours didactique qui vise à éclairer sur les différents chemins vers la perfection spirituelle. Cette position n'empêche pas un œil bienveillant en regard de l'utilité et même des bienfaits de l'image sur le dévot. On sait aussi que le carme était doué pour le dessin, pratiquait la peinture et même l'architecture depuis son enfance. Le célèbre dessin du *Christ en Croix* (Avila, monastère des carmélites de l'Incarnation, photo 3), réalisé avant le mois de novembre 1577 pour une moniale, sœur Anne-Marie, en est le seul témoignage (avec le dessin perdu du *Mont de la perfection*, connu par une copie autographe datée vers 1580), qui a suscité de nombreux commentaires, en particulier son interprétation graphique (photo 4) et picturale (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, photo 5) par Salvador Dalí en 1951, marquée par la perspective insolite et l'exacerbation de la souffrance du Christ (Stoichita, *op. cit.* : 77), proche d'une sensibilité germanique qui a exploré des points de vue aussi audacieux sur le thème de la Crucifixion, du Gothique tardif à Lucas Cranach l'Ancien, un contemporain des deux mystiques espagnols. La plupart des historiens ont insisté sur la virtuosité technique et très insolite de Jean de la Croix, qui atteste de sa maîtrise et singularise en effet ce dessin³¹ dans la perspective historique où il apparaît, au moment des innovations introduites par le Greco,

31. Cf. en dernier lieu, les réflexions de (Florissoone, *op. cit.* : 94-107).

Photo 3 : Jean de la Croix, (dessiné avant novembre 1577), *Christ en Croix*, Ávila, monastère des carmélites de l'Incarnation

présent en Castille à partir de 1577, dans l'outrance de la perspective, des raccourcis, des couleurs stridentes de ses peintures³². On sait que Jean aurait sculpté et peint dans sa jeunesse (Florisoon, *op. cit.* : 122-124). C'est pourquoi sa réticence à l'égard des images, et des œuvres d'art en particulier, ne peut être qu'une position théorique en accord avec sa conception extrême d'une mystique fondée sur la seule union divine, qui considère que ni les visions ni les images ne peuvent avoir de rapport, même éloigné, avec cette ascension. La métaphore de la nuit accomplit le dénuement et la purification de l'âme qui la mène vers l'absolu de l'union divine où aucune image n'a plus lieu d'être sauf celle du Dieu invisible. Il le répète maintes fois dans la *Montée du Carmel*, et le langage mystique sous sa forme poétique tend à cette même énonciation.

32. Malgré la présence de Thérèse d'Ávila et de Greco à Tolède, les relations entre eux ne sont en général pas reconnues par les spécialistes ; cf. (Marías, 2013) et aussi (Fanfani, 1986).

Photo 4 : Salvador Dalí, 1951, *Christ en Croix*, dessin préparatoire, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum

Le dessin dans le discours mystique : la médiation du visible

Dans un contexte où l'image joue un rôle de catalyseur pour l'expérience mystique et de médiation avec le sacré, où le jeu des métaphores poétiques et la portée symbolique de la vision ont une dimension centrale par la force persuasive des images, y a-t-il une place pour le dessin ? Thérèse s'y réfère et Jean de la Croix emploie le terme castillan *dibujo* dans la onzième chanson du *Cantique spirituel*³³. Le dessin reflète-t-il un aspect esthétique particulier et se singularise-t-il au cœur du discours mystique ? En vérité, si la question des images intéresse les deux mystiques et si Jean de la Croix lui consacre plusieurs chapitres dans la *Montée du Carmel*, ils n'y font que de rares allusions ailleurs. Ainsi Thérèse n'évoque le dessin ou *dibujo*, ici désigné sous son aspect matériel et concret, que pour le qualifier, au même titre que toutes les œuvres de reproduction, de pâle reflet, sans vie, de la figure christique qui lui apparaît vivante dans ses visions : « Parfois, il me semblait par certaines choses que je voyais une image (...) mais

33. « O cristalina fuente / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados » ; « Cristalline fontaine, / si, parmi tes visages argentés, / tu figurais, soudaine, / les yeux si désirés / qui st dans mes entrailles dessinés » (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, op. cit. : 700-701 ; *Explication* : 11, 752-753, § 5-7).

