

A Renaissance painting depicting a monk in a brown robe standing in a rocky, hilly landscape. The monk is looking upwards and to the left, with his hands slightly outstretched. In the background, a large, light-colored rock formation rises, and a castle or fortress is visible on a distant hill under a blue sky with clouds. A donkey stands in the middle ground to the left. The scene is rich with detail, including various plants, rocks, and a small vase on the ground near the monk.

Voir l'au-delà

L'expérience visionnaire et sa représentation
dans l'art italien de la Renaissance

Sous la direction de
Andreas Beyer, Philippe Morel
et Alessandro Nova

avec la collaboration de
Cyril Gerbron

Collection | Études Renaissance

BREPOLS

Voir l'au-delà

L'expérience visionnaire et sa représentation
dans l'art italien de la Renaissance

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE
Université François-Rabelais de Tours - Centre National de la Recherche Scientifique

Voir l'au-delà

L'expérience visionnaire et sa représentation
dans l'art italien de la Renaissance

Actes du colloque international (Paris, 3-5 juin 2013)

Sous la direction de
**Andreas Beyer, Philippe Morel
et Alessandro Nova**

Coordination scientifique et éditoriale par
Cyril Gerbron

Colloque international organisé par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Centre d'Histoire de l'Art de la Renaissance - HiCSA), le Centre Allemand d'Histoire de l'Art et le Kunsthistorisches Institut in Florenz, avec le soutien de l'Institut Universitaire de France.

Collection « Études Renaissantes »
Dirigée par Philippe Vendrix et Pierre Benoist

BREPOLS

2017

En couverture : Giovanni Bellini, *Extase de saint François d'Assise*, v. 1475-1478,
huile et tempera sur bois, 124,6 × 142 cm,
New York, Frick Collection, Henry Clay Frick Bequest © Frick Collection.

Conception graphique et mise en page
Pauline Borde

Corrections et relecture
Alice Loffredo-Nué

© 2016, **Brepols Publishers**, Turnhout, Belgium.
ISBN 978-2-503-57470-7
D/2017/0095/46

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in the E.U. on acid-free paper



Max-Planck-Institut



Table des matières

Philippe Morel

Introduction | 7

Première partie : **Visions infernales et angéliques**

Stéphane Toussaint

Voir l'enfer ou l'âme dans l'Hadès, de Platon à Ficin, Michel-Ange et Rosso | 21

Theresa Holler

Dante's Verbal Images and Their Pictorial Afterlife:
Visualizing the Otherworldly Space in Terni and Orvieto | 53

Klaus Krüger

Visions of Inaudible Sounds: Heavenly Music and Its Pictorial Representations | 77

Christian K. Kleinbub

On the Annunciations of Michelangelo and the Bodily Mechanics of the Visionary | 95

Deuxième partie : **La vision mystique et ses modalités**

Philippe Morel

Introduction à la contemplation spirituelle :
la Vision de saint Bernard de Filippino Lippi à Fra Bartolomeo | 113

Ralph Dekoninck

Visio intellectualis vel sensualis : la vision napolitaine/parisienne
de saint Thomas d'Aquin d'après Santi di Tito | 135

Victor Stoichita

De quelques dispositifs télépathiques :
Vittore Carpaccio à la Scuola degli Schiavoni de Venise | 153

Frédéric Cousinié	
Vision du Nom en Gloire : aléas du Tétragramme (xv ^e -xviii ^e siècles)	173

Troisième partie : **Visions populaires et prophéties**

Megan Holmes	
Visions and “Popular” Visual Experience	197

Ottavia Niccoli	
Immagini e visioni tra Rinascimento e Controriforma: due esempi	219

Gwladys Le Cuff	
En deçà et au-delà de l’autel : le livre-relique de la chapelle Borgherini et la vision béatifique selon l’ <i>Apocalypsis nova</i>	229

Quatrième partie : **Dispositifs visionnaires et vision mariale**

Emanuele Lugli	
The Collapse of Representational Planes: On Giovanni Bellini’s San Giobbe Altarpiece	255

Maurice Brock	
La place du spectateur dans la <i>Pala Gozzi</i> de Titien	279

Marianna Lora	
Comment voir l’au-delà : la Vision <i>d’après</i> saint Jérôme de Parmigianino	299

Benjamin Paul	
Visual Epistemology: Dosso Dossi’s Representation of the Immaculate Conception	313

Cinquième partie : **Construire la vision**

Cyril Gerbron	
Voir ou ne pas voir ? Expériences de vision au couvent San Marco de Florence	341

Guillaume Cassegrain	
Voir celui qui voit : la mise en scène de la vision dans la peinture vénitienne du Cinquecento	369

Peter Dinzelbacher	
Autoillustrations of Visionary Experiences: A Preliminary Historical Sketch	379

Sylvie Barnay	
Sarkis et Mantegna : postmodernité de la vision prémoderne	395

Visio intellectualis vel sensualis : la vision napolitaine/parisienne de saint Thomas d'Aquin d'après Santi di Tito

Ralph Dekoninck | Université catholique de Louvain

En 1593, le peintre et architecte florentin Santi di Tito (1536-1602)¹ signe un tableau ayant pour thème une vision de saint Thomas d'Aquin (fig. 1). Inscrit au sein d'une œuvre qui prend ses distances avec les virtuosités maniéristes pour faire prévaloir un retour à une « *pittura riformata* », peinture narrative et dévotionnelle claire dont les modèles sont Raphaël et Andrea del Sarto, modèles teintés d'influences vénitiennes et lombardes, ce tableau est aujourd'hui encore situé à son emplacement originel, le premier autel à droite en entrant dans l'église de San Marco à Florence, autel dédié à la famille florentine Rosselli del Turco qui passa la commande à l'artiste². Il représente Thomas d'Aquin en contemplation devant la scène de la Crucifixion, laquelle paraît être sortie du cadre doré d'un gigantesque tableau dont l'arrière-plan se confond étrangement avec la concavité d'une niche, à tel point qu'il est malaisé de saisir la nature spatiale du fond de cette image. Cela ne ressemble en tout cas pas à un classique tableau d'autel du type même de celui qui représente la scène ou de celui qui se trouve représenté dans la pénombre de l'arrière-plan. Cette scène s'écoule littéralement de la peinture dans la peinture, comme si l'on faisait face

- 1 Élève de Bastiano da Montecarlo, d'Agnolo Bronzino et de Baccio Bandinelli, membre depuis 1564 de l'Accademia del Disegno à Florence, Santi di Tito travailla à plusieurs reprises pour Vasari, pour se voir ensuite attribuer une série de commandes pour les églises de Florence. Voir J. J. Spalding, *Santi di Tito*, New York, Garland, 1982.
- 2 Voir *ibid.*, p. 423-25, cat. 56. K. Krüger, « Bilde und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks », in *Transformationen des Religiösen : Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, dir. I. Kasten, E. Fischer-Lichte, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2007, p. 232-34 ; *id.*, « Authenticity and Fiction : On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy », in *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, dir. R. L. Falkenburg, W. S. Melion, T. M. Richardson, Turnhout, Brepols, 2007, p. 65-69. Je n'ai malheureusement pu utiliser la thèse rédigée en japonais de K. Noriyuki, *Study of the Paintings of Santi di Tito : Iconological Interpretations on the Basis of Dominican Thoughts and the Catalogue Raisonné*, Mito, Ibaraki University, 2005. Voir du même auteur : « Santi di Tito. Bellezza e umanità », *Artista*, 2002, p. 128-43. Je n'ai pas eu accès non plus à la thèse inédite de H. Damm, *Santi di Tito (1536-1603) und die Reform des Altarbilds in Florenz*, Freien Universität Berlin, 2006.

à une forme de tableau vivant, les personnages de la Crucifixion prenant vie sous les yeux du saint et du spectateur. Il en résulte que l'objet de la vision gagne en présence physique, saint Thomas devenant à son tour acteur de l'événement évangélique.

Mais de quel épisode de la vie du saint dominicain s'agit-il ? Le 6 décembre 1273, soit trois mois avant sa mort, Thomas d'Aquin en prière dans une des chapelles de l'église des dominicains à Naples fit l'expérience d'une vision relatée en 1323 par son premier biographe, Guillaume de Tocco, lequel rapporte lui-même le témoignage de Dominique de Caserta, le sacristain qui a pu observer ce « prodige stupéfiant » :

Pris de curiosité, il décida un jour de l'observer. Il entra par l'arrière de la chapelle de Saint-Nicolas où il s'attardait, plongé dans ses prières, et il le vit soulevé dans les airs, à deux coudées du sol. Comme il restait à le regarder, plein d'admiration, il entendit tout à coup, à l'endroit vers lequel le docteur s'était tourné pour prier avec des larmes, une voix émanant du crucifix (*imago crucifixi*) qui disait : « Thomas, tu as bien écrit sur moi (*Thoma, bene scripsisti de me*). Que recevras-tu de moi comme récompense de ton labeur ? ». Il répondit : « Rien d'autre que Vous, Seigneur ! ». Il écrivait alors la troisième partie de la *Somme*, sur la passion et la résurrection du Christ³.

