

William A. Christian Jr

L'œil de l'esprit

Les visionnaires basques en transe, 1931 Traduit de
l'anglais par Catherine Rouslin

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

William A. Christian Jr, « L'œil de l'esprit », *Terrain* [En ligne], 30 | 1998, mis en ligne le 14 mai 2007, 09 février 2012. URL : <http://terrain.revues.org/3274> ; DOI : 10.4000/terrain.3274

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://terrain.revues.org/3274>

Document généré automatiquement le 09 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Propriété intellectuelle

William A. Christian Jr

L'œil de l'esprit

Les visionnaires basques en transe, 1931

Traduit de l'anglais par Catherine Rouslin

Pagination originale : p. 5-22



- 1 Les visions qui se produisirent quotidiennement à Ezkioga, au Pays basque espagnol, de 1931 à 1934 furent exceptionnelles par le grand nombre de voyants (au moins 200), les foules énormes (jusqu'à 80 000 spectateurs à la fois) et les reportages détaillés dont elles firent l'objet dans la presse. Dans les collections privées et les archives ecclésiastiques, on trouve plus de 600 photographies différentes représentant, pour la plupart, des voyants en transe, prises par des photographes professionnels qui s'installèrent à Ezkioga. Peut-être s'agit-il là des premières visions catholiques amplement documentées en images (photos 1 et 2).
- 2 En 1931, les catholiques basques s'identifièrent complètement à des personnages divins. Je me propose d'examiner ici les mécanismes plus généraux qui favorisent ce type d'identification, de réfléchir à la nature de la photographie comme preuve, et d'une manière générale à l'aspect sélectif de nos propres perceptions quand, comme les photographes, nous excluons, sélectionnons, coupons et assimilons à des modèles déjà connus le monde qui nous entoure.
- 3 Les visions catholiques contemporaines comme celles de Lourdes, Fatima, Ezkioga et Medjugorje tirent leur force du potentiel d'énergie accumulé dans les relations qu'adeptes et êtres divins ont développées à long terme. De nombreux croyants ont un désir naturel de voir, d'entendre, de toucher les dieux avec lesquels ils ont parfois des liens affectifs aussi forts – sinon plus – que ceux qui les unissent à des personnes vivantes. Ils veulent voir les êtres divins qui les voient, entendre ceux à qui ils adressent leurs prières, et avoir connaissance des choses importantes que seuls ces êtres savent. Les visions transfèrent à la contemplation directe du divin l'attention prêtée aux images et aux prières silencieuses. Comparez la pose, dans cette photographie, d'une religieuse contemplant son crucifix, avec celle d'un voyant tenant également cet objet mais regardant directement un être divin (photo 3).
- 4 Quand cette connexion des sens semble se produire, c'est un moment d'intense émotion pour les voyants et leurs fidèles. Car ils se fraient ainsi un passage jusqu'aux saints, jusqu'à Marie et jusqu'au Christ dont la vie et la mort ont été largement décrites, contées et racontées et dont les joies et les peines ont été représentées in extenso dans la liturgie, les spectacles historiques et les exercices spirituels.

Quand croit-on aux visions?

- 5 L'observateur extérieur doit, entre autres, déterminer les circonstances qui rendent ce transfert crédible pour un très grand nombre de gens. En effet, alors que la religion catholique stimule abondamment et manifestement les expériences à caractère visionnaire, quantité d'enfants et d'adultes ont cependant des visions qui n'attirent pas ou peu l'attention, le seuil d'incrédulité restant proportionnellement élevé.
- 6 Cela explique pourquoi les visions des laïcs catholiques sont parfois peu recherchées, et à d'autres moments très prisées. Historiquement, on a pour ainsi dire rabaissé la barrière du scepticisme quand le système chrétien ou catholique, confronté au paganisme, aux religions ou régimes préchrétiens, aux musulmans ou aux hérétiques, aux épidémies, famines ou désastres économiques, avait besoin d'être validé.
- 7 La Révolution française et l'apparition, suite à l'industrialisation, de cultures athées comme le libéralisme, le socialisme et l'anarchisme firent monter les enjeux. Dans la France du XIX^e siècle, les visions ne réaffirmaient pas simplement que le catholicisme était la religion la meilleure, mais – et ceci était plus urgent – que Dieu existait et qu'il pouvait prouver son pouvoir. A la fin du siècle dernier, Lourdes était devenu un immense centre de revitalisation où les catholiques de France, de Belgique et d'Espagne, confrontés à des gouvernements et des écoles laïques, venaient puiser une force nouvelle.
- 8 Comparée à la France, l'Espagne était très en retard dans son industrialisation et n'avait jamais eu de véritable révolution populaire avant la guerre civile de 1936-1939; les modes de vie non catholiques mirent donc plus longtemps à s'implanter. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que de fortes cultures athées firent leur apparition dans certaines régions. A ce moment-là, en particulier après les émeutes anticatholiques de Bilbao et Barcelone, les catholiques espagnols espéraient qu'un Lourdes capable de les défendre verrait le jour dans leur propre pays, et tentaient pour cela, mais sans succès, de promouvoir Notre-Dame-du-Pilar à Saragosse comme lieu de pèlerinage.
- 9 On peut donc dire que la barrière du scepticisme était abaissée un peu partout en Espagne au début du XX^e siècle. Elle le fut plus encore à certains moments décisifs, comme au milieu de l'année 1931. Le renversement de la monarchie espagnole en avril, l'incendie de couvents et d'églises en mai, l'expulsion de l'évêque de Vitoria et du cardinal primat en mai et juin, et les violents différends politiques au Pays basque contribuèrent tous à ce qu'une aide divine soit très favorablement accueillie, et à rendre les visions plus crédibles. Le fait qu'environ un million de personnes visitèrent le site de l'apparition d'Ezkioga pour la seule année 1931 semble en être la preuve. Leur rassemblement et leur conviction furent aussi, en partie, un témoignage de foi en réponse aux foules qui avaient brûlé les églises de Madrid, du Levant et d'Andalousie.
- 10 Centrées sur une Vierge Marie affligée, ces visions mettaient la Passion en valeur. Les crucifix que les voyants brandissaient pour que la Vierge les embrasse et les bénisse témoignaient de leur participation à la crucifixion et représentaient l'expression publique d'un engagement religieux commun qui leur permettrait de converser avec la mère du Christ. A cette époque-là, les évêques recommandaient dans toute l'Espagne de porter le crucifix avec ostentation en signe de protestation contre sa disparition des bureaux gouvernementaux et des salles de classe.

Convergence du voyant et de sa vision

- 11 Dix ans plus tôt, en 1918, 1919 et 1920, on avait vu en Espagne de grands crucifix bouger, suer et agoniser dans l'église de Limpas (en Cantabria) et d'ailleurs. C'était comme si ces images du Christ avec lesquelles, dans la piété traditionnelle, les gens avaient l'habitude de converser et de débattre, s'animaient. On traversait alors une autre période de crise nationale; les garanties constitutionnelles avaient été suspendues pour cause de grèves et de troubles anarcho-syndicalistes, conséquences de la récession de la fin de la Première Guerre mondiale. Le climat était donc particulièrement favorable à une mise entre parenthèses du scepticisme chez les catholiques. Plus de 250 000 personnes se rendirent à Limpas de 1919 à 1921; elles furent environ une sur dix à voir bouger le Christ.
- 12 Une revue illustrée jésuite espagnole compara cette activation au spectacle historique d'Oberammergau qui mettait en scène la Passion tous les dix ans pendant deux mois devant

une audience internationale. En 1910, celui-ci dura huit heures, employa 700 acteurs et attira 260 000 spectateurs¹. Le commentateur produisit des photographies de l'acteur et du Christ de Limpias comme preuve qu'on ne pouvait comparer un homme prétendant être le Christ à l'incarnation de son image.