Photo 5 : Salvador Dalí, 1951, *Christ en Croix*, huile sur toile, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum

qui n'a rien à voir avec les dessins d'ici-bas, si parfaits soient-ils, et pourtant j'en ai vu beaucoup de bons ; ce serait folie de penser qu'il existe la moindre ressemblance entre l'une et l'autre chose, tout comme il peut y en avoir entre une personne vivante et son portrait ; car, pour bien fait qu'il soit, il ne peut jamais être au naturel ; ce que l'on voit finalement, c'est une chose morte³⁴ ».

34. « Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que vía, mas por otras muchas no, sino que era el mesmo Cristo, conforme a la claridad con que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos ; es disbarate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera, no más ni menos que la tiene una persona viva a su retrato, que por bien que esté sacado, no puede ser tan al natural, que, en fin, se ve es cosa muerta » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 338-339 ; 184).

Ce passage du *Livre de la vie* inséré dans un des chapitres les plus importants sur le phénomène de la vision et son apparition dans la vie de Thérèse est essentiel pour comprendre la place de ce médium dans le contexte de ce récit de vie spirituelle. Or le texte est fondé sur l'une des premières apparitions du Christ à Thérèse et celle-ci tente vainement de comparer cette « image » de l'apparition à une œuvre humaine. Elle cherche alors à comparer cette « image » du Christ à un dessin mais cette relation est peu efficace car elle est contrainte de constater combien le dessin n'est qu'une figure éteinte de l'image de la vision. Sa comparaison avec les dessins, même parmi les meilleurs auxquels elle fait allusion, souligne que l'« image » du Christ n'est pas une « chose morte » mais une « image vivante » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 8, 184), c'est-à-dire une figure vivante et animée, au contraire de la peinture et de toute image. Cette différence fondamentale entre l'animé et l'inanimé est ainsi au cœur de la problématique de la vision mystique où l'intraduisible approche la sphère céleste et rend toute énonciation inintelligible. On comprend ici la difficulté de Thérèse à tenir le mot « image » pour le plus juste afin de nommer l'objet de ses visions, comme elle le répète plusieurs fois. La comparaison avec les œuvres humaines est un moyen de mieux appréhender l'objet de sa vision sans toutefois lui ajouter plus de crédit mais *a contrario*, cette comparaison lui sert de point d'appui pour singulariser à l'extrême le caractère surnaturel de l'image visionnaire et donc, par le biais de l'analogie, de transmettre cette part intraduisible et indicible qui caractérise le discours mystique³⁵.

On reste pourtant intrigué par la corrélation avec le dessin, et non la peinture, dans ce passage alors que Thérèse fait le plus souvent allusion aux peintures qu'elle a vues ou qu'elle contemple à l'instant même du surgissement de la vision. Pourquoi suggérer le dessin plutôt que la peinture, particulièrement dans ce passage ? Il est vrai que dans le paragraphe suivant, elle se réfère de nouveau à la peinture en tant qu'image et non plus au dessin, mais cette référence au dessin, dont elle précise qu'elle en a « vu beaucoup de bons », ne peut être une diversion ou une erreur car le passage est assez précis et permet de confirmer qu'elle parle bien de dessins et non de peintures, ce que certains traducteurs n'ont pas respecté³⁶, et ce contresens est assez significatif de la place prépondérante de la peinture et de l'image en général dans le discours de la sainte et de la relation d'identification entre peinture et arts visuels instituée en général dans l'historiographie. Selon Michel Florisoone (*op. cit.* : 75), qui a bien relevé cette occurrence, le mot « *debujos* » est précis dans le discours de Thérèse : cette distinction se référerait aux visions qui ne sont pas colorées et se rapporterait à des dessins non pas au trait mais construits sur des contrastes d'ombre et de lumière. Cette

