Évêque Michał Janocha

Warszawa, Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski

L'enseignement de saint Jean de la Croix sur les images et les tableaux d'El Greco*

Au mois de juin 1577 quand El Greco arriva à Tolède, sainte Thérèse d'Ávila commençait à écrire *Le Château intérieur* au monastère de Carmélites local. Au début du mois de décembre, saint Jean de la Croix fut emprisonné dans le monastère de Carmes voisin. C'est là-bas, enfermé pendant neuf mois dans des latrines obscures, dépourvu de la dignité humaine, il écrira les plus belles strophes du *Cantique spirituel*. Au même moment, El Greco peindra *l'Espolio* – le Christ dépouillé de vêtements. Les deux grands artistes – maître du pinceau et maître spirituel – ne se sont probablement jamais rencontrés, même s'il est impossible qu'ils n'aient pas entendu parler l'un de l'autre. Nous ignorons si saint Jean de la Croix connaissait les tableaux d'El Greco et si El Greco lisait les poèmes de Jean de la Croix. Dans cet article, je voudrais poser la question sur la manière dont saint Jean de la Croix percevait les images religieuses, quel rôle les images religieuses jouaient dans son expérience mystique, pour essayer à la fin – à travers le prisme des écrits du Maître de Fontiveros – d'analyser les tableaux du Maître de la Crète. *La vive Flamme d'Amour*, est-elle la même flamme qui allume le buisson de Sinaï qui ne se consume pas dans *l'Annonciation* d'El Greco ?

Saint Jean de la Croix est un représentant de l'âge d'or de la mystique espagnole où la piété, universelle et profonde, ardente et affective, s'est manifestée dans plusieurs fondations d'églises et de chapelles¹. On les équipait en œuvres d'art innombrables, dont plusieurs étaient célèbres par leurs grâces et faisaient l'objet d'un culte vif. Les sculptures et tableaux religieux accompagnaient presque toutes les dimensions de la vie individuelle et sociale. À l'époque de la réforme catholique inspirée par le Concile de Trente, le phénomène de la visualisation de la foi catholique a atteint une dimension imposante. Saint Jean de la Croix même a reçu dans sa jeunesse au *Colegio de la doctrina* à Medina del Campo une

DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/9788374385114.10>

* Trad. Nina Brzostowska-Smólska.

¹ S. Gryga, *Złoty wiek mistyki hiszpańskiej*, Kraków 1987, p. 5–24.

instruction artistique élémentaire dans le domaine de la peinture et de la sculpture². La sensibilité esthétique se manifeste sans cesse dans ses écrits postérieurs³.

Avant de passer au problème du rôle et de la place des images dans les écrits de saint Jean de la Croix, arrêtons-nous sur une question de nature plus générale. Le Docteur Mystique emploie le terme d'« image » à quelques catégories de notions. Il consacre le plus de place aux soi-disant « images naturelles » et ce sont elles qui seront l'objet de notre intérêt. Les images naturelles, c'est-à-dire matérielles, englobent, dans le sens vaste, des objets d'art réalisés non seulement dans la technique de peinture, mais aussi de sculpture et autres. La deuxième catégorie est constituée d'images imaginaires qui naissent dans les pensées et appartiennent au monde de l'imagination et de la mémoire⁴. Revêtues de paroles, elles deviennent des images littéraires. Quoique le Docteur du Carmel n'utilise pas ce dernier terme, tous ses écrits, et avant tout les poésies, sont tissés d'images littéraires multicolores et sans celles-ci ils n'auraient pas pu exister. Au niveau sémantique, elles deviennent des images symboliques. Les images littéraires font évidemment partie de toutes les belles-lettres, la *Bible* en tête. C'est dans ce contexte que saint Jean emploie le terme d'image écrivant sur la nuit obscure : « Aussi la foi nous est-elle représentée par cette nuée qui sépara les enfants d'Israël des Égyptiens au moment où ils entrèrent dans la mer Rouge »⁵. Jean de la Croix introduit aussi la catégorie d'images surnaturelles. Il s'agit des visions religieuses, décrites maintes fois dans la littérature mystique de l'époque et illustrées par le pinceau espagnol. Elles sont perçues par les sens, même si n'appartiennent pas au monde naturel. Elles peuvent provenir aussi bien de Dieu que du diable⁶. Quant aux images surnaturelles, le Docteur Mystique conseille un grand distance et criticisme.

Jean de la Croix exprime ses expériences mystiques les plus profondes à l'aide de la poésie dont l'élément principal est l'image littéraire. Les commentaires sur cette poésie sont expliqués à l'aide de termes abstraits du langage scholastique, mais des images littéraires suggestives apparaissent sur ce champ aussi. Elles se réfèrent parfois aux images naturelles et au processus de leur création – de peindre ou de sculpter. Il se manifeste ainsi une attitude artistique de l'auteur, basée probablement sur sa propre expérience. Le processus de création d'un tableau ou d'une sculpture sert souvent au Docteur Mystique

² J. I. Adamska OCD, *Krzak gorejący Kościoła. Święty Jan od Krzyża*, Poznań 1991, p. 13–14.