- 13 Dix ans plus tard, à Ezkioga, les voyants qui entraient en transe prenaient les attitudes et poses rigides qu'ils voyaient sur les images des saints, de Marie et du Christ. Auparavant, à Limpias, quand le Christ s'était animé sur la croix, on pouvait dire que l'art imitait la vie, en quelque sorte. Inversement, à Ezkioga (comme pour la plupart des apparitions catholiques contemporaines), la vie imitait l'art quand les gens se mettaient à ressembler à des statues. Pendant cette phase des visions, les voyants se comportaient en médiums à demi conscients, recevant les messages privés et publics des êtres divins et transmettant en particulier les demandes et les questions personnelles des croyants sur leurs parents décédés.
- 14 Les premiers voyants d'Ezkioga furent deux enfants. Ils virent Marie, à la fois bienfaitrice déesse locale et ancestrale perchée dans un arbre, et mère affligée, le cœur transpercé d'épées. A cette époque, le catholicisme espagnol mettait l'accent, en règle générale, sur la Passion de Marie, cette mère humaine qui souffre pour autrui. Les cartes postales de la Vierge offraient différentes représentations de l'affliction, basées sur les descriptions d'une série de visionnaires, mais le propriétaire du champ où les visions avaient lieu passa finalement commande d'une image qui devint la version définitive. Cette Vierge douloureuse n'avait pas les yeux baissés comme la statue dans l'église paroissiale. En fait, elle ne souffrait pas pour Jésus crucifié, mais tenait son bébé dans les bras. Elle nous faisait face et se lamentait de l'apostasie du monde qui l'entourait, pleurant des larmes de sang.
- 15 Comme certains voyants devenaient célèbres sur le lieu des visions, leurs photos commencèrent à être reproduites sur cartes postales, assimilant inconsciemment leurs poses à celles de la Vierge et les élevant subtilement à un statut proche de celui des saints. Parmi ces icônes-cartes postales figurait en bonne place celle de Ramona Olazábal, dont la stigmatisation, le 15 octobre 1931, fut le point culminant de cette identification avec les Passions du Christ et de Marie. Ramona avait prévenu ses amis et des prêtres qu'il allait se passer quelque chose. Elle leva les mains devant une foule de 20 000 personnes et du sang en jaillit. Elle affirma que la Vierge elle-même lui avait transpercé les mains avec une épée (photo 4).
- 16 Cette déclaration s'inscrivait dans un consensus qui s'instaura progressivement entre les voyants au milieu du mois de juillet 1931: la Vierge tenait une épée à la main, en bénissait d'abord la foule ou le monde, puis la donnait aux anges qui l'accompagnaient, et en particulier à saint Michel. Plus tard, on vit les anges armés courir au sommet des montagnes comme s'ils combattaient un ennemi invisible dans lequel la plupart des gens reconnaissaient la République.
- 17 Des femmes portant l'épée apparurent ailleurs. A Barcelone, une visionnaire catalane dont les messages apparaissaient sur les bras instaura le culte de la Vierge aux Sept Étoiles qui brandissait également une épée. Cette Marie plus agressive et militante s'accordait avec l'image de plus en plus populaire de Marie la Miraculeuse foulant aux pieds un serpent, propagée par les vincentiens et les sœurs de la charité. La gauche aussi s'inventait des femmes portant l'épée, des Mariannes du nationalisme catalan qui exhortaient les gens à voter, et qui détruisaient les serpents à tête d'hydre du centralisme.
- 18 Dans ce combat autour de symboles féminins, des caricatures républicaines anticléricales cherchaient à démolir l'image d'Ezkioga. Des modèles furent proposés pour la Femme Nouvelle, comme une Miss République qui ne gardait pas les yeux baissés, fixés sur un crucifix, ou encore levés au ciel, mais qui dévisageait l'observateur ou le monde entier plus directement encore que la nouvelle Vierge d'Ezkioga. Les Espagnols pouvaient donc ainsi faire clairement leur choix.

La Passion des voyants

- 19 Dans une phase ultérieure, les voyants passèrent par les étapes de la Passion pendant leurs trances. Ils se mirent ainsi à ressembler aux crucifix d'une dizaine d'années auparavant, c'est-à-

- dire à des images qui s'animaient. Ce faisant, ils imitaient l'art qui imitait la vie. Leurs photos, à leur tour, devinrent un type d'images religieuses conservées précieusement par les croyants. En tant qu'art, ces photos représentaient la vie, qui elle-même imitait l'art qui imitait la vie.
- 20 Les photographies se mirent, pour ainsi dire, à saigner en sympathie. Chez certains croyants et dans des lieux de rencontre clandestins, les photographies de la Vierge d'Ezkioga et du Christ de Limpias saignaient comme des êtres humains. Une photo de la photo du Christ de Limpias, qui saigna en 1933, en est un exemple: une image de la Vierge était collée dans le coin inférieur droit de la photographie originale. Il s'agissait de la photo d'une image de la Vierge d'Ezkioga dont les yeux saignaient, d'après les visions, et cette Vierge regarde la photo d'une image du Christ qui avait saigné par le passé et qui est en train de saigner. On voit dans ces documents que les êtres vivants, les êtres divins et les images, tous liés par le sang, se confondent (photo 5).
- 21 Les idées qui circulaient alors sur les victimes humaines – elles faisaient le choix ou étaient désignées pour souffrir en rédemption des péchés du monde – se manifestaient à Ezkioga à travers ces femmes, hommes et enfants qui devenaient des Christs humains et des Mères douloureuses. Les victimes les plus célèbres de cette époque étaient connues dans toute l'Europe catholique: Gemma Galgani et Thérèse de Lisieux, mortes récemment, ainsi que Padre Pio et Thérèse Neumann, des stigmatisés qui vivaient encore. Comme dans le catholicisme de tous les jours – où la Passion du Christ, son corps, ses blessures, son sang, son cœur et l'hostie pendant la messe représentaient une sorte de somatisation collective de l'économie morale et affective –, les crucifix animés de Limpias et d'ailleurs, les stigmatisés et autres «victimes» saintes, les voyants d'Ezkioga servaient tous de métaphores pour les tensions et les préoccupations des catholiques d'Europe dans un environnement séculaire et hostile.