35. Pour une synthèse sur l'apport du langage mystique à la langue (de Certeau, 1982 : 156-179).

36. Jusqu'à la traduction de Jean Canavaggio dans la Bibliothèque de la Pléiade, le mot est traduit par « peinture ».

hypothèse est possible mais elle n'est pas du tout certaine ou même probable car Thérèse insiste sur sa familiarité avec les bons dessins, ce qui implique une curiosité plus étendue que l'intérêt porté à des dessins aux puissants contrastes d'ombre et de lumière. Cette remarque est attestée plus loin par l'allusion à sa propre comparaison de ce passage : « Finalement, il y a la même différence qu'entre un dessin et la réalité, et une brûlure ici-bas est bien peu de chose, comparée à ce feu de l'enfer ³⁷ ». Cette référence au dessin ne semble donc pas fortuite et Thérèse a certainement recherché un effet que la peinture ne produit pas de la même manière. On peut se demander si elle ne considérait pas qu'un portrait était plus vivant dans le dessin que dans la peinture où le personnage perdait son naturel. Le dessin est souvent plus fidèle au portrait saisi sur le vif et la souplesse des traits, le caractère plus délié et enlevé sont autant d'éléments qui pourraient en expliquer la préférence. Le paradoxe est aussi à relever avec le contexte où elle écrit sa biographie puisque l'Espagne est, depuis quelques années seulement, mieux connue dans le dessin quoique la période de la Renaissance reste la plus problématique par ses lacunes. Qu'elle affirme en avoir vu « beaucoup de bons » est un indice précieux d'une production presque disparue et on peut s'interroger sur les feuillets auxquels elle fait allusion et qu'elle appréciait. Ce passage nous renseigne de surcroît sur l'accès aisé à cette production graphique dans la province castillane et sa référence à sa propre expérience en ce domaine atteste non seulement qu'elle parle bien de dessins, et non de peintures ou de gravures, qu'elle fait très bien la distinction entre les deux médiums, mais qu'elle avait aussi un goût certain pour les œuvres des artistes contemporains auxquels elle passait des commandes.

Même si on connaît fort mal la nature du mécénat de Thérèse, son allusion à la peinture offerte par la comtesse d'Osorno indique qu'elle fréquentait des milieux aristocratiques où la commande d'œuvres d'art et l'habitude de les collectionner lui étaient connues. À l'époque de Thérèse, les collections d'œuvres d'art et la commande aux artistes, en Castille notamment, étaient de plus en plus fréquentes à partir du règne de Philippe II. La noblesse espagnole et les catégories sociales les plus élevées commencent à s'entourer d'œuvres d'art, à orner les palais de décors à fresque et à commander surtout des portraits, un genre en pleine expansion dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Les cercles tolédans sont particulièrement favorables à cet essor dans le domaine de l'image sacrée. Un artiste comme le Greco peignit plusieurs portraits de mécènes ecclésiastiques (Fray Hortensio Félix de Paravicino) et de lettrés (Antonio de Covarrubias) à Tolède où un groupe notable d'artistes tolédans (Blas de Prado, Luis de Carvajal, Luis de Velasco) peignit de nombreux portraits de ces catégories sociales contemporaines de Thérèse. Ce milieu d'artistes laissa d'abondants témoignages d'une

37. « *En fin, como de dibujo a la verdad, y el quemarse acá es muy poco en comparación de este fuego de allá* » (Teresa de Jesús, *op. cit.* : chap. XXVIII, § 7, 338-339 ; 382, § 3 ; Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, *op. cit.* : chap. XXXII, § 3, 219).