Il s'agit donc d'un miracle pour ainsi dire physique consistant en une lévitation bien réelle qui est présentée comme le signe tangible de l'élévation d'esprit : « Il méritait en effet que son corps, qui ne s'était jamais opposé aux mouvements de son âme, suivît docilement celle-ci qu'aucun attachement terrestre n'avait jamais atteinte. Et Dieu révélait ainsi par un miracle le don surnaturel qu'il lui avait accordé »⁴. Quant à la vision, elle est de nature essentiellement auditive, le terme de vision étant d'ailleurs compris par Thomas d'Aquin lui-même en un sens très large. Ainsi écrit-il dans la première partie de sa *Somme théologique* : « Ainsi, le mot "vision" est d'abord

3 Guillelmo de Tocco, *Vita S. Thomae Aquinatis*, éd. D. Prümmer, in *Fontes Vitae S. Thomae Aquinatis*, Saint-Maximin, Librairie Saint-Thomas-d'Aquin, 1877, vol. 21, p. 108 : « *De simili effectu orationis et eleuatione, et reuelatione sibi facta. Simile sed magis stupendum uidit in conuentu Neapolitano de pre dicto doctore frater Dominicus de Caserta sacrista, uir oratione deuotus, actione sollicitus et uirtute probatus, qui alias habuit [uigilant] uisiones mirabilis. Qui aduertens fratrem Thomam semper de camera sui studii ad ecclesiam ante matutinas descendere et pulsato ad matutinas ne uideretur ab aliis ad suam cameram festinato redire, semel ipsum curiosus obseruauit. Et accedens retro in capella sancti Nicholai, ubi fixus in oratione manebat, uidit ipsum quasi duobus cubitis eleuatum in aere. De quo diu admirans, subito audiuit de loco ad quem predictus doctor conuersus erat ad orandum cum lacrimis, huiusmodi uocem de ymagine crucifixi : "Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem ?" Qui respondit : "Domine, non nisi te". Et tunc scribebat Tertiam partem Summe de Christi passione et resurrectione* ». Voir également l'édition de C. Le Brun-Gouanvic, *Ystoria sancti Thome de Aquino de Guillaume de Tocco (1323)*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1996, p. 161-62. Nous citons la traduction de C. Le Brun-Gouanvic dans Guillaume de Tocco, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Le Cerf, 2005, p. 85. L'édition la plus proche chronologiquement du tableau de Santi di Tito est celle qui ouvre les *Opera omnia* publiées à Venise en 1593-1594 : *Vita Sancti Thomae, Ordinis Fratrum Praedicatorum, ex plurimis auctoribus recenter collecta*, in *Diui Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Opera omnia*, Venise, apud Dominicum Nicolinum & Soccius, 1593-1594. Il est intéressant de comparer la relation de Tocco avec deux autres biographies du saint, celle de Bernardo Guidonis et celle de Petro Calo : Bernardo Guidonis, *Vita S. Thomae Aquinatis*, éd. D. Prümmer, in *Fontes Vitae S. Thomae Aquinatis*, Saint-Maximin, Bureaux de la Revue Thomiste, 1914, vol. 3, p. 189. Petro Calo, *Vita S. Thomae Aquinatis*, éd. D. Prümmer, in *Fontes Vitae S. Thomae Aquinatis*, Toulouse, Bibliopolam, 1911, vol. 1, p. 38.

4 Guillaume de Tocco, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin*, p. 84. *Ystoria sancti Thome de Aquino*, p. 161 : « *Dignum namque erat, ut animam illam, quam nulla violaret affectio, corpus sequeretur obediens, cuius affectibus numquam fuerat contradicens, quod mirabiliter Deus reuelaret miraculo, quod supernaturaliter concessisset ex dono* ».



FIG. 1 | Santi di Tito, *La vision de Thomas d'Aquin*, 1593, huile sur bois, 362 × 233 cm, Florence, San Marco
 © Photo Scala, Florence / Fondo Edifici di Culto – Min. dell'Interno.

employé pour signifier l'acte du sens de la vue. Mais en raison de la dignité et de la certitude de ce sens, l'emploi de ce nom s'est étendu par l'usage à toute connaissance des autres sens »⁵. Cette vision auditive est partagée par le témoin dont Guillaume de Tocco nous dit par ailleurs qu'il eut d'« autres visions admirables » à l'état de veille. Il s'agit donc d'un témoin visionnaire d'une expérience visionnaire. Et il convient d'insister sur cette présence, assez fréquente dans les représentations visionnaires, d'un tiers qui épie le saint, Guillaume de Tocco plaçant le lecteur dans la même position d'un observateur caché, d'une façon comparable à la mise en scène de Santi di Tito qui implique aussi le spectateur dans son œuvre.

Enfin, soulignons un point essentiel : ce miracle vient valider les thèses du docteur angélique, en particulier celles relatives à l'eucharistie présentes dans la troisième partie de la *Somme théologique* qu'il est alors en train de rédiger. Il s'agit de la récompense ultime d'un travail comme d'une vie qui touchent à leur fin, Thomas d'Aquin cessant d'ailleurs d'écrire après cette révélation. C'est la figure d'un docteur mystique qui nous est donc donnée à admirer, un savant visionnaire à qui Dieu révèle le sens profond de ses mystères, la foi triomphant ultimement sur la raison, à moins de considérer, ce qui me paraît plus juste, que foi et raison s'unissent parfaitement, car la vision chez Thomas d'Aquin, comme chez bien d'autres docteurs de l'Église, n'est autre que le mode opératoire et le résultat de la connaissance.

Mais est-ce bien cet épisode de la vie du saint que Santi di Tito a décidé de représenter ? Si l'on s'en tient à la fortune iconographique qui s'initie au xv^e siècle, la tendance est plutôt à représenter le saint en lévitation devant un crucifix sculpté qui, dans la majorité des cas, lui adresse, sous la forme d'un phylactère, les paroles *Bene scripsisti de me Thoma*, double caractérisation, soulignons-le, absente du tableau du Florence⁶. Il convient toutefois de noter l'existence de tableaux représentant le saint projeté sur la scène même de la Crucifixion selon un dispositif immersif fréquent dans l'iconographie des xv^e et xvi^e siècles⁷. À ce titre, il convient de rappeler l'existence d'une œuvre de

5 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, trad. A.-M. Roguet, Paris, Le Cerf, 1984, I, qu. 67, art. 1 (vol. 1, p. 615).

6 Parmi les œuvres antérieures à celle de Santi di Tito adoptant l'image du crucifix sculpté, on peut citer celles de Sassetta (v. 1423, Vatican, pinacothèque), Filippino Lippi (1489-1491, Rome, Santa Maria sopra Minerva), Pedro Gonzalez Berruguete (v. 1493-1499, Madrid, musée du Prado, et Avila, couvent de Santo Tomas), Girolamo Mazzola Bedoli (Milan, Pinacoteca di Brera), Francesco Morandini dit Il Poppi (v. 1590, Prato, San Domenico), Paolo di Bernardino di Signoraccio dit Fra' Paolino da Pistoia (Florence, Soprintendenza), Palma le Jeune (v. 1590-1610, Fano, San Domenico). Je n'ai pu repérer qu'une exception d'une peinture dans la peinture, celle d'un maître anonyme (v. 1500, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte). Un cas particulier mérite également de retenir l'attention : il s'agit d'un petit panneau attribué à Bartolomeo degli Erri et Agnolo degli Erri, datant de 1465-1470 environ (The Fine Arts Museums of San Francisco, M. H. de Young Memorial) montrant, à l'arrière-plan de la scène du débat avec les hérétiques, Thomas d'Aquin en prière devant un retable dont la partie centrale figurant le Christ debout semble être sortie de son cadre. L'œuvre qui a manifestement le plus attiré l'attention et fait l'objet de plusieurs commentaires est celle de Filippino Lippi : voir D. Norman, « In Imitation of Saint Thomas Aquinas : Art, Patronage and Liturgy within a Renaissance Chapel », *Renaissance Studies*, VII, 1993, p. 1-42 ; D. Ganz, « Bild und Buch als Pforten des Auges. Exklusive Sichtbarkeit in Filippino Lippis Cappella Carafa », in *Ästhetik des Unsichtbaren : Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, dir. D. Ganz, Berlin, Reimer, 2004, p. 260-90 ; A. Olivia : « Theologica depicta. La rappresentazione e l'esaltazione della teologia di san Tommaso in una lunetta della cappella Carafa alla Minerva: nuove proposte interpretative sulla base di alcune fonti letterarie », *Memorie domenicane*, XLII, 2011, p. 223-41. Sur l'iconographie post-tridentine de Thomas d'Aquin, voir A. Cambournac, *L'iconographie de saint Thomas d'Aquin après le concile de Trente, 1567-1700*, Paris, Le Cerf, 2009, pour le *Bene Scripsisti* voir p. 47-55.