Modèles iconographiques

- 22 Les stigmatisés et les voyants, comme les habitués des démonstrations d'hystérie du professeur Charcot, répondaient à ce qu'attendaient d'eux leurs fidèles et ceux qui les décrivaient et les photographiaient. Les poses que prenaient les voyants se mirent rapidement à ressembler à des représentations catholiques inspirées de la nouvelle vague d'images que l'essor missionnaire du XIX^e siècle avait propagées. C'était en tout cas au Pays basque qu'on trouvait le pourcentage le plus élevé de vocations religieuses dans toute l'Espagne, et les prêtres y devinrent plus nombreux encore quand des religieux français s'y réfugièrent suite à des mesures anticléricales. En Espagne comme en France, on se servait de très grandes affiches aux couleurs chatoyantes pour enseigner le catéchisme dans beaucoup de paroisses. Et, comme à Oberammergau, on y jouait la Passion dans de nombreuses régions. Plus répandus encore étaient les processions de la semaine sainte et le chemin de croix qui était mis en scène avec dévotion pratiquement partout; ces processions orientaient le public vers des représentations relativement standardisées des moments critiques des dernières heures du Christ. On retrouve toutes ces sources dans les photographies des visions (photos 6 et 7).
- 23 Chez les particuliers, les scènes saintes se rencontraient sous la forme de grandes lithographies encadrées, de magazines illustrés, de journaux catholiques et de calendriers, jusqu'aux petites cartes données aux enfants au catéchisme et à l'école et distribuées dans les familles lors des premières communions et des anniversaires des morts. A Ezkioga, sur le lieu des visions, des cartes postales saintes étaient vendues dans les stands de souvenirs. Et les visionnaires commencèrent à recevoir des messages, des saints les plus connus dont ils voyaient les images dans les boutiques.
- 24 Dans certaines photos, des visionnaires en transe ont sur eux ou à proximité des images religieuses, probablement pour que les personnages divins de leurs visions les bénissent et les rendent plus efficaces, comme cela se fait pour les rosaires et les crucifix. On peut identifier deux de ces photographies. L'une représente Gemma Galgani, l'autre un crucifix qui se serait mis à saigner quand on le détacha en 1929 près de Barcelone. Un des voyants ressemble un peu à l'image du cœur sacré de Jésus vendue à Ezkioga. Les photographies de certains voyants rappellent aussi de célèbres œuvres d'art anciennes comme celles de Zurbarán, Murillo et Rubens (photos 8 et 9 page suivante).

La transe

- 25 Un historien a suggéré que c'est après le concile de Trente que les artistes commencèrent à peindre l'extase religieuse en la dramatisant, «l'agonie, les blessures et les larmes apparaissant dans leur pleine intensité». Les nouvelles figures du XVI^e siècle étaient, selon lui, «des gens en crise, touchés par la grâce mais vivant dans leur chair, conscients du monde et de leur expérience intérieure» (Petersson 1974: 10-11). On trouvera probablement d'autres interprétations de l'extase religieuse comme choix pictural de prédilection – dans les livres de Francisco de Osuna, qui présenta le *dejamiento*, une sorte de transe, comme la première étape d'une profonde expérience de Dieu; dans les œuvres de Thérèse d'Avila, qui rendirent cette pratique populaire; et dans les exercices spirituels d'Ignace de Loyola qui dépendaient d'images affectives détaillées. Il semble, en tout cas, qu'un changement se produisit par rapport aux siècles précédents. Auparavant, ceux qui cherchaient à savoir si les visions étaient divines, diaboliques ou fausses prenaient en compte les sentiments du voyant – qu'il s'agisse de joie ou de terreur – et les preuves physiques que l'être divin lui avait laissées – une main tordue ou une bouche qu'on ne pouvait plus ouvrir. Mais ils s'intéressaient peu à l'état du voyant pendant la vision, sauf pour déterminer si celui-ci était éveillé ou s'il rêvait. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que la transe elle-même est devenue la manifestation d'une expérience hors du commun, anormale et potentiellement surnaturelle. Aux XVI^e et XVIII^e siècles, il y avait dans tout le sud de l'Europe des foyers de piété où l'on cultivait la transe et l'extase religieuse. Les peintres illustrèrent cette tendance dans leurs représentations des saints, et sans doute leurs tableaux aidèrent ceux qui pratiquaient la transe à savoir ce à quoi ils devaient ressembler.
- 26 C'est au début de l'époque moderne que les Européens apprirent qu'il existait, en Asie centrale ou en Sibérie, en Afrique, au Proche-Orient et aux Amériques, d'autres trances moins orthodoxes – celles de personnes servant d'intermédiaires avec l'autre monde – dans lesquelles la musique et les drogues étaient souvent utilisées. On trouvait en Europe des traditions d'extases interdites qualifiées de sorcellerie et de culte du démon. On peut se demander si les épidémies de sorcellerie et les nouvelles informations venues de l'étranger n'ont pas contribué, par certains détours du cerveau humain, à valoriser ou à valider les «bonnes» trances.
- 27 Dès le XIX^e siècle, alors que la psychologie faisait des progrès et que beaucoup de scientifiques ne voyaient en la religion qu'un mythe ridicule, la recherche s'orienta en priorité vers l'explication des trances religieuses et des états affectifs propres aux dévots. Peut-être est-ce parce que des artistes avaient peint ces trances et ces transports de manière si convaincante que les scientifiques abordèrent eux aussi cette question visuellement, par le biais de la toute jeune photographie.
- 28 Duchenne de Boulogne essayait déjà en 1860 de capturer sur pellicule, à l'aide d'électrodes appliquées sur le visage de modèles habillés pour la circonstance, les expressions associées à la ferveur religieuse (photo 10 page 5). Quinze ans plus tard, Charcot et ses associés, Boumeville et Régnard, publièrent dans le premier volume de leurs *Iconographies de la Salpêtrière* des photographies de malades mentaux qu'on aurait dit en transe religieuse, possédés par le démon, ou en pleine crucifixion. Mais il fallait que leurs photos reproduisent les poses stéréotypées des dévots ou des saints. Le fait que certains patients de la Salpêtrière n'arrêtaient pas de bouger, alors que dans les trances religieuses stéréotypées le voyant était censé rester surnaturellement immobile, posait problème. Georges Didi-Huberman montre comment certaines photos furent donc retouchées afin d'éliminer le flou du mouvement (Didi-Huberman 1984: 164; voir aussi 1982: 146-147 et 259-262).
- 29 Ces psychologues étudièrent également les stigmatisés de leur époque et firent tout leur possible pour provoquer par l'hypnose des stigmates chez des sujets sensibles. Charcot compara aussi de manière explicite des photographies de malades mentaux à des tableaux des XVI^e et XVII^e siècles représentant des possédés. Son associé Désiré Magloire de Bourneville publia toute une série de livres sur la sorcellerie qui établissaient implicitement un rapport entre les états de transe qu'elle entraînait et la maladie mentale. Tous deux ne s'intéressaient donc pas seulement à l'extase religieuse, mais réinterprétaient aussi toute la gamme des trances. Dans les années 20, Pierre Janet tenta plus subtilement, dans une œuvre intitulée *De l'angoisse*

à l'extase où des photographies de malades mentaux étaient également reproduites, de mettre en évidence la nuance entre extase religieuse et angoisse.