³ Source des citations : Jean de la Croix, *Œuvres complètes*, Paris 1997. Sigles utilisés dans l'article : *La Montée du Carmel* (MC), *La vive Flamme d'Amour* (VFA), *Le Cantique Spirituel* (CS).

⁴ MC III, 37, 2 (pp. 881–882).

⁵ MC II, 3, 4 (p. 639).

⁶ MC III, 15, 2 (p. 820).

de métaphore de la vie spirituelle. « L'ébauche est une peinture inachevée ; ainsi les notions de la foi ne sont pas encore la parfaite connaissance. Lorsque ces vérités ébauchées nous apparaîtront dans la claire vision, alors ce sera une peinture parfaite et achevée »⁷.

Chaque image terrestre porte une marque d'imperfection envers la réalité représentée, de même que la parole d'homme envers la Parole de Dieu. Dans le prologue à *La vive Flamme d'Amour*, le Docteur du Carmel annonce qu'il va essayer de raconter son expérience « toujours au-dessous de la réalité, parce qu'une peinture ne reproduit jamais que très imparfaitement l'original »⁸.

Saint Jean se réfère aussi au processus de la conservation du tableau. Écrivant sur les âmes des choisis qui ont l'expérience des dons de l'Esprit-Saint, saint Jean avertit les guides spirituels d'un risque insouciant de perte de ces dons. Il se sert d'un exemple d'une conservation maladroite de deux portraits, l'un beau et l'autre médiocre : « Supposez qu'une main grossière se mette à retoucher un portrait de grand maître, en y superposant des couleurs viles et disparates. Le désastre serait mille fois plus grand et plus déplorable que si l'on gâtait des toiles de peu de valeur. Et alors, qui pourra rétablir en son premier état l'œuvre exquise qu'une main grossière aura ruinée ? »⁹. L'artiste et en même temps le conservateur le plus délicat est alors l'Esprit-Saint, qui dépeint dans une âme lui dévouée le plus beau portrait de Jésus. L'on peut rappeler à ce propos l'inscription sur la mosaïque de l'abside de l'église romaine Sainte-Pudentienne de la charnière du IV^e et V^e siècle : « Dominus conservator Ecclesiae Pudentianae ».

Un autre avertissement que saint Jean adresse aux guides spirituels, concerne la tentation de garder auprès d'eux quelqu'un qui les dépasse sur la voie spirituelle et qui a désormais besoin d'un guide plus expérimenté. La métaphore employée révèle le savoir sur les étapes consécutives de la réalisation d'une sculpture, donc la connaissance du savoir-faire du sculpteur en bois : « Un ouvrier saura dégrossir un bloc de bois et il ne saura pas en tirer une statue. Un artiste saura le sculpter et il ne saura pas lui donner son dernier fini. Un autre qui saura peindre passablement ne saura pas mettre la dernière main au coloris. [...] Toi qui ne sais que dégrossir, c'est-à-dire apprendre à l'âme à mépriser le monde, à mortifier ses appétits, ou tout au plus ébaucher, c'est-à-dire enseigner à faire de saintes méditations, et qui n'en sais pas davantage, comment conduiras-tu l'âme à la dernière perfection, au dernier coloris, alors qu'il ne s'agit plus de dégrossir et d'ébaucher, ni même de donner un certain fini, mais de le mettre en état de recevoir l'action de Dieu ? [...] Qu'en serait-il, je le demande, de l'exécution d'une statue si l'on ne faisait jamais que marteler et

⁷ CS 12, 6 (p. 1273).

⁸ VFA, Prologue, 1 (p. 1086).

⁹ VFA 3, 37 (p. 1151).

dégrossir, je veux dire, si l'âme en demeurerait toujours à l'exercice des puissances ? Quand donc la statue s'achèverait-elle ? Quand et comment Dieu lui donnerait-il le dernier coloris ? »¹⁰. L'artiste irremplaçable, le plus subtil, c'est le Créateur même. C'est à lui de parfaire délicatement sa propre image en l'homme.

Une autre métaphore sculpturale se réfère à un homme introduit par Dieu dans l'état de concentration et qui entreprend des efforts vains à l'aide de son imagination et de sa raison. Son âme est « tel encore le peintre qui veut se mettre au travail et voit remuer sa toile : il ne pourra rien faire »¹¹.

Passons à la question centrale quant au rôle de l'image dans l'expérience de saint Jean de la Croix. Pour mieux faire comprendre ce problème, nous allons essayer de dresser la conception de l'homme dans la doctrine mystique de saint Jean. Le but principal de l'homme est l'unification avec Dieu par la foi, l'espérance et l'amour que saint Jean appelle par le terme de *transformación*, parallèle à la déification dans la théologie byzantine¹². La voie vers cette unification mène par des étapes consécutives de purification des trois pouvoirs de l'homme : la raison, la mémoire et la volonté. Le premier pas, appelé « la nuit active des sens » consiste à purifier la sphère des sens de tous les attachements ; après survient « la nuit active de l'esprit » où la sphère spirituelle est purifiée. C'est le moment de l'action particulière de Dieu qui amène l'homme – par « la nuit passive des sens » et « la nuit active de l'esprit » – à la purification de toutes les imperfections et à l'expérience de l'amour nuptial.