7 Citons, comme exemple de ce type, le tableau de Lorenzo d'Alessandro da San Severino (v. 1490, Brooklyn Museum) représentant saint Thomas d'Aquin et sainte Catherine de Sienne, deux saints qui ont vécu une expérience visionnaire du Christ en croix, l'iconographie de la stigmatisation de Catherine de Sienne convoquant

Fra Angelico qui aurait pu marquer Santi di Tito car elle se trouve présente dans la salle de réunion des frères convers (n° 37) à San Marco (fig. 2)⁸. Elle représente saint Dominique debout au pied de la croix et tournant le dos au spectateur, mais également Thomas d'Aquin agenouillé de profil tenant dans ses mains un livre et le regard dirigé non pas vers le Christ, comme l'est celui de Dominique, mais vers la Vierge, formule également retenue par Santi di Tito. En résonance avec cette œuvre, on pourrait encore citer une autre fresque située dans le cloître de San Marco, œuvre dans laquelle seul saint Dominique est représenté enlaçant le pied de la croix, alors que la Vierge et saint Jean, ajouts certes postérieurs, sont rejetés en dehors du cadre de la représentation. Ne peut-on émettre l'hypothèse qu'une telle réflexion plastique sur ces différents degrés de réalité et sur leur frontière matérielle ait pu susciter une forme d'émulation à plus d'un siècle de distance ?

Notons par ailleurs que dans l'autre type iconographique, de loin le plus répandu, montrant Thomas en prière devant un autel et tendant ou non ses notes en direction d'un crucifix, ce dernier, s'il apparaît le plus fréquemment en taille réduite, prend souvent les apparences d'un corps vivant. Or c'est bien cette formule iconographique que Santi di Tito avait privilégiée vingt ans plus tôt dans le tableau qu'il peignit pour l'oratoire de Saint Thomas d'Aquin à Florence en 1573 (fig. 3)⁹, l'année même où il est élu maître de la confraternité de Saint Thomas

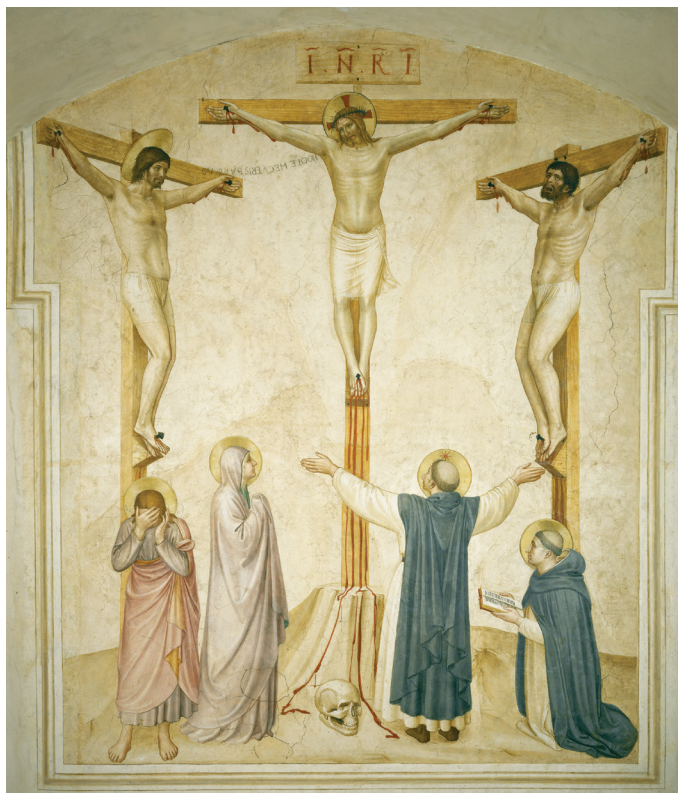


Fig. 2 | Fra Angelico, *Crucifixion*, v. 1445, fresque, Florence, Museo di San Marco
© Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

bien souvent un même dispositif d'un crucifix penché en direction de la sainte. Voir anonyme, *Stigmatisation de sainte Catherine de Sienne*, v. 1461, Metropolitan Museum of Art ou Domenico Beccafumi, *Stigmatisation de sainte Catherine de Sienne*, v. 1513-1515, Los Angeles, Getty Museum.

- 8 Notons que la plupart des fresques de San Marco concourent à créer un effet visionnaire en projetant les saints dominicains sur la scène des mystères, elle-même placée dans un lieu neutre rappelant la blancheur du couvent. Une telle mise en scène contribue à impliquer le spectateur dans la représentation. On peut également évoquer une enluminure d'un manuscrit qui a manifestement servi de source d'inspiration pour Fra Angelico : le *De modo orandi sancti Dominici*. Cette enluminure montre saint Dominique en prière devant un crucifix prenant les apparences d'un corps vivant. Voir W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1993, p. 241. Voir également C. Gerbrun, « Des images comme miroirs pour l'observance dominicaine en Toscane (1420-1450) », in *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge*, CXXII, 2010, p. 211-38 ; J.-C. Schmitt, « Entre le texte et l'image. Les gestes de la prière de saint Dominique », in *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, dir. R. C. Trexler, Binghamton, New York, Center for medieval and early Renaissance studies, 1984, p. 195-220. Je remercie vivement Cyril Gerbrun de m'avoir communiqué toutes ces observations et informations.
- 9 Spalding, *Santi di Tito*, p. 299-302, cat. 14. Voir également P. Moschella, « L'Oratorio di San Tommaso d'Aquino di Santi di Tito a Firenze », *Bollettino ingegneri*, XIX, 1971, p. 22-25.

d'Aquin, cette œuvre apparaissant dès lors comme un geste de dévotion produit exactement trois siècles après la vision de Naples. Nous avons ici affaire à un tableau d'autel représentant un autel et à une peinture représentant une sculpture, mais une sculpture qui prend la forme d'un corps réel. Outre cette apparence du crucifix qui redevient Christ crucifié, il faut noter la frontalité de ce dernier et le fait que Thomas occupe une position latérale laissant tout le champ avant libre pour le spectateur et créant ainsi un effet de présence renforcé par le cadrage assez serré. On remarque par ailleurs un cahier déposé sur l'autel et vers lequel la tête du Christ semble penchée, même si elle se révèle être sans vie. Exceptés ces deux éléments, comme la présence des anges personnifiant la force invisible qui soulève le saint, ainsi que l'absence de tout échange de paroles matérialisées dans l'espace, ce tableau semble bien plus fidèle au récit de la vision de Naples que celui de San Marco.

Dans cette dernière version, la relation entre le Christ et le saint a radicalement changé : le Christ est désormais représenté de trois quarts et Thomas de profil lui fait face, même si son regard est plus nettement dirigé vers la Vierge que vers son Fils. Comme nous l'avons déjà noté, le miracle se fait ici plus nettement visuel en prenant la forme d'une animation de la peinture dans la peinture, animation interprétée comme le signe tangible de l'approbation divine. Il faut également mentionner l'ajout quelque peu inattendu, par rapport à l'iconographie traditionnelle du thème, de la Vierge, de Jean l'Évangéliste, de Marie-Madeleine et, plus incongru encore, de Catherine d'Alexandrie vue en miroir par rapport à Thomas d'Aquin, tous deux situés donc quelque peu à l'écart du groupe historique principal. Tous ces personnages communiquent par de subtils échanges de regards, Thomas fixant la figure médiatrice de la Vierge, tandis que Jean et Catherine sont tournés vers le Christ, Marie-Madeleine quant à elle étant absorbée dans une contemplation intérieure¹⁰.

L'absence de lévitation comme de toute parole échangée suggère une expérience de nature plus intérieure alors que l'objet de la vision acquiert, paradoxalement, une présence physique beaucoup plus explicite. Thomas et le spectateur sont absorbés dans la représentation à travers un jeu subtil sur les seuils et les regards, renforcé par un cadrage assez serré, une construction en diagonale caractéristique de l'œuvre de Santi di Tito, et par un intense éclairage dont Spalding a relevé la nature proto-baroque, mais qui n'est sans doute là que pour suggérer l'apparition miraculeuse. L'impression de la présence réelle s'en trouve renforcée, le spectateur étant invité à partager l'expérience du saint, à transformer l'image extérieure en une expérience visuelle intérieure¹¹. Santi di Tito procède en quelque sorte à la synthèse des deux principaux modes de composition de lieu qu'au même moment les jésuites formalisent en vue de produire cet effet de présence dans la méditation : « soit en nous transportant en quelque sorte sur les lieux où l'action s'est déroulée, soit en transportant l'action là où nous sommes »¹². La solution de Santi

10 Notons que l'inspiration procède ici fort probablement d'un tableau peint quelques années plus tôt par Francesco Morandini dit il Poppi pour l'église Saint Dominique à Prato. Voir A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Florence, Edifir, 1995, p. 108, cat. 66.