Sanctifier les voyants

- 30 Mais pour les voyants, les croyants et les photographes d'Ezkioga, ce furent les représentations des saints, plutôt que celles de malades mentaux, qui servirent de modèles. Suivons les étapes qui conduisirent les voyants photographiés à ressembler à des saints en transe. Le processus fut identique à celui qui renforça le consensus qui se formait petit à petit sur ce qu'était un lieu saint, sur son emplacement, et sur les êtres divins qu'on pouvait y voir, sur leurs particularités et leurs propos. On retrouve le même type de sélection sociale de la réalité dans ces deux processus.
- 31 Il semble qu'un premier niveau de sélection consistait en une sorte d'auto-élimination: de nombreux visionnaires ne se laissaient pas photographier, ceux qui avaient peur du ridicule et, ceux qui n'avaient de visions que chez eux ou la nuit. Parmi ces derniers, certains savaient que, du fait de leur apparence ou de leur condition sociale, on ne s'attendrait pas à ce qu'ils aient des visions et qu'on ne les croirait pas.
- 32 Un autre niveau de sélection fut l'ascension, parmi les voyants qui se montraient en public, de ceux qui avaient acquis une certaine renommée. Cette accession à la célébrité précéda de beaucoup l'activité des photographes et leur fournit des voyants qui avaient donc déjà été choisis.
- 33 Cette présélection était faite, en partie, par un comité informel composé de médecins et de prêtres qui indiquaient aux journalistes les visionnaires qu'ils considéraient particulièrement dignes de foi; elle était aussi le fruit de la publicité faite dans la presse à certains messages divins que les gens voulaient entendre, comme celui de Patxi Goicoechea, qui disait que les Basques allaient reconquérir l'Espagne pour le catholicisme; elle résultait aussi de la promotion de certains voyants par des idéologues politiques ou religieux pour des raisons personnelles.
- 34 Mais elle venait surtout d'une sorte de choix collectif des meilleurs voyants après des semaines et des mois de visions quotidiennes. Les qualités qui leur permettaient d'accéder à la notoriété comprenaient l'assiduité, la beauté, le fait d'avoir des trances extrêmement convaincantes et de communiquer les messages les plus opportuns. Il y avait un préjugé culturel contre les femmes mariées, et un parti pris pour les adolescentes, les hommes jeunes et les enfants des deux sexes. Dans ces catégories favorisées, certains voyants se distinguèrent assez rapidement après le début des visions. La soudaine ascension, parmi les nombreux enfants voyants, de «vedettes» comme Benita Aguirre est un exemple de ce processus.
- 35 Pendant deux mois, les visions eurent lieu la nuit, et on ne prit donc pratiquement aucune photo de voyants en transe. Mais, au cours du deuxième mois, les observateurs les plus sophistiqués remarquèrent déjà la ressemblance de certains voyants connus avec des œuvres d'art. Un archiviste de la cathédrale de Lleida, Juan Bautista Altisent, écrivit à propos de Benita, dans un journal de Barcelone: «Je pense que si Murillo était encore vivant il irait [à Ezkioga] pour trouver des modèles de visages pour les beaux anges de ses étonnantes peintures.»
- 36 Salvador Cardús, un comptable de Terrassa, ville textile catalane, écrivit dans son journal intime: «Sur le visage de cette fille je vis se refléter la beauté de la Mère de Dieu, ses yeux qui étincelaient d'une manière extraordinaire étaient extrêmement brillants, et elle souriait, mais d'un sourire qui aurait pu être celui de la Vierge.» Une autre fois, il nota: «Nous avons à nouveau observé la merveilleuse transformation des visages pendant leurs visions. C'était surtout visible chez Ramona Olazábal, qui se transforme alors en une superbe beauté sculpturale.»
- 37 Avant qu'on commençât à photographier les visions, un chanoine de la cathédrale de Tolède, Ramón Molina, nota qu'un des voyants en transe «évoquait le portrait de saint Ignace de Loyola dans une de ses plus célèbres extases de Montserrat». Et Javier de Lassalle écrivit dans un journal de Pampelune: «Avez-vous déjà vu le tableau d'un saint en extase? Eh bien, c'est exactement la même chose» (photos 11 et 12).

Les photographes à Ezkioga

- 38 Le soin de capturer cette ressemblance sur pellicule fut assumé par trois photographes qui étaient totalement convaincus par les visions et les voyants, et étaient venus à Ezkioga prédisposés à les croire. Deux d'entre eux s'étaient convertis une dizaine d'années plus tôt à Limpas. José Martinez, de Santander, y avait travaillé auparavant, et ses cartes postales de Limpas étaient en vente sur son stand d'Ezkioga. Joaquín Sicart, de Terrassa, s'était converti de l'athéisme et avait été guéri d'un problème cardiaque en 1919 quand il avait vu bouger le Christ à Limpas. Après avoir vendu ses photographies à Ezkioga pendant trois ans, il se fit chartreux.
- 39 Le troisième photographe dévot, Raymond de Rigné, était un romancier de Tours qui admirait Huysmans, défendait le nudisme, et avait eu une expérience mystique à Lourdes. A Ezkioga, il rencontra bon nombre de voyants qui lui confirmèrent, de la part de la Vierge, que son deuxième mariage, qui n'avait pas été célébré à l'église, avait été néanmoins reconnu par Dieu (photo 13). Rigné était sûr que ses photographies documentaient une intervention divine, et pensait qu'elles avaient été «composées par la Vierge elle-même²» pour servir de preuve à une enquête du diocèse. C'est pour cette raison qu'il envoya des tirages à l'évêque de Vitoria.
- 40 Rigné avait clairement en tête certains modèles artistiques. Il écrivit d'un des portraits de Benita Aguirre (1933: 119-120): «Murillo eut été fier de réussir pour une de ses *Immaculée Conception* cette expression d'adoration ineffable. N'en déplaise à [l'évêque de Vitoria], je déclare qu'il est impossible de réussir une telle image si cet enfant ne voit pas le divin³» (photo 14).

La sélectivité des photographes

- 41 L'attitude de ces photographes dévots se retrouve dans toutes les phases du processus photographique: dans leur choix du sujet, de la pose, du hors champ, et dans les photos qu'ils choisirent de mettre en vente.
- 42 Une de leurs décisions principales fut qui photographier et qui ne pas photographier. Alors que les voyants les plus célèbres avaient déjà été choisis, les photographes firent leur propre sélection parmi ceux, nombreux, qui étaient moins connus. Il est probable que, parmi les voyants qui n'avaient pas été retenus, figuraient ceux qui n'en avaient pas le profil, dont les trances étaient moins convaincantes, ou qui n'étaient tout simplement pas photogéniques. Le travail d'un reporter-photographe pour le magazine photo français *Vu* – un sceptique à qui Rigné fit visiter Ezkioga – en est en quelque sorte la preuve. Il fit des photos d'une voyante que les photographes dévots, parmi leurs centaines de clichés, ne montrèrent jamais – il s'agissait d'une fermière trapue qui, en transe, marchait en tête du chemin de croix et prenait des poses plutôt étranges. Ni son visage, ni son attitude n'évoquaient le portrait d'une sainte. Il est probable qu'elle ne fut pas seule à être exclue par les photographes dévots et que d'autres comme elle furent également écartés.
- 43 L'expression que ces photographes choisissaient de capturer chez un visionnaire particulier correspond à un autre niveau de cette sélection. Rigné (1933: 120) était tout à fait conscient de cette phase. «Ces moments surnaturels étaient très fugitifs et il m'a fallu guetter longtemps ce visage extasié pour arriver à le saisir juste au moment le plus merveilleux².»
- 44 Remarquez qu'il distinguait le «moment surnaturel²» de l'«extase²», séparant l'instant pendant lequel le sujet *paraissait* avoir une vision de la période plus longue pendant laquelle le voyant, subjectivement, en avait une mais n'avait pas l'air particulièrement sublime.
- 45 Rigné et le photographe sceptique mettent en lumière une autre phase comparable du processus de sélection – ce que le photographe exclut du champ. La photo ci-dessous, prise par le sceptique, inclut un père qui tient son enfant. Rigné, lui, attendit que la mère prenne le petit dans ses bras, ressemblant ainsi davantage à la Vierge Marie, et supprima son époux du champ, probablement parce que celui-ci ne lui semblait pas faire partie de la Sainte Famille. Rigné (1933: 119) écrivit de la photo qu'il avait faite, reproduite en page de gauche, en haut, «Raphaël eût-il mieux réussi un tableau de la Vierge en extase²?» (photos 15 et 16).
- 46 On peut aussi constater que Rigné cherchait à reproduire les motifs traditionnels du chemin de croix. Un de ses thèmes de prédilection était celui des trois Maries, un tableau stéréotypé