La problématique qui concerne les images *stricto sensu*, plus concrètement les images sacrées, apparaît dans *La Montée du Carmel* à l'étape de la nuit active de l'esprit, dans le contexte de la purification de la volonté des biens spirituels. Le Docteur Mystique consacre aux images trois chapitres, il les situe – de même que les statues – à côté des chapelles et pratiques religieuses dans la catégorie des biens excitatifs qui agissent sur la raison et la mémoire, et donnent la joie de la volonté¹³. La condition de la liberté intérieure est de sacrifier cette joie de volonté. Saint Jean de la Croix formule son enseignement sur les images sous l'aspect négatif et c'est un ton d'avertissement qui domine dans ses paroles. Il est pourtant à souligner avec force – ce que fait plusieurs fois Le Docteur du Carmel même – que les images restent un bien. Pour Jean de la Croix, c'est l'enseignement de l'Église, formulé lors de la dernière, 25^e session du Concile de Trente le 3 décembre 1563,

¹⁰ VFA 3, 49–50 (p. 1158).

¹¹ VFA 3, 57 (p. 1163).

¹² P. Nikolski, *Św. Jan od Krzyża wobec prawosławnej tradycji ascetycznej*, Poznań 2006, p. 71–97.

¹³ MC III, 35–37 (pp. 874–882).

qui constitue le point de départ de cette question¹⁴. Jean rappelle la théologie du Concile : « Les images sont d'une grande utilité pour raviver en nous le souvenir de Dieu et des saints, et pour exciter notre dévotion, si nous en usons comme il convient »¹⁵. « Quant à l'estime et à la vénération des images que l'Église catholique nous propose, elles n'offrent aucun péril, puisque l'estime va tout entière à ce qu'elles représentent. Leur souvenir ne peut manquer d'être profitable quand on ne les conserve que pour l'amour de ce qu'elles nous rappellent. Tant qu'on ne s'y arrêtera que pour ce motif, elles aideront toujours à l'union avec Dieu. Mais que l'âme reste libre pour voler de la peinture au Dieu vivant, quand Dieu lui en fera la grâce, dans l'oubli de tout le créé et de tout ce qui tient à la créature »¹⁶. Le Docteur Mystique accentue très fort ce dernier aspect et en fait l'axe de sa doctrine ; nous allons y revenir par la suite.

Formulant l'enseignement sur les images en polémique avec l'iconoclasme protestant, le Concile de Trente se reporte aux décrets du Concile Nicée II de 787 qui fut la réponse à l'iconoclasme byzantin. Le fondement de la théologie de l'icône byzantine, c'est le mystère de l'Incarnation. L'image est possible car Dieu s'est fait visible, en se faisant homme. L'image telle que la comprend l'Orient, reste alors un signe mystique de la présence de Dieu, profession de la foi en le Christ Homme-Dieu qui est l'image de Dieu invisible (Col 1, 14). L'Église occidentale, bien qu'elle ait participé au Concile Nicée II par les légats pontificaux, n'a jamais approfondi ni adopté le dogme principal de l'icône¹⁷. Elle voyait toujours l'art comme un outil pastoral avant tout, le traitant de manière pragmatique en tant que *Biblia pauperum* et *littera laicorum*. Les réformateurs protestants répétaient les arguments des iconoclastes d'avant huit siècles. Le Concile de Trente s'est référé au *Nicaeum II*, mais il a omis le principal argument christologique concernant l'Incarnation, en employant les raisons de nature pragmatique. S'il s'agit de cette question, Jean de la Croix reste l'enfant de son époque. Une fois uniquement il admet que « notre Sauveur n'était-il pas une vive image durant sa vie en ce monde ? »¹⁸, cette phrase n'apparaît pourtant pas dans le

¹⁴ Sobór Trydencki (1545–1563). Sesja 25/A.II, *Wzywianie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy*, [dans :] *Dokumenty soborów powszechnych*, opr. A. Baron, H. Pietras SJ, IV, Kraków 2005, p. 780–785.

¹⁵ MC III, 37, 1 (p. 880).

¹⁶ MC III, 15, 2 (p. 820).

¹⁷ Cette pensée a été exprimée *expressis verbis* par Joseph Ratzinger dans *L'Esprit de la liturgie* (trad. G. Catala, Paris 2001) : « L'Église occidentale ne doit pas renoncer à la spécificité de son chemin qu'elle fait dès le XIII^e siècle environ. Pourtant elle devrait recevoir réellement l'enseignement du septième concile universel, c'est-à-dire le Concile de Nicée II, qui s'est prononcé au sujet de la signification principale de l'image et de sa place théologique au sein de l'Église ».

¹⁸ MC III, 36, 3 (p. 879).