société laïque et religieuse encline à encourager le mécénat pour orner ses demeures et ses églises et à s'entourer des portraits de leur cercle intime. Le retable avec la prédelle probable de l'*Ecce Homo* peint en 1568 pour Thérèse semblait réalisé dans une esthétique archaïsante, encore dans le sillage des œuvres de la fin du xv^e siècle (Pedro Berruguete) par la représentation de la donatrice, un dispositif alors peu en vogue dans les cercles cultivés tolédans. Dans un environnement propice à la connaissance directe des œuvres d'art, cette référence aux bons dessins qu'elle a vus ne peut être fortuite. Elle ajoute une précision à la nature extraordinaire, immatérielle, de la vision pour désigner l'indicible et l'intraduisible, son caractère ineffable qui nécessite une comparaison par défaut, et non par équivalence, avec des œuvres humaines créées pour tenter de représenter une figure vivante et lui offrir une apparence surnaturelle. La vision du Christ surpasse toutes ces choses créées par la main de l'homme et ne peut être comparée à aucune autre. Rien d'humain ni de terrestre ne peut ressembler à son ineffable beauté et majesté, à l'émanation de la lumière qui en irradie. La nature divine du Christ est ainsi mise en opposition avec la beauté la plus sublime des choses humaines au point que celles-ci ne peuvent vraiment soutenir la comparaison. Le fait de s'attacher à des dessins plutôt qu'à des peintures, du moins dans ce passage, démontre sa grande aptitude au jugement dans cette matière et son appréciation favorable des meilleurs d'entre eux. Elle témoigne ici d'un goût certainement assez sûr et surtout averti des différences de qualité quand elle se réfère aux bons dessins qu'elle a pourtant vus. Une grande partie du discours mystique est ainsi fondée sur le contraste entre les choses « d'ici-bas » (*acá*) et le monde surnaturel (*allí*) auquel elle accède par ses visions et par les pratiques de recueillement. On doit donc saisir cette comparaison, ou plutôt cette opposition, entre le dessin ou le portrait et l'image christique comme une métaphore aussi bien qu'une vérité vécue par Thérèse par l'intermédiaire des visions qu'elle rapporte aussi fidèlement que possible. Dans ce contexte, il n'y a pas de raison de confondre peinture et dessin, et encore moins de ne pas saisir les intentions de la sainte dans cette opposition.

Jean de la Croix ne fait aucune allusion au dessin dans la *Montée du Carmel* bien que lui-même ait certainement beaucoup dessiné et apprécié, selon ses dires, l'art en général et fut sollicité dans la peinture et l'architecture (Florissoone, *op. cit.* : 122). Il se réfère en revanche très souvent à la peinture dans le cadre des recommandations tridentines pour le culte des saints et son opinion se conforme aux exigences de clarté et de décence des saintes images ; il demande très souvent que ces images suscitent ou accroissent même la dévotion, suivant ainsi les préconisations conciliaires. Il va de soi que le dessin n'est pas un objet particulier de ses préoccupations bien qu'il ait réalisé une feuille aussi habile que celle du couvent d'Avila, révélant une science savante de la perspective, du trait et du modelé. On doit donc se tourner vers la seule occurrence du mot *dibujo* dans la onzième chanson du *Cantique spirituel* où le terme est repris plusieurs fois dans l'explication (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, *op. cit.*, *Explication* : 11, § 5-7,