des spectacles historiques de la Passion. Dans une séquence photographiée à la fois par Sicart et Rigné, Sicart prit d'abord Jesus Elcoro en transe, sous le regard d'autres voyants et de leurs assistants. Cette photo ne lui parut pas convaincante, puisque à ma connaissance il ne l'utilisa jamais. Puis Evarista Galdós fut prise d'une vision au même moment qu'Elcoro, et Sicart et Rigné tous deux photographièrent le couple. Mais Rigné y vit quelque chose de plus, et s'approcha pour faire une série de gros plans qui écartèrent du champ les personnes extérieures, reproduisant apparemment ainsi les trois Maries avec la voyante Evarista dans le rôle de la Vierge éplorée (photos 17, 18 et 19).

- 47 Les photographes faisaient leur choix définitif quand ils sélectionnaient les clichés qu'ils allaient tirer et commercialiser. Les plaques originales de Joaquín Sicart se trouvent dans le grenier d'une ferme basque. J'ai fait faire des tirages de toutes ces plaques et j'ai comparé celles qu'il vendait à celles qu'il n'a pas utilisées.
- 48 La photo ci-contre n'a pas été retenue, alors que celle du bas a été commercialisée; celle-ci ressemble plus au Gemma Galgani que la voyante Luisa Arzuaga avait épinglé sur sa manche. Les barbelés au-dessus de sa tête renforcent le thème de la Passion, présentent Arzuaga et Galgani comme des victimes sacrificielles, et évoquent le Christ et sa couronne d'épines (photos 20 et 21).
- 49 Par contraste avec ce type de photographes documentaristes, les sculpteurs, peintres et cinéastes de fiction contrôlent considérablement mieux leur présentation de la réalité et sont bien plus à même de dépeindre le produit de leur imagination. Il semblerait que ce qu'ils créèrent au fil des siècles ait nourri l'imaginaire des photographes d'Ezkioga qui s'efforçaient d'assujettir aux modèles artistiques une réalité extrêmement malléable, ou de capturer l'image en mouvement quand elle passait par une pose stéréotypée.

Provoquer l'émotion

- 50 Leur but ultime était d'éveiller les émotions pieuses qui correspondaient aux poses. Ces sentiments étaient très précieux dans l'économie du Salut, et on organisait des représentations dramatiques de la semaine sainte et des pratiques comme le chemin de croix pour les provoquer. Pour Rigné, le fait que ses photographies parvenaient mieux à susciter ce genre d'émotions que des tableaux était la preuve qu'elles étaient d'origine surnaturelle. D'après lui, il était presque miraculeux que les photographes, qui devaient travailler à partir de sujets réels qui ne prenaient pas la pose au sens formel du terme, aient de meilleurs résultats que les grands artistes. Selon Rigné (1933: 46): «Les peintres s'exténuent à provoquer chez leurs modèles des expressions sublimes lorsqu'ils veulent réaliser des tableaux mystiques. Ils suppléent aux insuffisances de la nature par leur imagination, et, lorsqu'ils ont du génie, ils réalisent des chefs-d'œuvre destinés à provoquer chez le spectateur des sentiments de componction, de ferveur et même d'adoration... Mais si les photographies des voyants, prises au cours des extases, dépassent les réalisations d'artistes tels que Raphaël, Léonard de Vinci, Murillo et d'autres, comment pourrait-on douter de l'origine céleste des spectacles qui transfigurent à tel point leur visage²?»
- 51 Il ne faut pas prendre au pied de la lettre les déclarations de ce photographe. Bien avant l'existence de ces photographies qu'ils trouvaient miraculeuses, les visionnaires eux-mêmes faisaient naître des sentiments de componction, de ferveur et d'adoration chez leurs spectateurs. Avant l'arrivée des photographes, les voyants étaient déjà les acteurs d'un drame sacré, d'une sorte de «son et lumière» surnaturel régulièrement programmé qui avait une audience assurée acheminée par des trains spéciaux et des douzaines de services de bus.
- 52 Cette audience, comme un chœur grec, participait elle-même activement en fournissant la musique, les prières et les objets religieux à bénir, et en posant des questions à Marie et aux saints. Les familles, les voisins, les prêtres de la paroisse et des étrangers travaillaient activement, sinon inconsciemment, à sélectionner, corriger et récompenser les voyants, les encourageant à assumer un rôle sacré. Les voyants eux-mêmes partageaient la même culture religieuse qui formait un répertoire commun de gestes et d'attitudes exaltés. Les photographes ne créaient pas les scènes qu'ils prenaient, mais faisaient de leur mieux pour les améliorer.