110. *Le Christ portant la croix*, Ségovie, monastère des Carmes déchaux

contexte de la justification dogmatique de l'image, mais dans le contexte de la mise en relief de la nécessité de la foi, faute laquelle il n'est pas possible de distinguer la divinité du Christ : « Et cependant, ceux qui étaient privés de la foi avaient beau traiter avec lui, être témoins de ses œuvres merveilleuses, quel profit en tiraient-ils ? »¹⁹. Il s'en suit clairement que « la foi et la dévotion font-elles défaut, toutes les images deviennent inutiles »²⁰. La mise en relief du rôle de la foi dans le culte des images et de la nécessité de se libérer d'un attachement trop important aux images, constitue le noyau des idées de saint Jean sur le rôle des images sur le chemin vers l'union avec Dieu : « la plus haute perfection pour une âme est de rester tranquille

et joyeuse dans la privation de toutes choses, et de préférer tout perdre que de posséder quelque chose avec attachement et appétit déréglé »²¹. L'image est seulement un moyen, un outil de piété, de même qu'un chapelet par exemple. « Pourquoi le souhaites-tu de telle façon ou de telle autre, sinon parce que tu places ta joie dans ce qui n'est qu'un moyen ? Pourquoi choisis-tu telle image ou telle statue plutôt que telle autre, sans considérer qu'elle excitera en toi l'amour de Dieu, sinon parce que tu ne t'attaches qu'à ce qui te paraît beau et précieux ? »²². Le critère décisif d'un bon usage des images, c'est l'amour de Dieu. C'est un critère universel et fondamental par rapport à tous les biens de ce monde, de même

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ MC III, 35, 5 (p. 876).

²² MC III, 35, 8 (p. 877).

matériels que spirituels, naturels que surnaturels. « Puisque les images nous sont données comme un moyen d'atteindre les biens invisibles, nous ne devons nous en servir que comme d'un moyen. Quant à l'ardeur et à la joie de la volonté, elles doivent aller à l'objet invisible que l'image représente »²³.

Il serait vain de chercher chez saint Jean des références aux œuvres d'art sacré concrètes. Son regard sur les œuvres artistiques est proche du regard d'un homme du Moyen-Âge occidental ou de l'Est byzantin, où il manque la catégorie de l'art dans le sens moderne du terme, l'art opposé à l'artisanat et, en même temps, indépendant du contenu représenté. Là où apparaît l'opposition de la forme et du contenu, Jean prend parti du contenu, si seulement il se réfère à l'Archétype : « Malheureusement, beaucoup de personnes mettent bien plus leur joie dans la peinture et dans les ornements des images, que dans l'objet qu'elles représentent » – écrit-il avec désapprobation²⁴.

Cela ne veut pas dire que saint Jean de la Croix était sourd à la beauté dans le sens esthétique. Le Docteur Mystique utilise les catégories de la beauté sensible et spirituelle élaborées au Moyen-Âge ; il appelle cette première la beauté extérieure, la seconde – la beauté intérieure. Il désapprouve l'attitude de ceux qui « attachent plus d'importance à la beauté, à la valeur de la représentation qu'au sujet représenté. Leur dévotion passe tout entière à cette beauté extérieure de la représentation, alors qu'elles devraient la diriger spirituellement vers le saint invisible, sans plus penser à l'image qui n'est là que pour servir de moyen. Les sens cherchent leur satisfaction et leur jouissance dans la représentation extérieure, les affections et la joie de la volonté vont s'y fixer, ce qui oppose un obstacle insurmontable à la vraie ferveur de l'esprit »²⁵.

Dans certains passages apparaissent des références générales à l'art sacré contemporain de l'Espagne du XVII^e siècle, avec sa prédilection au naturalisme, visible particulièrement dans la sculpture figurative. Par des paroles sévères, saint Jean blâme le coutume, commun et vivant jusqu'à nos jours, de présenter les figures des saints « selon la mode du jour et les inventions de la frivolité. Ainsi les ajustements, qu'on leur reproche de porter, elles osent en revêtir les statues de ceux qui ont eu tout cela en horreur. On dirait que ces personnes, et le démon avec elles, cherchent à canoniser leur vanité en l'imposant aux saints, ce qui est infliger à ceux-ci une grave injure »²⁶. Saint Jean rapproche ironiquement cette pratique au fait de « revêtir des poupées », il l'accuse de transformer les effigies des saints en « sortes

²³ MC III, 37, 2 (p. 881).

²⁴ MC III, 35, 2 (p. 874).

²⁵ MC III, 35, 3 (pp. 874–875).

²⁶ MC III, 35, 4 (p. 875).

III. *Vision de saint Jean de la croix*, après 1675, Varsovie, ancien couvent des Carmes déchaux (actuellement le séminaire)

d'idoles », en mentionnant à ce propos les épisodes vétérotestamentaires avec Michas (Jg 17-18) et Laban (Gn 31, 19-35)²⁷.