752-753). Le terme *dibujo* est employé dans un contexte théologique où Jean de la Croix commente le dernier vers de la onzième chanson en donnant au dessin une facture moins parfaite que la peinture qui est, elle, « parfaite et achevée » (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, op. cit., *Explication* : 11, § 5, 752). Le dessin serait une figure préparatoire à un projet plus parfait représenté par la peinture. Au cours de toute cette explication, il développe une exégèse en jouant sur le mot *dibujo* qui s'adapte à des sens complémentaires. Ainsi, après avoir affirmé que le dessin est imparfait par rapport à la peinture, il expose un jeu de métaphores où il y a un « dessin de foi », qui est une connaissance imparfaite des vérités infusées dans l'âme alors que la peinture, elle, « parfaite et achevée » vient accomplir ces vérités dans une « claire vision » (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, op. cit.). La peinture fait ainsi disparaître le dessin par sa perfection de même que la connaissance de la foi disparaît grâce à la clarté de l'union divine. Au-dessus du « dessin de foi », le « dessin d'amour » représente la transformation de l'amour réciproque de l'ami et de l'amante en l'union divine qui devient ainsi ressemblance de l'un avec l'autre. Dans cette union avec Dieu s'accomplit ainsi le « dessin d'amour ». Cette exégèse détourne le mot *dibujo* de sa fonction pratique et même de son sens artistique pour servir une interprétation symbolique. Le « dessin de foi » et le « dessin d'amour » sont des métaphores poétiques de la transformation vers l'union mystique qui s'accomplit par une connaissance de la foi, dessin imparfait, et par l'amour divin, peinture « parfaite et achevée ».

Ces métaphores transposent le sens du mot *dibujo* dans une langue poétique où se transforme la vérité de la foi en une union de l'âme et de la volonté. Le sens général de *dibujo* est de désigner une imperfection qui s'accomplit enfin par sa transformation en peinture. Le « dessin de foi » et le « dessin d'amour » profilent la transformation en union avec le Christ et avec Dieu. Ils ne font plus qu'un dans la perfection de l'accomplissement de l'amour divin vers l'union. Le mot *dibujo* est ici approprié parce qu'il implique l'idée de transformation, de progression vers une chose parfaite, et le dessin représente cette possibilité d'acte créateur et de transformation dans un devenir plus parfait que lui-même. Le « dessin de foi » et le « dessin d'amour », placé au-dessus, restent imparfaits. C'est bien la peinture qui symbolise, dans l'explication de Jean de la Croix, l'accomplissement du « dessin de foi » et du « dessin d'amour » mais elle ne peut être qu'en Dieu : la place de la peinture est dans la gloire et fait alors apparaître une claire vision dans l'âme, une fois que l'union divine s'accomplit. La peinture est donc « parfaite et complètement achevée », elle est vive, intime, claire vision alors que les deux dessins, l'un au-dessus de l'autre, sont imparfaits, encore humains en quelque sorte. La peinture est céleste, s'accomplit seulement dans l'union divine alors que le dessin – « dessin de foi » et « dessin d'amour » –, est accessible sur la terre. Le dessin précède cette transformation dans l'union divine avec l'Aimé, il prépare à la ressemblance avec Dieu en transformant la vie dans l'union, mais il reste imparfait et inaccompli. Malgré cet état d'imperfection, « dessin de

foi » et « dessin d'amour » peuvent amener à un bonheur sur terre. Ainsi ces dessins portent bien leur nom dans le discours de Jean de la Croix : transformer l'âme en la guidant sur le chemin de la foi et de l'amour, préparer la ressemblance avec Dieu par l'union d'amour. La peinture signifie donc l'accomplissement parfait et absolu de l'union divine : elle est épiphanie de la claire vision, non plus dessin ni ébauche. Voilà pourquoi le dessin, infusé par la foi et l'amour opéré par la volonté, peut seulement atteindre une transformation spirituelle mais il ne peut, dans son essence, être la peinture, devenir un, ressemblance et non plus dissemblance. La conversion spirituelle de l'âme vers l'union divine par le dessin d'amour relève de l'aspiration la plus élevée accomplie sur la terre mais la peinture va au-delà : elle est l'accomplissement du dessein de ressemblance et d'union divine. La peinture parachève le dessin de foi et le dessin d'amour dans la clarté de la vision, non plus dans la séparation. Elle est une métaphore de l'absolu, de la vision comme une clarté sans ombre ni reflet, et non un éclat extérieur, malgré la grâce, du « portrait du Bien-Aimé », qui s'y « représente d'une manière tellement parfaite, tellement intime et vive » (Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, *op. cit.*), ce même portrait vivant révélé à Thérèse dans ses visions.