Des mémorations

- 53 Ces photographies religieuses illustrent deux points plus généraux. Le premier est l'idée d'un scénario commun, une des nombreuses mémorations inculquées par des organisations complexes.
- 54 A Ezkioga, la saturation des voyants, des photographes et des nombreux observateurs par des images religieuses indique qu'un type d'histoire bien particulier y était enseigné avec beaucoup de soin et appris de manière intensive. La Passion du Christ, la Nativité, le jardin d'Eden, l'Annonciation, la Pentecôte, les événements de Lourdes, tous considérés comme de l'histoire, semblent avoir joué un rôle actif dans les connaissances et l'imagination des voyants d'Ezkioga. C'était également le cas de ce qu'on voyait comme le futur: l'Apocalypse et le jugement dernier. Nous avons vu des exemples des différents modèles visuels qui nourrissaient cette mémoire imaginative. Tous sont les fruits de l'Église catholique, une organisation flexible et décentralisée, une des plus vieilles d'Occident, qui possède des représentants et des lieux de rencontre dans les moindres recoins d'Europe centrale et du Sud.
- 55 En Espagne, vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, il semblerait qu'un effort particulier ait été fait pour focaliser les imaginations sur la Passion afin de protéger les populations rurales de l'ennemi, ou de les reconquérir. Dans cette offensive, les opposants modernes du catholicisme étaient implicitement identifiés à ceux qui crucifièrent le Christ et firent souffrir Marie. Emmet Larkin décrivit la même manière de procéder lors du renouveau catholique irlandais du XIX^e siècle pour lequel «tout l'univers des sens... la musique, le chant, les bougies, les vêtements sacerdotaux et l'encens» furent mobilisés.
- 56 Dans la campagne basque, où régnait un catholicisme austère influencé par les néo-jansénistes français, cette «mobilisation totale des sens» à l'italienne de la religion semble avoir été un puissant remède. On utilisait forcément le basque pour les prières menées par un clergé qui partageait les aspirations politiques régionales. Comme en Irlande, la revitalisation religieuse au Pays basque au début du XX^e siècle renforça un «héritage culturel avec lequel [les Basques] pouvaient s'identifier et être identifiés, et par lequel ils pouvaient se reconnaître entre eux».
- 57 La somme des enseignements et des inventions de l'histoire catholique peut être appelée une «mémoration». Les mémorations procureraient une expérience commune, un lien affectif, qui renforcerait le sentiment d'appartenance. Les États-nations et certains gouvernements ont tenté d'inculquer d'autres mémorations parfois concurrentes, en particulier par le biais de l'enseignement. Lors de la célébration du bicentenaire de la Révolution française, des historiens se sont penchés sur les «lieux de mémoire» – les symboles et scénarios enseignés à l'école et lors des commémorations annuelles qui unissent les Français en tant que citoyens: la prise de la Bastille, les monuments aux morts, la Résistance et Marianne, qui, en république, tient lieu de Vierge Marie.
- 58 En 1931, la toute jeune République espagnole n'avait guère de mémoration dans laquelle puiser pour rivaliser avec l'Église catholique, et l'on vit les magazines républicains s'évertuer à trouver de nouveaux modèles. De jeunes progressistes basques durent faire des emprunts à la mémoration française, et chantèrent *La Marseillaise*.
- 59 Au Pays basque, la mémoration catholique était une source influente et omniprésente pour les photographies des visions; dans la société occidentale, les mémorations religieuses servent également à établir des frontières, à identifier les ennemis, et à organiser les comportements au quotidien et en situation de crise. Comment les mémorations transnationales des catholiques, juifs, hindous, bouddhistes, musulmans et communistes se distinguent-elles de celles utilisées pour protéger et défendre les États-nations et certains territoires? En plaçant au centre de leurs préoccupations certaines personnes ou certains dieux dont les vies et les activités exemplaires sont associées au cycle annuel, les mémorations religieuses transcendent le temps historique et les sociétés. Une combinaison de ces deux types de mémoration, transculturelle et territoriale, peut être très puissante, comme le suggèrent les histoires irlandaise, polonaise et basque.
- 60 Et quelle leçon tirer de l'effondrement apparent du pouvoir évocateur de la mémoration communiste? Le catholicisme pourrait-il aussi en faire l'expérience, à savoir, d'une manière plus catastrophique que jusqu'à présent? Comment exactement le pouvoir évocateur et émotionnel du catholicisme pour l'individu s'affaiblit-il au XVI^e siècle en Europe du Nord?

1989 fut une année de surprises. On traversa une période semblable trois cents ans plus tôt quand le catholicisme s'effondra dans le Nord et que ses images furent brûlées ou brisées.

61 La mémorisation catholique universelle semble avoir servi comme répertoire d'images pour les photographes lorsqu'ils prenaient les voyants en photo. Leur exemple peut nous aider à comprendre – et c'est là mon second point, plus général – comment l'imagination fonctionne dans nos vies quotidiennes quand nous sélectionnons, éliminons et intégrons certains éléments de notre milieu.

L'esprit limite l'œil

62 Nous *aussi* ne faisons qu'entrevoir ce que nous ne percevons pas. Je pense qu'il est arrivé à la plupart d'entre nous de rejeter certaines photos que nous avons prises parce que nous trouvions qu'elles ne ressemblaient pas à l'individu photographié. Nous sommes un peu troublés et perplexes de ne pas le reconnaître, car nous comparons cette photo avec l'image mentale que nous avons de lui.

63 Il est vrai que l'appareil photo gèle artificiellement des expressions faciales que nous ne rencontrons, au quotidien, qu'intégrées à des séquences; peut-être éliminons-nous aussi de la représentation mentale que nous avons d'un individu des attitudes et des gestes qui, statistiquement, sont peu fréquents, mais qui peuvent se retrouver accidentellement dans une photographie.

64 Il est cependant probable qu'un processus plus global intervient, au cours duquel notre imagination supprime automatiquement divers aspects de notre perception. Nous ne voyons pas certains «côtés» des gens, au propre comme au figuré. Ainsi, la proportion de photographies jugées «infidèles» s'accroît quand il s'agit de photos prises par d'autres d'une personne que l'on connaît, et augmente de manière géométrique quand elles doivent, comme à Ezkioga, satisfaire une imagination collective. On peut mesurer la capacité de discernement de cette dernière par l'effort que doivent fournir des médias théoriquement «objectifs» pour répondre à son attente. Afin de trouver des images qui correspondent de manière convaincante à leur idée de ce que devrait voir leur audience hypothétique, les documentaristes s'organisent pour faire leur sélection à partir de grandes quantités de films, souvent dans la proportion de 20 contre 1. Dans certains magazines, le pourcentage de photos de reportage finalement retenues pour publication est de l'ordre de 1 000 contre 1.

Des photographies de l'invisible

65 Quels éléments rejetons-nous parce qu'ils ne satisfont pas notre imagination? Le trouble que nous ressentons devant une photographie «infidèle» révèle l'existence d'une organisation sociale des perceptions qui nous empêche de remarquer, de connaître ou d'utiliser une multitude d'aspects du monde qui nous entoure.

66 Inévitablement, il est difficile de déterminer et d'identifier ce que nous ne percevons pas, mais si nous nous efforçons d'étudier les photos que nous rejetons, nous pouvons entrevoir ce qui est passé sous silence. Dans la photographie de tous les jours, ces photos nous paraissent cependant sans intérêt. C'est ce qui les définit. Nous avons même du mal à les regarder, parce que pour nous il n'y a pas grand-chose à «voir».

67 Mais dans les photos des visions, les attitudes moins «sublimes» des voyants, éliminées par les photographes, nous semblent d'autant plus manifestes et anormales que la transe idéale est stéréotypée. L'invisible devient ainsi visible, comme des traces de radiation dans une chambre d'ionisation. Ces photos écartées par les photographes (de voyants en transe en train de rire, édentés, l'air abattu, fatigué ou ennuyé; de spectateurs qui n'ont pas les réactions escomptées, qui regardent dans la mauvaise direction ou qui, tout simplement, ne prêtent aucune attention au voyant) nous donnent une indication de ce que serait l'opposé de ces choix culturels et esthétiques: photographier les visionnaires au hasard³ (photos 22 et 23). Ce n'est pas, bien entendu, ce que firent ces professionnels. En tant que croyants, ils prenaient des photos qu'ils voulaient vendre à d'autres croyants, et avec lesquelles ils espéraient pouvoir convaincre les sceptiques et l'évêque; ils firent donc tout pour que les voyants aient l'air authentique.