11 C'est la conclusion à laquelle aboutit Klaus Krüger (« Bilde und Bühne ») qui place l'œuvre de Santi di Tito parmi une série d'autres peintures mettant en scène l'expérience visionnaire pour en reproduire les effets sur le spectateur.

12 *Directoria exercitiorum spiritualium (1540-1599)*, éd. I. Iparraguirre, Rome, 1955 (*Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 76), p. 652, trad. P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1992,



FIG. 3 | Santi di Tito, *La vision de Thomas d'Aquin*, 1573, huile sur bois, 270 × 195 cm, Florence, Cenacolo di San Salvi
© Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

di Tito est pour ainsi dire intermédiaire : elle consiste à créer une zone d'indétermination entre l'espace de la Crucifixion et celui de l'église, Thomas d'Aquin investissant en quelque sorte le lieu même de la Crucifixion qui s'avance dans son propre espace. Il apparaît clairement que les personnages saints prennent position sur les marches dont la présence et l'orientation semblent toutefois assez étranges, car elles ne sont pas parallèles au plan de la peinture rapportée. Par ailleurs, c'est précisément ce lieu que choisit Santi di Tito pour y apposer sa signature dans l'ombre projetée de Thomas d'Aquin, jouxtant celle de Marie-Madeleine, preuve supplémentaire que ce seuil est herméneutiquement surinvesti. Faut-il comprendre dans ce geste une forme de discrétion de la part de l'artiste, placé dans l'ombre du grand saint, ou faut-il au contraire l'interpréter, de par sa position axiale, comme l'affirmation d'un point d'intersection de la peinture dans la peinture qui prend vie par l'intervention tout à la fois surnaturelle et artistique ?

Résonances avec la théorie thomiste de la vision

Pour répondre à cette question, il convient de prendre en considération la nature de l'expérience visionnaire de Thomas : s'agit-il d'une vision corporelle ou d'une vision spirituelle ? Les deux phénomènes ne se conjuguent-ils, voire ne se confondent-ils pas, visuellement grâce à un jeu sur les seuils et théologiquement à travers une réflexion plastique sur le mystère eucharistique ? Pour éclairer la double nature de cette vision, il faut revenir à la vie de Thomas d'Aquin. On assiste dans la tradition iconographique à une forme de condensation entre l'épisode visionnaire de Naples et une vision fort semblable qu'eut le saint quelques mois avant la vision napolitaine¹³. Nous sommes cette fois à l'université de Paris où Thomas d'Aquin vient d'entamer la rédaction de la troisième partie de la *Somme théologique* dont les principaux thèmes font alors l'objet d'intenses débats avec les maîtres es arts. La *disputatio* porte en particulier sur l'eucharistie, plus précisément sur la question 76 ayant trait, comme on peut le lire chez Guillaume de Tocco, aux « dimensions du corps de Jésus-Christ et des accidents qui existent sans sujet dans le saint sacrement de son corps et de son sang, accidents que les sens nous montrent à l'évidence et dont l'intelligence de la foi nous suggère qu'ils existent sans sujet (*sine subiecto*) »¹⁴. Cette question

p. 152 : « Pour se représenter plus facilement et plus commodément [les choses], il est utile d'avoir recours à des vues ou à des images de lieux semblables, que nous avons vues ailleurs, comme celles d'une étable, d'une cour, d'une montagne, en ajoutant ou en enlevant ce qui doit l'être. Cela peut être fait de deux manières : soit en nous transportant en quelque sorte sur les lieux où l'action s'est déroulée, soit en transportant l'action là où nous sommes. On peut obtenir de ces deux manières ce qui est recherché par la composition de lieu : nous placer en présence, en quelque sorte, du mystère ou de l'action sur lesquels nous méditons, ce qui contribue fortement à l'attention et au mouvement de l'âme ».

13 L'édition de la *Somme théologique* publiée à Paris chez Pierre Chevalier en 1622 reproduit les deux visions sur le même frontispice, la vision parisienne, au premier plan, prenant la forme d'un Christ en gloire au centre d'une mandorle comme pour suggérer l'idée d'un miracle plus « incarnant ». Voir Cambournac, *L'iconographie de saint Thomas d'Aquin*, p. 48.

14 G. de Tocco, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin*, p. 109. *Ystoria sancti Thome de Aquino*, p. 187-88 : « De alio mirando prodigio in oratione predicti doctoris ostenso. Aliud admirandum diuine uirtutis prodigium predicto doctori dicitur diuinitus esse monstratum. Nam cum magistri Parisienses diuersas rationes adinuenissent super questione de dimensionibus corporis Ihesu Christi et de accidentibus existentibus sine subiecto in sacro sancto ipsius corporis et sanguinis sacramento, quorum accidentium euidenciam probat sensus et sine subiecto existentiam suadet fidei intellectus ».

est soumise à Thomas d'Aquin afin qu'il décide de ce qui est « conforme à la foi et propre à persuader la raison ». Mais il confie ses conclusions d'abord au Christ pour que celui-ci puisse l'éclairer sur ce point ardu :

Il s'approcha de l'autel et déposa devant Lui, comme devant son maître, le cahier où il avait écrit sur la question. Puis, tendant les mains vers le crucifix, il pria : « Seigneur Jésus-Christ, qui êtes vraiment présent dans ce sacrement admirable comme objet et qui comme sujet créateur (*ut res... ut artifex*) le réalisez admirablement – sur lequel je Vous prie de Vous comprendre et Vous exposer en toute vérité – je Vous supplie instamment, si ce que j'ai écrit de Votre part et à Votre Sujet est vrai, de me permettre de l'enseigner et de l'exposer clairement. Si, au contraire, j'ai écrit quelque chose qui ne soit pas conforme à la foi en Vous, et qui soit étranger aux mystères de ce sacrement, empêchez-moi de présenter ce qui dévierait de la foi catholique ». Comme son compagnon et quelques autres frères observaient le docteur en prière, ils virent soudain le Christ devant notre docteur, se penchant sur le cahier qu'il avait rédigé et disant à frère Thomas : « Tu as bien écrit sur le sacrement de mon corps et à la question qui t'a été posée tu as bien répondu, en toute vérité, de la façon dont un homme peut la comprendre dans cette vie et la résoudre, ainsi qu'il est humainement possible ». Comme il demeurait longtemps en prière, se délectant dans cette vision à la fois intellectuelle et sensible, on le vit s'élever du sol à la hauteur d'une coudée, transporté par la puissance de sa contemplation et mû par l'assistance divine¹⁵.

Cette vision parisienne a ceci en commun avec celle de Naples qu'elle consiste également en un échange de paroles et s'accompagne d'une lévitation, mais surtout qu'elle a aussi pour objet le corps du Christ en croix. En revanche, elle diffère de celle-ci car les paroles du Christ s'accompagnent ici d'un geste : il se penche en direction du cahier déposé à ses pieds (littéralement, « il se tient au-dessus du cahier »), détail absent de la vision de Naples. Par ailleurs, de cette « merveilleuse vision (*mirabilem visionem*) » furent cette fois témoins un grand nombre de frères, dont Santi di Tito ne retient que trois figures placées à l'arrière-plan comme il l'avait fait pour le tableau de 1573 : « Les assistants appelèrent comme témoins le prieur du couvent et un grand nombre de frères, afin qu'ils puissent observer le merveilleux prodige qui leur était révélé. Ils vinrent et virent (*venientes viderunt*), et le relatèrent à beaucoup d'autres »¹⁶. Outre cette insistance sur le témoignage conférant à la vision une dimension pour ainsi dire « objective », il convient de remarquer la double caractérisation de cette vision : elle est dite à la fois intellectuelle et (*vel* inclusif) sen-

15 G. de Tocco, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin*, p. 110. *Ystoria sancti Thome de Aquino*, p. 188-89 : « *Accedens ad altare, quaternum quem scripserat de questione predicta ante se quasi coram suo magistro posuit et eleuatis ad crucifixum manibus sic orauit : "Domine Ihesu Christe, qui in hoc sacramento mirabili ueraciter contineris ut res et mirabiliter operaris ut artifex, in quo te quero intelligere et te ueraciter edocere, rogo suppliciter ut si ex te et de te sunt uera que scripsi quo non sit fidei tue consonum, et huius sit sacramenti misterii alienum, impedias ne possim proponere que uidentur a fide catholica deuiare". Quem doctorem orantem cum predictus eius socius cum aliquibus aliis fratribus obseruaret, subito uiderunt Christum ante dictum doctorem super quaternum quem scripserat stare et fratri Thome dicere : "Bene de hoc mei corporis sacramento scripsisti, et de questione tibi pro posita bene et ueraciter determinasti, sicut ab homine in uia potest intelligi et humanitus diffiniri". Quo diutius in oratione perdurante, quem intellectualis uel sensualis uisio delectabat, uisus est doctor predictus quasi per unum cubitum in aerem eleuari, quem tanta uirtus contemplationis erexerat et diuina assistentia attraherebat ».*