On est ici très loin de l'occurrence plus directe employée par Thérèse d'Avila, qui se conforme aux usages traditionnels et courants où la langue vulgaire employait le *dibujo* comme réalisation matérielle d'une expérience artistique, et non comme une essence et un aspect de la transcendance. Chez Jean de la Croix, le mot *dibujo* prend un sens poétique qui entremêle les diverses valeurs du mot et le transfigure en une essence particulière devenue étrangère à la réalité et à ses usages courants. Il devient lui-même une matière transcendante qui transporte à la fois le sens commun et les transformations subies par la création d'une langue poétique et unique. Il n'est plus ni dessin ni réalité particulière : il devient nouvelle concrétion d'une matière ainsi transfigurée par la langue du poète qui se fait l'interprète et le guide de l'ascension vers l'union mystique.

Échos contemporains

Une installation vidéo célèbre de Bill Viola, *Room for St John of the Cross* (1983, photo 6), est un paradigme d'une « esthétique apophatique » ou négative selon la définition donnée par Amador Vega (2005 : 17-19, 49-79 et 2007 : 97-113). L'installation témoigne de l'actualité de la mystique dans l'esthétique contemporaine. Elle emprunte la voie ouverte par la représentation pour symboliser l'invisible à l'aide des médias contemporains, pour opposer, comme le cherchait Jean de la Croix, le monde des phénomènes et du chaos (symbolisés le souffle du vent sur les montagnes dans la vidéo) et le monde divin invisible (symbolisé par la chambre noire et la lumière chaude et intense). Bill Viola ouvre l'accès au monde invisible de la sphère sacrée, celle de la chambre noire, de la lumière intense, chaude, vibrante dans le vide et invisible présence du divin. Bill Viola a insisté, dans ses explications, sur la circulation dynamique du monde entre

Photo 6 : Bill Viola, 1983, installation, *Pièce pour saint Jean de la Croix* (*Room for St John of the Cross*)

ces deux espaces extérieur et intérieur (visible et invisible) à travers le rôle de la fenêtre que l'artiste tient pour essentiel. L'installation introduit une expression sensible de l'intériorité selon une « esthétique apophasique » qui met en évidence l'invisible dans le visible par le biais de l'art transformé en expression de sainteté (Vega, 2005 : 158-159). Le « dessin de foi » et le « dessin d'amour » opposent leur imperfection, comme le monde chaotique et phénoménal, sa lumière froide et blanche, à la perfection de la peinture, vive et claire vision de l'union divine, « centre puissant » (B. Viola), paisible, éclairé par la lumière chaude et intense de la chambre noire. L'accès à l'invisible n'est pas représenté mais il est guidé par la lumière intense éclairant la nuit obscure, par la circulation dynamique entre les deux espaces, entre l'intelligible et le sensible et par l'espace ouvert de la fenêtre où convergent le cœur de l'invisible, le centre de la foi de Jean de la Croix, le noyau du processus mental du mouvement intérieur ³⁸.

Par la perception du monde sensible, l'installation de Bill Viola, comme la peinture d'artistes contemporains (Marc Rothko) tournés vers la spiritualité, est une réponse à la négativité de la pensée spirituelle de Jean de la Croix. L'essence divine de la peinture et du dessin, interprétée avec la langue de l'herméneutique, transfigure leur réalité par une voie de traverse qui se plie au discours mystique.

38. « *The root of the cinematic process remained the still picture, but images now had behavior, and the entire phenomenon began to resemble less the material objects depicted and more the process of the mind that was moving them* » (Viola, 1996 : 449).