68 Des photos furent également utilisées pour porter le coup mortel qui discrédita les visions. En 1932, le vicaire général du diocèse de Vitoria pria José Antonio Laburu, un pharmacien

devenu jésuite et le conférencier religieux le plus célèbre du monde hispanique, spécialisé dans pratiquement tout le domaine scientifique, de convaincre le monde entier que les visions d'Ezkioga n'étaient pas d'origine divine. Une de ses principales tâches fut d'affaiblir la puissante impression que les visionnaires en transe et leur représentation photographique avaient faite sur les observateurs. Il utilisa, dans ce but, les méthodes de Charcot et de son école, filma les visionnaires Ramona Olazábal et Evarista Galdós, et passa ces films en accéléré pour qu'ils ressemblent à ceux qu'il avait pris d'internés dans un asile psychiatrique.

69 En d'autres termes, il utilisa un processus de sélection tout à fait comparable à celui des photographes dévots, à cela près qu'il sélectionna des scènes qui, elles, n'évoquaient pas la ferveur religieuse. Quand il projeta ses premiers films à Ramona et Evarista, celles-ci voulurent être refilmées parce qu'elles n'avaient pas paru «bien». Lors de sa conférence, Laburu cita les poses et les attitudes qu'elles prenaient pour sa caméra comme preuve que leurs visions n'étaient pas authentiques.

70 Je n'ai pu retrouver les films dont il est question dans les archives de la Société de Jésus, mais nous pouvons supposer que les scènes montrées par Laburu ressemblaient plus aux photos éliminées par les photographes dévots qu'à celles qu'ils vendaient. En accélérant ses films, il donnait l'impression que les voyants étaient particulièrement anormaux⁴. Laburu, comme Charcot et comme quelques comparaisons visuelles faites dans cet essai, joua donc sur la faculté du cerveau de faire correspondre perception et image voulue. Sa preuve, pour ce qu'elle valait, avait plus de poids car il s'agissait d'un film et non de photos, et qu'il montrait ainsi les visionnaires dans une série gestuelle complète. Dans les conférences qu'il donna au séminaire de Vitoria et au théâtre principal de Saint-Sébastien, il prépara son audience en soulignant le côté ridicule et puéril de ces visions, les opposant à la ligne directrice de Thérèse d'Avila, et s'interrogeant sur la réputation et la stabilité émotionnelle des voyants. De telle manière qu'à la fin de sa présentation, quand il montra ses films de voyants et de malades mentaux, l'audience était disposée à reconnaître à l'écran l'expression d'une pathologie plutôt que celle d'une ferveur religieuse.

71 Utilisée pour capturer les vérités du moment, qu'il s'agisse de présence divine, d'hallucinations et d'hystérie, ou même d'esprits pendant des séances de spiritisme, la photographie emprunta progressivement à la peinture, à partir de 1850, non seulement la représentation, mais aussi la manifestation de l'inconnu dans toutes ses formes. Ce processus a toujours été accompagné d'une sélection, consciente ou non, comparable à celle que nous pratiquons quotidiennement lorsque nous découvrons et analysons notre environnement.

Étudier ce qu'on rejette

72 Comme Laburu ou les photographes dévots qui ne prirent pas leurs photos au hasard, l'attention que nous prêtons au monde qui nous entoure n'est pas non plus fortuite. A l'instar de ces derniers et par souci d'efficacité, nous utilisons nos sens de manière extrêmement structurée et dirigée.

73 Ce que nous omettons ainsi est très divers, comme peuvent l'être nos déchets ménagers. Il peut s'agir, comme pour les photos «sans intérêt», d'informations que nous vérifions presque inconsciemment comme étant normales et qui seront simplement exclues ou admises d'emblée.

74 Nous pourrions également appeler préinformation ce que nous avons appris à ne pas percevoir, ou ce qu'on ne nous a jamais appris à percevoir. Les anthropologues en ont fait leur gagne-pain. Le nourrisson, qui entend et voit tout, qui relie toutes les choses entre elles et ne sait pas ce qui est véritablement en rapport, élimine progressivement tout lien causal superflu. La sélection perceptive suivrait un processus similaire. L'enfant se concentre progressivement sur les odeurs, le langage, les sons et les motifs visuels qui garantiront sa survie. Vu sous cet angle, la socialisation produit un univers tendant à la simplification plutôt qu'à la complexité. Certains types de mouvements, de bruits, de gestes et de poses, sont relégués à des catégories résiduelles, comme c'est le cas pour le «bruit de fond», les «erreurs», la «saleté», les «coïncidences», les «absurdités», les «déchets», les «broussailles» ou les «mauvaises herbes».

75 En plus de ce qui est vérifié par un système de contrôle de faible niveau sans pour autant être perçu consciemment, et de ce qui est passé sous silence en raison de notre conditionnement

culturel, un troisième type d'information est laissé de côté ou adapté à nos préconceptions par un processus de schématisation. C'est peut-être ce qui s'est passé avec les croyants qui observaient les voyants quand les photos des visions qui n'ont pas été retenues ont été prises. Cette information peut être victime de la tendance du cerveau à l'assimilation; dans ce cas précis, elle dut se conformer à certaines préconceptions du comportement et de l'aspect que doit avoir celui qui côtoie le divin.

- 76 L'idée de schème (ce mot fut proposé par Kant) a été utilisée pour décrire la canalisation d'informations sensorielles dans le cerveau. La mémorisation catholique universelle serait constituée d'images et de comportements concrets gardés en mémoire ainsi que d'une série de schèmes extrêmement ramifiés et continuellement ajustés représentant des principes généraux ou une grammaire, qui seraient pour ainsi dire extraits de ces images et comportements concrets pour être appliqués aux informations recueillies, dans le but de les identifier.
- 77 Les psychologues Jerome Bruner et Mary Potter ont démontré cette tendance à l'assimilation dans une expérience à laquelle j'ai participé quand j'étais étudiant. Ils projetèrent la même diapositive, en améliorant chaque fois la mise au point de sorte que l'image était de plus en plus nette, et demandèrent à chaque fois à leurs sujets de leur dire ce qu'ils y voyaient. Ceux qui firent fausse route dès le début mirent beaucoup plus longtemps à identifier correctement l'image. Visiblement, le schème (ou l'image mentale) s'était saisi de leur perception.
- 78 Alors que dans ce type de situation visuelle les sujets ne s'abusent pas longtemps, nous connaissons tous des gens qui ont vraiment fait fausse route. C'est ce que beaucoup d'universitaires diraient d'un grand nombre de leurs collègues. Convenablement préparés, peut-être sommes-nous victimes du même syndrome lorsque nous juxtaposons les photos des visionnaires et les tableaux de Zurbarán, Murillo et Rubens.
- 79 Comment pouvons-nous savoir ce qui exclut notre propre société? L'exemple de ces photos éliminées nous incitera peut-être, pour reconstituer ce processus de sélection et de rejet, à examiner ces autres décharges ou rebus de cuisines culturelles que sont les salles de réécriture des journaux, les coupures inutilisées de documentaires et les séries de brouillons de scénarios et de discours politiques. Si notre désir est de mieux comprendre, dans ses moindres détails, ce que perçoit une autre société, il nous faudra probablement garder une certaine distance et nous efforcer de ne pas filtrer notre regard exclusivement à travers l'imaginaire de cet autre pays. Nous devons aussi rester méfiants – à l'étranger et chez nous – vis-à-vis de notre tendance innée à mal interpréter les informations en les assimilant à nos attentes et à nos théories.
- 80 Il y a cent ans, William James (1981, I: 273-278) aborda essentiellement ce même sujet – la sélectivité de la perception: «Si nous le souhaitons, nous pouvons par nos raisonnements revenir à cette continuité noire et désarticulée d'espace et de nuées d'atomes en mouvement que la science qualifie de seule réalité. Mais le monde que nous percevons et dans lequel nous vivons sera toujours celui que nos ancêtres et nous-mêmes, par une lente accumulation de petites touches sélectives, avons extrait comme des sculpteurs, en rejetant simplement certaines parties de sa matière première» (*ibid*: 277).
- 81 Qu'avons-nous rejeté? C'est la question que je pose.