Saint Jean compare le penchant espagnol à la splendeur et à des cérémonies fastueuses, répandu surtout lors du siècle suivant (que saint Jean ne vivra heureusement plus), à l'attitude des habitants de Jérusalem qui saluaient le Christ venant pour sa dernière Pâque : « Tandis qu'ils chantaient des cantiques et coupaient des branches d'arbres, le Seigneur versait des larmes, parce que plusieurs de ceux qui le fêtaient par des démonstrations et des ornements extérieurs, étaient bien loin de lui par la disposition de leurs cœurs. Aussi l'on peut bien dire que ceux-là se faisaient fête à eux-mêmes, plutôt qu'à Dieu. C'est ce qui arrive de nos jours encore à bien des gens »²⁸.

À partir des opinions citées au-dessus, on peut tenter de retracer les idées esthé-

tiques de saint Jean de la Croix. L'art sacré est important et utile, les qualités artistiques sont pourtant soumises à un objectif religieux supérieur. « L'Église a deux buts dans l'usage qu'elle fait des images : d'abord elle veut honorer les saints, ensuite elle désire émouvoir notre cœur et exciter notre dévotion envers eux. Lorsque les images remplissent ces deux fins, elles sont très utiles et l'usage en est nécessaire. Aussi, celles qui représentent les saints le plus au naturel et qui font naître davantage la dévotion doivent-elles avoir la préférence, et ce point doit nous toucher beaucoup plus que la valeur de la statue ou du tableau, que la richesse de leurs ornements »²⁹. Toutefois, la qualité artistique n'est pas sans importance pour saint Jean. Les peintres maladroits encourent « un blâme sévère. J'en dis autant de ceux qui font des statues si mal taillées qu'elles ôtent la dévotion au lieu de la donner ». Cela amène l'auteur de la *Montée du Carmel* à une conclusion radicale : « on devrait bien

²⁷ Ibidem.

²⁸ MC III, 38, 2 (p. 883).

²⁹ MC III, 35, 3 (p. 874).

interdire ce genre de travail aux artisans maladroits et grossiers »³⁰.

Quels tableaux estimait alors saint Jean de la Croix ? D'après ce qui a été déjà dit, il semble évident que le Saint était adversaire de la somptuosité et de la richesse. Les chapelles, ornées d'un nombre excessif de tableaux, deviennent « des salles de curiosités profanes »³¹. Il postulait un art modéré et simple dans l'expression, il préférait les tableaux et oratoires où « les sens n'y trouvent rien qui les arrête, afin que l'esprit puisse s'élever à Dieu sans obstacle »³². La personne vraiment pieuse « a besoin de peu de représentations extérieures et n'utilise

112. Antoine Wierix, *Vision de saint Jean de la Croix*, 1675, Paris, Cabinet des Estampes

que d'un petit nombre d'images. Celles dont elle se sert s'inspirent bien plus du goût des choses divines que de celui des choses humaines [...]. Son cœur n'est attaché à rien de ce dont elle fait usage : si on lui enlève ses objets de dévotion, elle s'en afflige peu »³³. Ce dernier postulat est lié au dépouillement intérieur et concerne la liberté envers toutes les représentations visuelles. Paradoxalement, il est proche aux certaines opinions de réformateurs protestants, notamment Martin Luther : « Les images se caractérisent par le fait qu'elles ne sont pas nécessaires mais arbitraires ; l'on peut les avoir ou ne pas les avoir, même s'il serait préférable de ne pas les avoir du tout »³⁴. En réalité pourtant, la conception de Jean de la Croix est beaucoup plus proche dans sa totalité aux mystiques de tradition byzantine, ce dont il ne pouvait pas être conscient. Un théologien russe du temps communiste, héritier de la tradition spirituelle byzantine, Sergei Fudel, priait au prison devant un mur vide. Il allait écrire ensuite qu'on peut prier sans images, mais que l'Église ne peut pas se passer

³⁰ MC III, 38, 2 (p. 883).

³¹ MC III, 38, 4 (p. 885).

³² MC III, 39, 2 (p. 886).

³³ MC III, 35, 5 (pp. 875-876).

³⁴ M. Luter, *Osiem kazań Marcina Lutra przez niego wygłoszonych w Wittenberdze w Post (1522)*, trad. S. Michalski, [dans :] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, p. 119 (Historia Doktryn Artystycznych. Wybór Tekstów, II).

des images³⁵. Je crois que cette pensée était proche au Mystique de Duruelo. « Il est bon de faire choix d'un lieu solitaire et même sauvage, qui laisse à l'esprit la liberté de monter vers Dieu directement, sans être retenu et embarrassé par les choses visibles »³⁶. La réflexion qui concerne les oratoires peut être adaptée aussi à leur décor, y compris les images.