16 G. de Tocco, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin*, p. 110. *Ystoria sancti Thome de Aquino*, p. 189 : « *Ad quod prodigium intuendum priorem conuentus et plures alios fratres quibus reuelatum erat hoc mirabile pro testimonio uocauerunt. Qui uenientes uiderunt et pluribus aliis retulerunt ».*

sible, c'est-à-dire spirituelle et corporelle, selon une équivalence posée par Thomas d'Aquin dans la Question XII consacrée à *La Prophétie* (*De Propheta*) dans les *Questions disputées sur la vérité*. Reprenant la classique typologie augustinienne appliquée à l'expérience mystique (*De Genesi ad litteram*, XII, VI, 15), il distingue trois genres de visions surnaturelles : « la vision corporelle, lorsque Dieu manifeste certaines choses aux yeux du corps [...] ; la vision de l'imagination lorsque Dieu montre aux prophètes des figures de choses [...] ; et la vision intellectuelle, lorsque sont montrées à l'intellect des choses qui dépassent ses capacités naturelles »¹⁷. Mais Thomas conçoit encore pour ce dernier mode d'expérience visionnaire une présence des *species*, c'est-à-dire de ces images mentales soit divinement infusées – « comme si on imprimait à un aveugle-né les espèces des couleurs (*utpote si alicui caeco nato imprimerentur species colorum*) » –, soit des images déjà formées et conservées dans la mémoire mais « organisées et combinées par Dieu de telle manière qu'elles soient aptes à signifier les choses qui doivent être montrées »¹⁸. Quant à la vision corporelle, elle dépend également de la venue de « nouvelles espèces corporelles » :

Du fait même que la vision intellectuelle et la vision de l'imagination sont plus dignes que la vision corporelle, nous connaissons par elles non seulement les choses présentes mais aussi les absentes, alors que la vision corporelle ne fait voir que les choses présentes. Voilà pourquoi les espèces des choses sont conservées dans l'imagination et dans l'intellect mais pas dans le sens. Donc, pour que la vision corporelle soit surnaturelle, il est toujours nécessaire que soient formées de nouvelles espèces corporelles. Mais cela n'est pas requis pour que la vision de l'imagination ou la vision intellectuelle soient surnaturelles¹⁹.

On peut considérer l'œuvre de Santi di Tito à la lumière de ces conceptions de la vision : la vision corporelle du tableau se transforme en vision tout à la fois intellectuelle et imaginaire de ce même tableau en voie d'animation, comme si Dieu n'agissait plus seulement sur les images mentales, mais par une transformation de la peinture même – ce qui peut être assimilé à la formation de « nouvelles espèces corporelles » ; à moins, autre lecture, qu'il s'agisse d'une vision strictement intérieure qui nous serait donnée à voir, ce que l'attitude distraite des dominicains conversant à l'arrière-plan semble confirmer, leur attention n'étant pas directement dirigée vers l'objet de la vision, contrairement à ce qui se passe dans la version de 1573²⁰. Par ailleurs, l'échange des regards entre les personnages saints peut aussi se laisser interpréter à la lumière de ces différents modes de vision : Marie-Madeleine personnifie la contemplation intérieure qui coïncide d'une certaine manière avec une forme d'expérience corporelle puisqu'elle seule est au contact physique du Christ, tandis que Jean et Catherine d'Alexandrie le contemplent directement, le regard de Thomas passant quant à lui par la médiation de la Vierge, suggérant ainsi un mode d'accès indirect par le biais de la *mediatrix*. Quoi qu'il en soit, le principe de l'animation relève bien non seulement de ce jeu entre vision sensible et intellectuelle mais aussi d'un jeu entre présence et absence qui est celui-là même de la représentation.

17 Thomas d'Aquin, *Questions disputées sur la Vérité. Question XII : La prophétie*, art. 7, trad. S. Thomas-Bonino, Paris, Vrin, 2006, p. 108.

18 *Ibid.*, p. 110.

19 *Ibid.*, p. 114.

20 Seul un des trois dominicains a le regard tourné non pas tant en direction de Thomas qu'en direction du spectateur.

Résonances avec la théorie thomiste de l'eucharistie

Force est de constater que la réflexion sur le statut de la représentation, en cette fin du XVI^e siècle, est étroitement liée à la question de l'eucharistie. Il importe en effet de réinscrire cette double appréhension sensible et intellectuelle, située au cœur de la mise en scène du tableau de Florence, au sein de la pensée théologique de Thomas d'Aquin relative au mystère eucharistique. À ce sujet, un détail, qui est à vrai dire central dans la composition du tableau, doit retenir notre attention : il s'agit du livre que tend Thomas d'Aquin et qui apparaît comme un véritable trait d'union visuel, impression renforcée par la blancheur des pages. Sur ces dernières, quatre lignes sont lisibles : *Sacerdos in aeternum Christus Dominus secundum ordinem Melchisedech, panem et vinum obtulit*. Ces paroles sont tirées de l'antienne d'ouverture de l'office de la fête du *Corpus Christi*, dont le rédacteur n'est autre que Thomas d'Aquin²¹. Elles insistent sur le sens eschatologique de l'eucharistie, présentée dans sa relation à l'éternité du sacerdoce du Christ. Dans le traité sur le sacerdoce de la troisième partie de la *Somme théologique* – partie dont, rappelons-le, Thomas d'Aquin a démarré la rédaction à Paris et qu'il termina à Naples –, il revient sur ce lien entre l'éternité du sacerdoce du Christ et l'effet eschatologique de l'eucharistie qui consiste en l'incorporation et la configuration des hommes au Christ. Comme l'écrit Denis Chardonens, « la corrélation entre le sacerdoce du Christ et l'effet de l'eucharistie s'enracine dans la *commemoratio* du sacrifice offert par le Christ-Prêtre »²².

Au-delà de ces considérations précises sur le sacerdoce christique, rappelons que Thomas d'Aquin théorise au même moment la transsubstantiation et conceptualise la présence réelle et performative du Sacrement eucharistique, la vision de Naples étant la validation et confirmation de ses thèses, lesquelles sont résumées dans l'article 4 de la question 75. La question posée est la suivante : « Dans ce sacrement, le corps du Christ est-il présent en toute vérité, ou bien par mode de figure, ou comme dans un signe ? » En voici la réponse :

Toute la substance du pain est convertie en toute la substance du corps du Christ, et toute la substance du vin en toute la substance du sang du Christ. Cette conversion n'est donc pas formelle mais substantielle. Elle ne figure pas parmi les diverses espèces de mouvements naturels, mais on peut l'appeler "transsubstantiation", ce qui est son nom propre²³.

Fixant ce qui deviendra la position officielle de l'Église, Thomas d'Aquin considère que c'est bien le Christ qui est présent dans le sacrement eucharistique. Comme l'écrit James Weisheipl à propos de la thèse thomiste, « la présence sacramentelle du Christ par la transsubstantiation est identique au sacrifice sur l'autel, une représentation non sanglante du Calvaire », formulation qui pourrait parfaitement convenir au tableau de Florence²⁴. Dans le même article, Thomas explique ce qu'est une conversion « substantielle » que seul le Créateur peut accomplir :

21 *Officium de festo Corporis Christi*, in Thomas d'Aquin, *Opuscula theologica*, Turin, Rome, Marietti, 1954, vol. 2, p. 275. Cette antienne est inspirée du Psaume 109, 4 : « Le Seigneur l'a juré, il ne s'en repentira point : "Tu es prêtre pour toujours selon l'ordre de Melchisédech" (*Iuravit Dominus et non paenitebit eum tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech*) ».

22 D. Chardonens, « Éternité du sacerdoce du Christ et effet eschatologique de l'eucharistie. La contribution de saint Thomas d'Aquin à un thème de théologie sacramentaire », *Revue thomiste*, XCIX, 1999, p. 160.

23 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 75, art. 4 (vol. 4, p. 576).

24 J. A. Weisheipl, *Frère Thomas d'Aquin. Sa vie, sa pensée, ses œuvres*, Paris, Le Cerf, 1993, p. 346.

Par la vertu d'un agent fini on ne peut ni changer une forme en une autre, ni une matière en une autre. Mais par la vertu de l'agent infini, dont l'action s'étend à tout l'être, une telle conversion peut se réaliser, car les deux formes et les deux matières ont quelque chose de commun : l'appartenance à l'être. Et ce qu'il y a d'être dans l'une, l'auteur de l'être peut le convertir en ce qu'il y a d'être dans l'autre, en supprimant ce qui les distinguait²⁵.