Il est possible de considérer la comparaison de l'image (et du dessin en particulier) avec la divinité invisible, comme le fait Jean de la Croix, à l'égal d'une métaphore entre deux entités, l'une relevant du monde objectal et l'autre du monde transcendantal où se situe le divin. Pourquoi les images *quand même* ? Pour Jean de la Croix et Thérèse d'Avila, elles représentent la médiation avec le monde terrestre et la conséquence de l'expérience sensible ; leur artefact appelle à un métalangage, à conduire la matière vers la vérité de la transcendance et à en explorer la spiritualité infusée dans le regard. Que cette image soit fabriquée dans le médium de la peinture ou du dessin importe moins que le sens qu'elle transmet. Le mot d'image suffit à lui seul à établir une distinction entre le monde transcendantal et le monde réel. Les deux mystiques en ont bien conscience quand ils s'attachent à la comparer à la figure vivante de la déité sans lui trouver de nom. L'occurrence du « *dibujo* » se place dans le même sillage que celle de la peinture et de toute œuvre d'art mais il est important de rappeler sa présence dans les écrits de ces deux auteurs. Cette occurrence a aussi une plus grande valeur dans le contexte espagnol où les disciplines artistiques des années 1580 préparaient activement l'affirmation théorique et pratique du dessin au seuil du Siècle d'or. Nés et formés à l'époque du concile de Trente, Thérèse d'Avila et Jean de la Croix témoignent de la diversité d'une pensée réformatrice malgré l'Inquisition, les persécutions et l'autorité de l'Église dont ils ne contestent pas la puissance. Par l'écriture aussi, ils ont transformé la langue vulgaire en instrument de la pensée mystique et, pour Jean de la Croix, en expérience poétique³⁹. Ils témoignent de la place de l'image et du langage dans les crises et les réformes spirituelles de leur temps.

Lizzie BOUBLI

Institut des textes et des manuscrits modernes, CNRS-ENS

ITEM, Paris

lizzie.boubli@wanadoo.fr

39. Pour ces transformations, cf. les réflexions majeures de Michel de Certeau, *op. cit.*

Bibliographie

- BELTING Hans, 2004 [2001, Munich, Wilhelm Fink], *Pour une anthropologie des images*, tr. Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », chap. I, p. 17-76.
- CATTO Michela, 2014, « Istruire ed educare: il concilio di Trento e la società cattolica », *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, a cura di Domizio Cattoi et Domenica Primerano, cat exp. Trento, Museo Diocesano Tridentino, 7 marzo-29 septembre, Trento, Tipografia Editrice Temi.
- CERTEAU Michel de, 1982, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 156-179.
- DEKONINCK Ralph, 2005, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite au XVII^e siècle*, Genève, Droz, chap. I, p. 19-25.
- FABRE Pierre Antoine, 2013, *Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres.
- FANFANI Amintore, 1986, *Il Greco e Teresa d'Avila*, Milan, Rusconi.
- FLORISOONE Michel, 1956, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, Seuil, p. 149.
- GUIDERDONI Agnès, DEKONINCK Ralph, GRANJON Émilie (éds.), 2013, *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven-Walpole, Leuven, en particulier p. 2-6.
- JEAN DE LA CROIX, [1947], *Œuvres spirituelles*, trad. du R. P. Grégoire de Saint Joseph, Le Seuil.
- MARIAS Fernando, 2013, *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Cohen et Cohen.
- NAVARRO DURAN Rosa, CHECA Fernando (et al.), 2015, *Teresa de Jesus : la prueba de mi verdad*, cat. exp., Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural⁴⁰.
- TERESA DE JESÚS, [2004], *Libro de la vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas ».
- THÉRÈSE D'AVILA, [1995], *Œuvres complètes*, les Carmélites de Clamart et Sesé B. (éds.), trad. Mère Marie du Saint-Sacrement, Paris, Le Cerf.
- THÉRÈSE D'AVILA, JEAN DE LA CROIX, [2012], *Œuvres*, Canavaggio J. (dir.), Allaigre C., Ancet J., Pérez J., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- STOICHITA Victor I., 2011 [1995, Reaktion Books], *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Édition Le Félin, p. 70-71.
- VEGA Amador, 2005, « La noche del sentido : fundamentos para una hermenéutica de la negatividad en el siglo XX », *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pampelune, Cátedra Jorge Oteiza et Universidad Pública de Navarra.
- , 2007, « Imagination nocturne et contemplation esthétique chez Jean de la Croix », in Dominique de Courcelles (éd.), *Les enjeux philosophiques de la mystique*, actes du colloque du Collège international de philosophie des 6 au 8 avril 2006, Grenoble, Jérôme Million, p. 97-113.
- VIOLA Bill, 1996, « Video Black – The Mortality of the Image (1990) », in Stiles K., Selz P., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, p. 449.