Sainte Thérèse d'Ávila raconte sa visite dans le premier ermitage de saint Jean de la Croix à Duruelo en 1569 et décrit l'impression que cette visite a fait sur elle-même et sur ses compagnons : « En entrant dans l'église je fus émerveillée par l'esprit que le Seigneur y avait mis. Je ne fus pas la seule : deux marchands de mes amis qui avaient fait la route de Medina avec moi ne faisaient que pleurer. Il y avait tant de croix ! Tant de têtes de morts ! Je n'oublierai jamais la petite croix de bois du bénitier ; une image en papier représentant le Christ qui y était collée inspirait plus de dévotion que si elle eût été chose très bien sculptée »³⁷. Quarante ans plus tôt Martin Luther prêchait : « Nous ne demandons rien de plus que ce qu'on nous laisse un crucifix ou une image des saints comme représentation, témoignage, souvenir, signe »³⁸.

C'est aussi la conception de l'image en tant que moyen utile seulement pour les débutants dans la vie spirituelle, qui semble proche aux convictions de Martin Luther. Pour Luther, une foi mature n'a pas besoin d'images. « Car nous devons admettre qu'il y ait des hommes pas encore arrivés à cette conviction et qui ont toujours besoin d'images [...]. Malgré cela, nous ne pouvons pas condamner et ne devrions pas condamner ce dont un homme peut avoir besoin ; mais nous devrions entendre dans un sermon que les images ne sont rien, qu'elles n'intéressent pas Dieu »³⁹. Saint Jean écrit sur les fidèles excessivement attachés aux images : « Voici un enfant, auquel on veut enlever un objet qu'il a dans les mains. On lui en présente un autre pour l'empêcher de pleurer, ce qui ne manquerait pas s'il se trouvait les mains vides »⁴⁰. Un chrétien mature doit se détacher de toutes ces préférences et désirs. « Celui qui est vraiment spirituel s'attache fort peu aux objets de dévotion ; il ne se préoccupe que du recueillement intérieur »⁴¹.

La question suivante, à laquelle l'auteur de *La Montée du Carmel* consacre un entier chapitre, ce sont les images célèbres pour ses grâces, c'est-à-dire considérées comme

³⁵ С. И. Фудель, *У стен церкви. Моим детям и друзьям*, Москва 2012, p. 33.

³⁶ MC III, 39, 2 (p. 886).

³⁷ Sainte Thérèse de Jésus, *Le livre des fondations*, Paris 1952, 14, 6–7.

³⁸ Traduction à partir de : M. Luter, *Kazania tygodniowe o Deuteronomium* (1529), trad. S. Mi-chalski, [dans :] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce...*, op. cit., p. 123.

³⁹ Idem, *Osiem kazań Marcina Lutera*, op. cit., p. 121.

⁴⁰ MC III, 39, 1 (p. 885).

⁴¹ Ibidem (p. 886).

113. Sebastiano del Piombo, *Christ portant la croix*, 1533–1537, Madrid, Museo Nacional del Prado

114. Titien, *Le Christ portant la croix*, 1570–1575, Madrid, Museo Nacional del Prado

miraculeuses⁴². Le phénomène des images miraculeuses, répandu dans toute l'Église dès les temps des premiers chrétiens jusqu'à nos jours, se produisait dans l'Espagne du XV^e siècle à une échelle énorme. Quasiment chaque église et chapelle se vantait de posséder une image miraculeuse, voire même quelques-unes. Ces images étaient l'objet d'une attention particulière des fidèles, l'intermédiaire d'authentiques ou prétendus miracles, l'objet d'offices, de processions et de pèlerinages, le sujet de récits et légendes, popularisés dans les sermons et dans la littérature pieuse, l'objet d'une rivalité avec les images vénérées dans d'autres sanctuaires. Saint Jean considère la conviction de l'efficacité plus ou moins grande des prières portées devant les images concrètes, comme le résultat de tendances subjectives et il l'appelle « la stupidité » et « la sottise »⁴³, car Dieu regarde la foi et la pureté du cœur. De l'autre côté, Jean partage une conviction générale voulant que Dieu, par l'intermédiaire de certaines images, accorde des grâces particulières. Selon le Docteur du Carmel « ce n'est pas afin que nous fassions plus d'estime des unes que des autres, c'est afin que ces prodiges réveillent notre dévotion endormie et portent les fidèles à prier »⁴⁴. Le Mystique fait une remarque intéressante : « lorsque Dieu fait des grâces et opère des œuvres merveilleuses, c'est d'ordinaire par le moyen d'images grossièrement travaillées et qui n'ont aucune valeur artistique »⁴⁵. La remarque de saint Jean de la Croix, exprimant une tension mystérieuse entre ce qui est saint et ce qui est artistique, n'a rien perdu de son actualité.

À la fin du chapitre cité de *La Montée du Carmel*, l'auteur aborde le sujet d'événements surnaturels qui apparaissent chez certaines personnes regardant un tableau : « ils la verront

115. Luis de Morales, *Le Christ portant la croix*, 1566, Valence, Museo del Patriarca

⁴² MC III, 36 (pp. 878–880).

⁴³ MC III, 36, 1 (p. 878).

⁴⁴ MC III, 36, 2 (p. 878).

⁴⁵ Ibidem (p. 879).