Ce que le théologien dominicain écrit ensuite des miracles eucharistiques pourrait s'appliquer à ses expériences visionnaires, parisiennes et napolitaines :

Quelquefois cela se produit chez les voyants, dont les yeux sont impressionnés de la même façon que s'ils voyaient de la chair, du sang ou un enfant objectivement et de l'extérieur, sans qu'aucune modification se soit produite dans le sacrement. C'est ce qui semble arriver quand le sacrement se manifeste à un seul témoin sous une apparence de chair ou d'enfant, tandis que les autres continuent à le voir sous l'apparence du pain, ou quand le même témoin le voit un moment sous une apparence de chair ou d'enfant, et ensuite sous l'apparence du pain. Il n'y a pas là cependant d'illusion, comme en produisent les prestiges des magiciens, car c'est Dieu qui forme dans l'œil du voyant cette apparence, pour symboliser une vérité, c'est-à-dire pour manifester que le corps du Christ existe vraiment dans ce sacrement ; c'est ainsi que le Christ est apparu aux disciples marchant vers Emmaüs, sans les rendre victimes d'une illusion. Car saint Augustin dit au livre des *Questions de l'Évangile* : « Lorsque l'image que nous formons a une valeur significative, elle n'est pas un mensonge mais un symbole de la vérité ». Et puisque, dans ce cas, il n'y a aucune modification dans le sacrement, il est évident que le Christ ne cesse pas d'exister dans ce sacrement, lorsque se produit une apparition de ce genre. Et [...] il n'y a pas là d'illusion, car cela se fait « en figure d'une vérité » (*in figuram veritatis*), c'est-à-dire pour montrer par cette apparition miraculeuse que dans ce sacrement se trouvent vraiment le corps et le sang du Christ²⁶.

Ne peut-on à présent transposer ce que Thomas dit des visions eucharistiques à l'expérience de l'image christique ? Il y a bien suggestion d'une transformation substantielle de la représentation devenant présence réelle sous l'effet de l'intervention divine. Ainsi pourrait-on remplacer dans la citation précédente le terme « sacrement » par celui d'« image » : quand l'image se voit sous une apparence de chair, c'est Dieu qui forme dans l'œil du voyant cette apparence, et il n'y a pas là d'illusion, car cela se fait en figure d'une vérité, c'est-à-dire pour montrer par cette apparition miraculeuse que dans cette image se trouve vraiment le Christ. Si ce genre de transformations de la matérialité d'une peinture ou d'une sculpture, qui prennent miraculeusement vie, est un phénomène courant pour les images sacrées dans la dévotion « populaire »²⁷, elle peut égale-

25 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 75, art. 4 (vol. 4, p. 577).

26 *Ibid.*, III, qu. 76, art. 8 (vol. 4, p. 591).

27 Voir sur les nombreux cas florentins, en particulier ceux relatifs à des crucifix miraculeux : M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2013. Pour l'Italie en général, voir J. Garnett, G. Rosser, *Spectacular Miracles. Transforming Images in Italy, from the Renaissance to the Present*, Londres, Reaktion Books, 2013. Notons qu'à la fin du XVIII^e siècle, Giovanni Marchetti dans son *De Prodigii* transpose clairement ce que Thomas dit de l'eucharistie au domaine des images sacrées s'animant miraculeusement : « Ou bien que Dieu ait opéré ces prodiges en provoquant un changement dans la matière figurée des visages sacrés, de sorte que tous voient cette variation miraculeuse, ou bien qu'il ait suscité cette sensation dans l'organe optique

ment apparaître, si l'on se rapporte à la littérature hagiographique, comme une expérience tout intérieure vécue par des mystiques face à des images, sans qu'aucune modification ne se produise donc dans ces dernières, les témoins continuant à voir, par exemple, une peinture, comme cela semble être le cas des témoins figurés dans le tableau de Santi di Tito.

Résonances avec la théorie thomiste de l'image

Un tel rapprochement entre le domaine de l'image et celui de l'eucharistie pourrait apparaître quelque peu forcé, voire hétérodoxe pour l'époque²⁸. Il est pourtant jusqu'à un certain point fondé si l'on tient compte de la théorie de l'image défendue par Thomas d'Aquin, théorie faisant encore débat au moment où Santi di Tito peint son tableau, même si elle fut déjà condamnée par le concile de Trente une trentaine d'années plus tôt. Selon cette théorie, elle aussi présente dans la troisième partie de la *Somme théologique*, le culte de latrerie doit être rendu à l'image et non pas seulement au modèle représenté, étant donné qu'il y a ressemblance entre l'image et son prototype. Inspiré par le *De memoria et reminiscencia* d'Aristote, Thomas d'Aquin défend en effet l'idée d'un double mouvement de l'âme vers l'image :

Comme dit Aristote, il y a un double mouvement de l'âme vers l'image : l'un se portant vers l'image elle-même en tant qu'elle est une réalité, l'autre se portant vers l'image en tant qu'elle est l'image d'autre chose. Il y a cette différence entre ces deux mouvements, que le premier est différent de celui qui se porte vers la réalité représentée, tandis que le second, qui se porte vers l'image en tant qu'image, est identique à celui qui se porte vers la réalité représentée. Ainsi donc, il faut dire qu'on ne doit aucune vénération à l'image du Christ en tant qu'elle est une chose, comme du bois sculpté ou peint, parce qu'on ne doit de vénération qu'à la créature raisonnable. Il reste donc qu'on lui manifeste de la vénération seulement en tant qu'elle est une image. Et il en résulte qu'on doit la même vénération à l'image du Christ et au Christ lui-même. Donc, puisque le Christ est adoré d'une adoration de latrerie, il est logique d'adorer de même son image²⁹.

Ce double mouvement de l'âme vers l'image est à nouveau appliqué très concrètement à l'image du Christ en croix dans le commentaire de Thomas sur les *Sentences*, où il va même jusqu'à dire

de chacun de ceux qui voyaient le prodige – ce sont les deux modes par lesquels, selon notre courte compréhension, il apparaît que le Très-Haut a pu se manifester dans son œuvre –, dans un cas ou dans l'autre, on comprend comment Dieu lui-même a pu retenir ou produire la miraculeuse impression ». G. Marchetti, *De' Prodigii avvenuti in molte sagre Immagini specialmente di Maria Santissima secondon gli autentici Processi compilati in Rome*, Rome, Zempel, 1797, p. XLII-XLIII. Notons également que Santi di Tito a été confronté, une dizaine d'années avant son tableau de Florence, à cette question de l'image sacrée dans le cadre de la commande qui lui avait été adressée par le sanctuaire de Santa Maria del Soccorso à Prato (1580-1582) pour mettre en scène une fresque miraculeuse représentant la Vierge à l'Enfant provenant d'un tabernacle du xv^e siècle. Voir *La pala di Santi di Tito nel Santuario di Santa Maria del Soccorso*, dir. N. Bastogi, Prato, Claudio Martini, 2002.

²⁸ Il trouve certes de très nombreuses applications dans l'art du xv^e siècle. Voir pour l'Espagne F. Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

²⁹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 25, art. 3 (vol. 4, p. 198). Voir G. Pöltner, « Der Begriff des Bildes bei Thomas von Aquin », in *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*, dir. H. Vetter, Munich, R. Oldenbourg, 1991, p. 176-99.

que l'on parle au crucifix comme au crucifié lui-même, assertion qui ne manque pas d'entrer en résonance avec ses expériences visionnaires :

La croix du Christ, même celle à laquelle le Christ a été suspendu, peut être envisagée de deux manières. Soit en tant qu'image du Crucifié, et ainsi elle est adorée de la même adoration que le Crucifié, à savoir, par latrerie – aussi nous adressons-nous à elle comme au Crucifié : « Ô Croix, notre unique espérance, salut ! ». Soit en tant qu'elle est une chose, et ainsi, puisqu'elle n'appartient pas à la personne du Verbe comme une de ses parties, elle ne peut être adorée de la même adoration que le Verbe ; mais elle est adorée par hyperdulie en raison de lui, comme quelque chose du Christ. Mais les autres croix ne sont adorées qu'en tant qu'images ; aussi sont-elles adorées par latrerie³⁰.

Abstraction faite de sa matérialité, l'image est donc présentée comme totalement transparente à ce qu'elle représente. On peut négliger son épaisseur propre pour ne plus voir en elle que l'original qui y transparaît. La ressemblance entre l'image et le modèle permet en effet une forme de substitution mentale, le mouvement de l'âme vers l'image comme image étant identique au mouvement de l'âme vers le modèle. Comme l'a noté très justement Jean Wirth, « l'identification de l'image à Dieu n'a jamais été poussée aussi loin dans le christianisme », même plus loin que n'ont pu le faire les Byzantins, lesquels n'acceptaient qu'un culte de dulie et non de latrerie³¹.