40. Document sur Thérèse d'Avila et les images artistiques que je n'ai pas pu consulter en raison des délais de publication.

Vision et image dans le processus mystique. Thérèse d'Avila et Jean de la Croix

Au lendemain du Concile de Trente, qui a refondé dans son ultime session, en 1563, la légitimité du culte des images, les spirituels, ou mystiques, nombreux et actifs dans cette période de grand ébranlement du socle et des certitudes de l'ancienne christianitas médiévale, se trouvent confortés dans leur usage ou leur souvenir des images lors du cheminement de leur méditation, mais ils sont en même temps inquiets : quel rôle jouent-elles exactement ? Donnent-elles à voir l'invisible ou sont-elles seulement un tremplin vers lui ? Les grandes œuvres de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix sont convoquées ici pour tenter une réponse à cette question. L'examen de leurs écrits montre comment le privilège du dessin sur la peinture dans ces deux œuvres, jusqu'aux dessins de Jean de la Croix lui-même, propose une sorte de médiation entre le visible et l'invisible : le dessin annonçant d'autres couleurs du Paradis ou rappelant, dans ces traits pâles, des enchantements passés, comme par exemple ceux des plus hautes visions.

Mots-clés : culte des images, vision mystique, dessin spirituel, invisible, méditation.

Vision and image in the mystical process. Teresa of Avila and John of the Cross

After the council of Trent, which in its ultimate session in 1563, reinstalled the legitimacy of the cult of images, the spiritually inclined or mystics, who were numerous and active in this period of great shuddering of the ground and certainties of the Ancient Medieval Christianitas, find themselves challenged in their use or their memory of images during the trajectory of their meditation, but they are at the same time worried; What role exactly do images play? Do they give the invisible to be seen or are they only facilitators towards it? The major works of Teresa of Avila and John of the cross will be brought here in an attempt to answer this question. The examination of their writings shows how the privilege of drawing over painting in these two works—including in the drawings of John of the Cross himself, offers a sort of meditation between the visible and invisible, the drawing announcing other colors of Paradise or reminding, in these pale lines, pale enchantment, such as for instance those of the highest visions.

Key words: image cult, mystical visions, spiritual drawing, invisible, meditation.

Visión e imagen en el proceso místico. Teresa de Ávila y Juan de la Cruz

El día siguiente al Concilio de Trento, que refundó en su última sesión, en 1563, la legitimidad del culto de las imágenes, los espirituales, o místicos, numerosos y activos durante este período de gran conmoción de la base y de las certezas de la antigua christianitas medieval, se ven confortados en su uso o su recuerdo de las imágenes en el momento del recorrido de su meditación, pero están al mismo tiempo inquietos: ¿qué rol juegan estas imágenes precisamente? ¿Dejan ver lo invisible o son sólo un trampolín hacia allí? Las grandes obras de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz son traídas aquí para intentar una respuesta a esta pregunta. El examen de sus escritos muestra la manera en que el privilegio del dibujo sobre la pintura en estas dos obras, hasta en los dibujos del mismo Juan de la Cruz, propone una suerte de mediación entre lo visible y lo invisible: el dibujo anunciando otros colores del Paraíso o recordando, en aquellos trazos pálidos, encantamientos pasados como por ejemplo aquellos de las más altas visiones.

Palabras clave: culto de las imágenes, visión mística, diseño espiritual, invisible, mediación.