116. El Greco, *Le Christ portant la croix*, 1577–1587, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya

se mouvoir, s'animer, changer de physiologie ou même ils l'entendront parler »⁴⁶. Les signes peuvent être le résultat de l'action de Dieu qui veut renforcer l'âme sur le chemin de la foi, mais ils peuvent être aussi utilisés par le diable pour détourner l'âme. L'auteur consacre à ce sujet le chapitre suivant⁴⁷ où il conseille avec insistance de ne pas se concentrer sur la superficie sensorielle de l'expérience et d'élever la pensée à l'objet que l'image représente.

Il est impossible de ne pas mentionner à ce propos le tableau du Christ portant la croix du couvent des Carmes à Ségovie, qui, selon la tradition, aurait parlé à saint Jean de la Croix (ill. 110). Lorsque le Mystique priaient devant le tableau, il aurait entendu les paroles du Christ : « Ioannes,

117. El Greco, *Le Christ portant la croix*, 1595, New York, Oscar B. Cintas Foundation

quid vis pro laboribus ? » (Jean, qu'est-ce que tu veux pour tes peines ?). Jean lui aurait répondu : « Domine, pati et contemini pro te » (Seigneur, souffrir et être dédaigné pour toi). Cette scène sera représentée dans l'iconographie baroque qui exploitait volontiers le sujet d'une vision employant le motif de « l'image dans l'image »⁴⁸. Parmi plusieurs représentations sur ce sujet mentionnons un tableau du XVII^e siècle de l'ancien couvent des Carmes déchaux à Varsovie (actuellement le séminaire ; ill. 111). Il s'inspire d'une taille-douce d'Antoine Wierix (ill. 112)⁴⁹. En 2010, dans le chœur de la même église, on a découvert une fresque qui représente la même scène dans une version différente. La scène de la vision de Jean de la Croix, qui devait servir à approfondir la piété et renforcer les fidèles, aurait probablement provoqué une critique du saint même qui conseillait une grande réserve en matière de révélations miraculeuses.

⁴⁶ MC III, 36, 5 (p. 880).

⁴⁷ MC III, 37 (pp. 880–882).

⁴⁸ A. Ávila, *La imagen del retablo en la pintura española del primer renacimiento*, « Goya. Revista de Arte » 1990, no. 219, p. 149–155.

⁴⁹ L'estampe se trouve à Paris au Cabinet des Estampes. C. Émond, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles 1961, I, p. 171–178 ; II, ill. 74, cf. ill. 72–78 (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, XII, fasc. 5).

118. Portrait de saint Jean de la Croix de Malaga, XVI/XVII^e s., Úbeda, église des Carmes déchaux

Rien ne nous permet de douter que l'image du Christ portant la croix était pour Jean (de la Croix justement) proche et importante. Ce sujet était populaire dans l'art de l'époque post-tridentine. En Italie, il est présent sans cesse dès le Trecento. Au XVI^e siècle, il a été réalisé entre autres par Sebastiano del Piombo (tableau de Prado, 1533–1537 ; ill. 113), popularisé par le Titien (tableau de Prado 1570–1575 ; ill. 114), puis par un courant de la peinture religieuse archaïsant du XVII^e siècle, représenté par Carlo Dolci (tableau dans les fonds privés à Rome)⁵⁰. L'effigie du Christ portant la croix de Ségovie s'inscrit dans le courant de l'iconographie de la Passion, très populaire dans la peinture espagnole à l'époque du Maître de Duruelo. Ce sujet a été abordé à plusieurs reprises par Luis de Morales dit *El Divino*, par exemple dans le tableau de 1566 au Musée du Patriarche à Valence (ill. 115)⁵¹. Luis de Morales peint le plus souvent le Christ ou la Vierge, en demi-grandeur ou en buste, sur un fond noir, en utilisant la palette chromatique de couleurs froides et un modelé clair-obscur délicat. La peinture contemplative de Morales se caractérise par la sobriété et la pureté de forme même cristalline. Les visages concentrés et ascétiques qui rayonnent d'une tendresse retenue, imprégnée d'une peine discrète et en même temps d'une paix spirituelle profonde. L'œuvre de cet artiste semble la plus proche de l'esprit et de la doctrine de saint Jean de la Croix.

Le sujet du Christ portant la croix a été abordé aussi par El Greco: en demi-grandeur dans les années 1577–1587 (deux répliques : Metropolitan Museum of Art à New York et Museu Nacional d'Art de Catalunya à Barcelone ; ill. 116) et en buste (tableau de 1595, dans la collection Oscar B. Cintas Foundation à New York ; ill. 117). Le type du tableau, concentré sur un seul personnage, peint à l'aide des moyens d'expression sobres, semble le plus proche de l'idéal ascétique de l'art sacré, tracé dans les écrits de saint Jean de la Croix. Le personnage est représenté par le portrait de sainte Véronique au voile, réalisé par El Greco à quelques reprises (la version la plus populaire à Museo de Santa Cruz, Toledo, vers 1580).

De même l'œuvre d'El Greco que les idées de saint Jean de la Croix ont été influencées par la théologie du Concile de Trente qui lors de la dernière session (1564) s'était prononcé

⁵⁰ M. Kaleciński, *Muta praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, p. 39–54, ill. 9.