Il y aurait lieu de faire le point sur la polémique suscitée à la Renaissance, et tout particulièrement dans la seconde moitié du XVI^e siècle, par cette conception thomiste de l'image, y compris au sein même de l'ordre des dominicains, débat qui anime encore la préparation du décret sur les saintes images promulgué lors de la dernière session du concile de Trente³². François Lecercle résume la situation ainsi : « Au moment où la pression de l'ennemi se relâche, un parti iconolâtre aura recours à saint Thomas pour défendre intégralement une vénération que les iconophiles modérés récusaient aussi résolument que les Protestants »³³. Alors que d'aucuns, tels Cajetan, Sonnius ou le dominicain Ory³⁴ défendent la position de Thomas d'Aquin – position selon laquelle, rappelons-le, les images du Christ reçoivent le même type d'adoration que celle due à ce qu'elles représentent –, d'autres, comme Catarino ou Perez de Ayala, réfutent cette position jugée extrême car elle court le danger d'assimiler l'image au statut de sacrement ; et c'est

30 Thomas d'Aquin, *Sentences*, III, d. 9, q. 1, a. 2, q. 4, p. 312, trad. J. Ménard, Paris, 2010, <<http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/SENTENCES3.htm>>, consulté le 20.01.2016.

31 J. Wirth, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Le Cerf, 2008, p. 53. Voir également *id.*, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet, J.-C. Schmitt, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 39-57 ; O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008, p. 267-83.

32 Voir C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, Gebr. Mann, 1997, p. 229-31. F. Lecercle, *Le Signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat d'État, Université de Montpellier, 1987, p. 149-83. G. Scavizzi, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992, p. 63-70. H. Jedin, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung », *Theologische Quartalschrift*, CXVI, 1935, p. 143-88 et p. 404-29. W. de Boer, « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images, 1530s-1560s », in *Jesuit Image Theory*, dir. W. de Boer, W. Melion, K. Enenkel, Leyde, Brill, 2016, p. 53-73.

33 Lecercle, *Le Signe et la relique*, p. 160.

34 Voir son traité inédit *De cultu imaginum*, conservé en partie dans les archives du concile de Trente (Archivio Segreto Vaticano, Concilio 7, fol. 283r-305v), traité qui a été écrit en marge des discussions de ce concile.

bien leur point de vue qui sera enregistré dans le décret tridentin. Comme l'a montré Pierre-Antoine Fabre, ce qui se joue dans ce débat de nature assez scolastique est la relation à ce que l'image représente³⁵. Ainsi que l'avance Catarino, le Christ peut être adoré *vers* l'image ou *devant* l'image ou encore *dans* l'image (*ad imaginem, aut ante imaginem, aut in imaginem*). Rejoignant Thomas d'Aquin sur ce point, il écrit qu'« on doit vénérer ce qui est représenté comme s'il était présent » au nom de la similitude qui lie l'image à son prototype³⁶. Perez de Ayala, grand artisan comme Ory du décret tridentin, défend, quant à lui, la position « devant l'image » : on ne prie pas l'image, on prie à distance d'elle, « en présence » seulement d'elle³⁷. L'image est une *mortua res* qui ne peut se confondre avec son prototype, sous peine d'être vénérée pour elle-même. Les images ne peuvent être honorées que comme des signes créés par nos ancêtres pour aider à notre vénération³⁸, position qui n'est pas sans rappeler la position défendue par certains protestants, tel Jean Hus, ou catholiques, tel Érasme.

Quoi qu'il en soit de l'état de ce débat à Florence à la fin du XVI^e siècle et en particulier au sein de l'ordre des dominicains, l'idée d'une transparence matérielle de l'image défendue par Thomas et bien plus tard par Ory trouve une fascinante transposition plastique dans le tableau de Santi di Tito : l'image est ici non pas dans la peinture mais apparaît comme son extension naturelle, elle est au-devant d'elle, preuve en tout cas qu'elle ne se laisse pas confondre avec elle tout en ne s'en distinguant pas totalement. La double modalité d'être à la fois devant (*ante*) et dans (*in*) l'image mais aussi la visée vers ou à travers (*ad*) cette image se trouvent ingénieusement figurées, créant ainsi cette forme d'indétermination dans l'appréhension de l'image perçue concomitamment comme *res*, *signum* et *ens*. Cet effet est obtenu par un trompe-l'œil sacré, pour reprendre l'expression de Victor Stoichita³⁹. Plus encore, la stratégie de dématérialisation de l'image se confond avec un processus d'animation de ce qu'elle figure, impression qui ne peut être suggérée que par une transgression du seuil, selon un procédé somme toute assez similaire à celui que l'iconographie contemporaine du voile de Véronique exploite en

35 P.-A. Fabre, *Décréter l'image ? La XXV^e Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 73.

36 A. Catarino, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, Rome, Antonius Bladus, 1552, p. 54.

37 M. Perez de Ayala, *De divinis, Apostolis atque Ecclesiasticis traditionibus*, Cologne, Gaspar Gennepaeus, 1548, fol. CXIXv.

38 *Ibid.*, fol. CXXr-CXXIv.

39 V. I. Stoichita, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, 2011. Dans la biographie de Thomas d'Aquin que l'Arétin publie à Venise en 1543 (*La vita di San Tomaso signor d'Aquino*), il insiste sur la dimension naturaliste du crucifix, l'art rivalisant avec la nature (« comme si la nature en était l'auteur ») suivant l'exemple de grands maîtres comme Michel-Ange et Titien. Le « miracle » artistique semble ainsi contribuer à l'effet visionnaire : « *Era ne la cella dove lo Aquinate si stava un crocifisso scolpito da mano in sé ritenente la idea d'una nuova natura. Per il che esso dimostrava quel tanto de la notomia in le membra che a si fatta imagine sapria fare iscoprire il Buonaroti Michelagnolo intagliandola o il Vecellio Tiziano dipingendola. Vedevasi in sì nobile figura tutto quello di naturale che vivamente puote esprimere lo stile de l'artificio. Morbidi erano i capegli e dolci e dolce la barba e morbida, e i fili loro, a piè de la lunghezza che gli distendeva, si ricuravano in alcuni anelli sì teneri e sì vaghi, che pareva che invitassero le altrui mani a trattargli e a palpargli. L'orrida corona de le spine acute che aspramente se gli ficcavano nel cerebro esprimeva di fuori il dolore, che il vivo già senti di dentro. Ricadevagli la umile testa in su quel lato che declinava con tanta grazia, che mostrava di essere la propria misericordia ritratta in simile gesto. La faccia formosa e semplice riferiva in sé quasi parte de la semplicità bella che già refulse ne la istupenda sembianza di Cristo vero. I nervi, i muscoli e le vene ispuntavano ne le sue braccia, nel suo corpo e ne le sue gambe in tal modo che la violenza fattagli da la forza nel conficcargli i bei piedi e le belle mani ci si scorgeva non altrimenti che la natura ne fusse stata l'autore » (P. Aretino, *Opere religiose*, vol. 2 : *Vita di Maria Vergine, Vita di Santa Caterina, Vita di San Tomaso*, éd. P. Martini, Rome, Salerno, 2011, p. 586-97.*

montrant le visage du Christ qui semble flotter au-devant du voile⁴⁰. Ce paradigme incarnationnel de l'image chrétienne qui conduit à penser cette dernière comme projection au-devant de son plan d'inscription ouvre la voie à une expérience visionnaire tout à fait particulière. Étant donné que pour Thomas comme pour Ory l'image extérieure (*similitudo*) de l'objet ne se différencie pas de son image intérieure (*phantasma*) et que l'« on connaît l'objet et l'image avec le même acte »⁴¹, il s'ensuit que la vision peut être conçue comme tout à la fois intellectuelle et sensible, ce qui représente toutefois un véritable défi pictural. Absorbé dans sa contemplation nourrie par une profonde méditation sur le corps du Christ, le regard de l'âme de Thomas d'Aquin vers l'image en tant que chose se convertit en un regard tendu vers une image incarnée. Et cette conversion est aussi bien mentale que physique. La métamorphose tout à la fois corporelle et spirituelle devient la figure de la présence réelle.

C'est ce qu'une quinzaine d'années plus tard le maître de Rubens, Otto van Veen a bien compris lorsque, dans une série de gravures consacrées à la vie de Thomas d'Aquin, il représente l'épisode de la vision parisienne/napolitaine en jouant de façon encore plus subtile car presque imperceptible sur cette interface incarnationnelle, celle de l'advenue de l'image à la troisième dimension traitée comme signe d'une figure qui prend littéralement vie (fig. 4)⁴². La figure du crucifié traité ici en taille réduite émerge du plan de la peinture, le pied de la croix se trouvant encore inscrit dans l'espace fictionnel tandis que la partie supérieure « crève » littéralement l'écran⁴³. Ce traitement de la vision et de l'image trouve par ailleurs un écho dans les propos que le même artiste tient sur les pouvoirs de l'imagination dans un traité qu'il publie quelques années plus tard :

L'imagination de l'homme, tantôt de son Âme, tantôt de son esprit, est un être réel, composé (comme tous les corps créés) d'un corps, d'un esprit et d'une âme, plus subtils cependant que dans le cas des autres corps sensitifs ; et de même que Dieu, par son imagination ou son verbe (qui est un être réel du Dieu supérieur) a créé l'univers, ainsi l'homme, par son imagination, crée des êtres réels, qui agissent de manière corporelle dans les choses et les corps, comme cela apparaît avec plus de force, pour une certaine raison naturelle, dans la femme enceinte que dans les autres êtres ; en effet, l'esprit ou l'âme seule ne fait rien sans le corps, ni le corps sans l'esprit et l'âme, puisqu'ils ne peuvent être séparés l'un de l'autre, et sont attachés ensemble pour toujours. Donc, si l'imagination ou la cogitation de l'esprit rationnel naturel (laquelle peut être connue du démon et de l'homme) s'accompagne de foi ou de confiance, l'ampleur de son extension, quand elle s'exprime en acte, est incroyable ; mais le sentiment de la Nature Divine de l'homme, accompagné de foi

⁴⁰ Voir par exemple Philippe de Champaigne, *Sainte Face*, v. 1650, Brighton, Art Gallery and Museum.