⁵¹ J. A. Gaya Nuño, *Luis de Morales*, Madrid 1961.

au sujet du rôle de l'art sacré dans l'Église. Ce sont pourtant les disciples spirituels d'un autre grand mystique espagnol, saint Ignace de Loyola, qui ont grandement déterminé l'interprétation de la théologie de l'image tridentine et la pratique artistique post-tridentine. Les deux grands saints diffèrent de manière essentielle à propos de l'imagination et de son rôle dans la vie spirituelle. La théologie jésuite, dérivant des *Exercices spirituels*, accentue un rôle actif de l'imagination dans l'acte de la foi. La théologie du mystique carmélite, fidèle à la patristique et la tradition ascétique, ne se fie pas à l'imagination et réclame sa purification radicale. Je crois que ces deux écoles de la spiritualité qui ont leur origine dans l'âge d'or de la mystique espagnole – carmélitaine

119. Saint Jean de la Croix, *Vision du Christ sur la croix*, 1574–1577, Ávila, couvent de l'Incarnation

et jésuite – ont une certaine analogie dans les deux conceptions de l'art post-tridentin que l'on peut nommer en abrégé contemplative et émotive. L'œuvre d'El Greco oscille entre ces deux pôles. Sans renoncer au sens de la contemplation, enraciné dans la tradition byzantine de l'icône, il tend irrésistiblement vers la vision, dont l'exemple spectaculaire est *l'Adoration du Nom de Jésus* de 1579. Les deux pôles trouveront leur incarnation au siècle suivant qui sera l'âge d'or de la peinture espagnole.

C'est alors qui se répand l'iconographie de saint Jean de la Croix, après la première édition de ses œuvres à Alcalá, en 1618 (l'année qu'El Greco ne verra plus), et surtout après la béatification par le pape Clément X en 1675. Le type iconographique le plus populaire de saint Jean de la Croix le représente en habit carmélite, la croix en main ou priant devant la croix (ill. 118)⁵². Il paraît que le type iconographique avec la croix rend la doctrine et la vie du Mystique du Carmel de manière la plus simple et la plus profonde.

Probablement ce n'est pas un hasard que le seul dessin de sa propre main laissé par le Saint de Duruelo (sans prendre en compte l'esquisse de la *Montagne de la perfection*)

⁵² V. di S. Giuseppe, *Sobre el retrato de S. Juan de la Cruz*, « Revista de Espiritualidad » I, 1941–1942, p. 411–420 ; I. A. Berenguer, *Cooperadon a la iconografla de S. Juan de la Cruz*, « Revista de Espiritualidad » I, 1941–1942, p. 421–427 ; C. di Gesù, *Vita di S. Giovanni della Croce*, Milano 1956, p. 440–451.

représente le Christ sur la croix (ill. 119), montré d'une perspective que pouvait se permettre au XVI^e siècle uniquement le grand Mystique de la Croix, doté d'une âme d'artiste.

Nauka o obrazach św. Jana od Krzyża a malowidła El Greca

Streszczenie

W czerwcu 1577 roku, gdy El Greco przybył do Toledo, w tamtejszym klasztorze Karmelitanek św. Teresa z Ávila rozpoczynała właśnie pisanie *Twierdzy wewnętrznej*. Trzy miesiące później w sąsiednim klasztorze Karmelitów zostanie uwięziony św. Jan od Krzyża. Tam, zamknięty przez dziewięć miesięcy w ciemnej latrynie, odarty z ludzkiej godności, napisze najpiękniejsze strofy *Pieśni duchowej*. W tym samym czasie El Greco będzie malował *Espolio* – Chrystusa odzieranego z szat. Ci dwaj wielcy artyści – mistrz pędzla i mistrz ducha – zapewne nigdy się nie spotkali, choć nie mogli o sobie nie słyszeć. Nie wiemy, czy św. Jan od Krzyża oglądał obrazy El Greca i czy El Greco czytał poematy Jana. Niniejszy artykuł próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak św. Jan od Krzyża postrzegał obrazy religijne, jaką wyznaczał im rolę w doświadczeniu mistycznym, aby na końcu – przez pryzmat pism mistrza z Fontiveros – spojrzeć na obrazy mistrza z Krety. Nie jest zapewne przypadkiem, że jedyny własnoręczny rysunek, jaki pozostał po świętym z Duruelo (nie licząc szkicu *Góry doskonałości*) przedstawia Chrystusa na krzyżu, ukazanego w takiej perspektywie, na jaką w XVI wieku mógł się zdobyć jedynie wielki mistyk krzyża, obdarzony duszą artysty. Czy pomiędzy mistyką Jana od Krzyża a twórczością El Greca istnieje zatem pokrewieństwo? Czy *Żywy płomień miłości* jest tym samym płomieniem, który rozpala synajski krzew w *Zwiastowaniu* El Greca – i się nie spala? To pytania, które podejmuje niniejsze studium.