⁴¹ Ory, *De cultu imaginum*, p. 282r.

⁴² *Vita D. Thomae Aquinatis Othonis Vaeni ingenio et manu delineata*, Antverpiae, sumptibus Othonis Vaenii, 1610. Voir R. Dekoninck, « Visual Representation as Real Presence. Otto van Veen's *Naples Vision of Saint Thomas Aquinas* », in *The Secret Lives of Art Works. Exploring the Boundaries between Art and Life*, dir. C. van Eck, J. van Gastel, E. van Kessel, Leyde, Leiden University Press, 2014, p. 179-99.

⁴³ Procédé qui n'est pas sans rappeler certaines peintures contemporaines du Christ en croix qui cherchent à obtenir le même effet par les seuls moyens picturaux consistant soit en une transgression illusionniste du cadre, soit en une ombre projetée par le crucifix sur l'espace peint, deux moyens combinés dans la peinture de Juan Sánchez Cotán conservée au Musée de Grenade. Voir Stoichita, *L'œil mystique*, p. 87-96. Sur la pratique consistant à disposer un crucifix sculpté sur un fond peint où se déploie le reste de la scène de la Crucifixion, voir I. Wenderholm, *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2006, en particulier le chapitre 5 : « Historismus zwischen Kunst und Kult. Die Einbindung plastischer Kruzifixe », p. 153-88.



Cum gravi disceptatione de Ven. Sacramento Eucharistiae orta, Thomas sententiam suam scripto consignasset, eamque in altari coram Crucifixo posuisset, orans ut eam Christus signo aliquo confirmaret; ecce tibi subito Thomam a terra sublimem, Crucifixumque ad eum clara voce dicentem: Bene scripsisti de me, Thoma, quam ergo mercedem accipies? Cui ille, Non aliam nisi te, Domine.

FIG. 4 | Corneille Boel d'après Otto van Veen, *La vision de Thomas d'Aquin*, in *Vita D. Thomae Aquinitatis*, Anvers, 1610 © Bibliothèque royale de Belgique.

ou de confiance, et s'exprimant de manière supranaturelle à travers l'imagination, ne peut être compris par aucune raison naturelle : cette connaissance doit être laissée à Dieu seul⁴⁴.

Si l'imagination n'est pas mentionnée dans le récit de Guillaume de Tocco, elle est bien la puissance convoquée avec le plus de force par les pouvoirs d'une peinture comme celle de Santi di Tito. La vision imaginative, celle du saint comme celle du spectateur, apparaît bien comme l'opérateur de conversion entre la vision corporelle et la vision spirituelle, et cela dans le but de nous révéler, pour reprendre la formulation de la question 75, ce que « les sens nous montrent à l'évidence et dont l'intelligence de la foi nous suggère qu'ils existent sans sujet ». Si l'on suit la pensée mais aussi l'œuvre de Vaenius, le pouvoir de l'imagination, qu'elle soit artistique ou simplement spectatrice, est tel qu'il peut, sous l'inspiration divine, métamorphoser la réalité et *a fortiori* l'image perçue jusqu'à y faire advenir une autre réalité. En renversant de façon hétérodoxe la pensée de Thomas d'Aquin parlant du mystère eucharistique⁴⁵, on pourrait finalement dire que par la vertu d'un agent fini on peut changer une forme en une autre, sans en modifier pour autant la matière. Sans vouloir transposer cette interprétation dérivant de l'œuvre de Vaenius, versé en alchimie, à celle de Santi di Tito, on peut toutefois avancer que le peintre florentin propose avec sa *vision* de la *Vision de Thomas d'Aquin* une riche méditation métapicturale. Si l'artiste ne peut changer une forme en une autre, il peut néanmoins en donner l'illusion dynamique qui anime la peinture dans la peinture, laquelle, par une coïncidence spatiale assez forte avec l'image enchâssée (près des deux tiers de son espace est en effet occupé par le tableau vivant) prend vie sous les yeux du spectateur.

44 O. Van Veen, *Physicae et Theologicae Conclusiones, Notis et Figuris Dispositae ac Demonstratae de primariis fidei capitibus atque in inprimis de praedestinatione quomodo effectus illius superatur à libero arbitrio*, Orsellis, 1621, p. 30, trad. A. Smeesters in Otto van Veen, *Physicae et theologiae conclusiones* [1621], introduction A. Smeesters, R. Dekoninck, A. Guiderdoni *et al.*, trad. A. Smeesters, Turnhout, Brepols, 2016. Voir C. Geissmar, « The Geometrical Order of the World : Otto van Veen's *Physicae et Theologicae Conclusiones* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVI, 1993, p. 168-82 ; R. Dekoninck, A. Guiderdoni, « Reasoning Pictures : The *Physicae et Theologicae Conclusiones* by Vaenius (1621) », in *Otto Vaenius and his Emblem Books*, dir. S. Mc Keown, Glasgow, Stirling Maxwell Centre for the Study of Word/Image Cultures, University of Glasgow, 2012, p. 175-96 ; W. S. Melion, *The Meditative Art : Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2010, p. 339-41.

45 Soulignons que Vaenius fut condamné par la Faculté de théologie de Louvain pour ses thèses, son traité finissant sur le bûcher. Voir l'introduction à Van Veen, *Physicae et Theologicae Conclusiones*.

À l'âge du triomphe de l'*historia* et de la *mimésis*, où « ce qui ne relève pas de la vue ne concernerait en rien la peinture », la vision de l'au-delà a néanmoins très largement occupé la réflexion et la création artistiques, y compris dans l'art italien qui a été bien moins étudié selon ce point de vue, que ne l'ont été l'art flamand du xv^e siècle ou l'art espagnol du xvii^e siècle. On a notamment cherché à comprendre comment des paramètres théologiques et iconographiques d'origine patristique ou médiévale ont pu être intégrés et reformulés par le langage artistique de la Renaissance, à commencer par les modélisations de la vision religieuse définies par saint Augustin et par saint Thomas d'Aquin, la distinction opérée entre vision corporelle, vision spirituelle (ou imaginative) et vision intellectuelle étant centrale pour ces recherches. L'expérience visionnaire a été abordée en particulier selon le rapport varié et parfois gradué du ou des sujets à l'objet de la vision surnaturelle ou transcendante, et suivant l'analyse de dispositifs figuratifs visionnaires qui fonctionnent ostensiblement comme des invitations ou des apprentissages pour la contemplation.

S'engageant sur des visions infernales et angéliques, les premières contributions s'attachent à la doctrine platonicienne des véhicules de l'âme, à la vision dantesque de l'au-delà, à la musique des anges et aux effets spirituels du colloque angélique de Gabriel et de Marie. Les degrés et modalités de la vision mystique sont ensuite pris en considération à travers les exemples majeurs de saint Bernard, de saint Thomas d'Aquin et de saint Augustin, la représentation de leurs expériences visionnaires pouvant être interprétée à la lumière de leurs écrits sur le sujet, tandis que le cas particulier du tétragramme illustre une formule plus abstraite et aniconique de la vision de Dieu. Aux antipodes de ces approches très élaborées et parfois bien codifiées, les visions populaires relèvent d'expériences qui se veulent beaucoup plus concrètes et témoignent de l'importance sociale des images miraculeuses dans le rapport au divin, et si les images peintes en viennent souvent à alimenter l'imaginaire visionnaire, elles en font de même avec les fantasmes apocalyptiques et eschatologiques. D'autres études analysent précisément les dispositifs visionnaires selon lesquels les artistes agencent une communication réflexive avec et dans l'image, un parcours étagé et ascensionnel du regard, une indétermination spatiale, un feuilletage des plans ou d'autres effets plastiques de mise à distance. La construction de la vision induit parfois une ambiguïté quant à la position et au statut du visionnaire, ainsi qu'une circularité des regards entre spectateur et personnage figuré. Il est aussi question des conditions de visibilité des images qui, dans certains cas, participent au dépassement de la vision corporelle pour une contemplation spirituelle.

Sous la direction de Andreas Beyer (Université de Bâle), de Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et d'Alessandro Nova (Kunsthistorisches Institut in Florenz).