Bibliographie

- Altisent J. B.**, 1931. «De mi carnet. Las apariciones de Ezquioga. III. Lo que yo he visto», *El Correo Catalán*, Barcelona, 9 septembre, p. 2.
- Apolito P.**, 1992. *Il cielo in terra; costruzioni simboliche di un'apparizione mariana*, Bologna, Il Mulino.
- Bermúdez Cañete A.**, 1933. «Las representaciones de la Passión en la aldea alemana de Oberammergau», *El Debate*, Madrid, 9 avril.
- Bourneville D. M.**, 1878. *Science et miracle, Louise Lateau, ou la stigmatisée belge*, Paris, V.A. Delahaye.
- Bourneville D. M.** et **P. Régnard**, 1876-1880. *Iconographie photographique de la Salpêtrière, service Charcot*, 3 vol., Paris, Aux Bureaux du progrès médical, Delahaye & Lecrosnier.
- Bruner J.S.** et **M. C. Potter**, 1964. «Interference and visual recognition», *Science*, n° 144, pp. 206-223.

Cardús i Florensa S., 1931-1933. «Engrunes de Cel (Intims Records)», manuscrit non publié, Arxiu Salvador Cardús, Terrassa (Barcelona).

Charcot J.-M. et P. Richier, 1984 (1892). *Les démoniaques dans l'art*, suivi de *La foi qui guérit*, Paris, Macula.

Christian W.A. Jr., 1992. *Moving Crucifixes in Modern Spain*, Princeton, N.J., Princeton University Press.

1996. *Visionaries: The Spanish Republic and the Reign of Christ*, Berkeley, University of California Press.

Connerton P., 1989. *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.

Didi-Huberman G., 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.

1984. «Postface», in Charcot J.-M. et P. Richier, *Les démoniaques dans l'art*, suivi de *La foi qui guérit*, Paris, Macula, pp. 125-188.

Duchenne de Boulogne G., 1862. *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Vve Jules Renouard.

Ducrot J.-A., 1933. «Le Grand Châtiment; la fin du monde est-elle proche?», *Vu*, août, 1: «Visions diaboliques ou divines?», n° 16, pp. 1289-1293; 2: «La Vierge aux pattes de coq», n° 23, pp. 1329-1333; 3: «Comment j'ai fait le portrait du diable», n° 30, pp. 1363-1367.

James W., 1981. *Principles of Psychology*, 3 vol., Cambridge, Harvard University Press.

Janet P., 1975 (1926-28). *De l'angoisse à l'extase*, 2 vol., Paris, Société Pierre Janet.

Laburu J. A., 1932. «Ezquioga», typescript, Archives provinciales de la Provence jésuite de Loyola.

Larkin E., 1972. «The Devotional Revolution in Ireland», *American Historical Review*, n° 77, pp. 625-652.

Lassalle J. (de), 1931. «Un viaje a Ezquioga, ¿Apariciones?», *El Pensamiento Navarro*, n° 4, août, p. 8.

Molina R., 1931. «Las apariciones de Ezquioga; lo que yo he visto», *El Castellano* (Toledo), 24 août, p. 1.

Munthe A., 1930. *The Story of Saint Michele*, New York, E. P. Dutton.

Ortiz Echagüe, J., 1950. *España mística*, 2^e éd. augmentée, Madrid, Editorial Mayfe.

Pascal E., 1933. *Une visite à Ezquioga*, Etampes, Ternier Frères (1^{re} éd. in *Revue métapsychique*, avril 1933).

Petersson R. T., 1974. *The Art of Ecstasy. Teresa, Bernini and Crashaw*, New York, Atheneum.

Rigné R. (de) («B. M.»), 1933. *Une nouvelle affaire Jeanne d'Arc*, Orléans, La Librairie centrale.

1933. «Ramona de Olazábal, estigmatizada de la Virgen de Ezkioga», typescript, 30 juin, collection privée, copie aux archives de W.A. Christian.

Rumelhart D. et J. L. McClelland, 1988. *Explorations in Parallel Distributive Processing. A Handbook of Models, Programs, and Exercises*, Cambridge, MIT Press.

Sans LL., 1973. «Problemática del mecanismo de las visiones y audiciones en las experiencias de un vidente de Ezquioga», *Estudios Franciscanos*, n° 74, pp. 113-161.

Seis meses de agonía... El Cristo de Limpías, 1919. Gijón. Edición de Páginas Escolares.

Woicik D., 1996. «Polaroids from Heaven. Photography, folk, religion and the miraculous image tradition at a marian apparition site», *Journal of American Folklore*, n° 109 (432), pp. 129-148.

Notes

1*Seis Meses...*: en 1930, il y eut un demi-million de spectateurs, Bermúdez Cañete (1933).

2En français dans le texte (NDLR).

3En français dans le texte. Même ces photos peuvent paraître sublimes, si on les regarde en écoutant des hymnes chantés à Ezkioga, par exemple.

4«¿ Y porqué dar la película tan de prise para que sus movimientos parezcan más anormales cuando naturalmente son más reposados?», tiré d'une lettre anonyme envoyée de Zumarraga

le 25 juin 1932 et se plaignant de Laburu (Fonde Laburu, Archives provinciales de la Provence jésuite de Loyola).

Notes astérisques

* Une version antérieure de cet essai a été présentée à la London School of Economics le 17 mai 1990 lors de la conférence annuelle «Malinowski» («*Malinowski Memorial Lecture*»). Je remercie le département d'anthropologie sociale de m'avoir autorisé à publier cet essai dans Terrain, et John Davis, Kurt Forster, Howard Gardner, Rhys Isaacs, Ioan Lewis, Peter Loizos et David Rumelhart pour leurs suggestions. Les versions de cet essai ont bénéficié des réactions du public du Centre Woodrow Wilson, du Centre Getty pour les humanités et les arts, et de l'université du Kansas, New York University, de l'université d'Utah et de Salt Lake City, du programme d'études basques de l'université du Nevada à Reno, et de l'université Eotvos Lorand de Budapest.

Pour citer cet article

Référence électronique

William A. Christian Jr, « L'œil de l'esprit », *Terrain* [En ligne], 30 | 1998, mis en ligne le 14 mai 2007, 09 février 2012. URL : <http://terrain.revues.org/3274> ; DOI : 10.4000/terrain.3274

William A. Christian Jr, « L'œil de l'esprit », *Terrain*, 30 | 1998, 5-22.

À propos de l'auteur

William A. Christian Jr

Las Palmas de Gran Canaria, Espagne

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

Les photographies de voyants vendues au pèlerins à Ezkioga (au pays basque espagnol, 1931) ressemblent aux tableaux et aux images pieuses de saints en extase. Parmi les expressions et les postures des visionnaires, d'une grande variété, il y eut une sélection complexe et tous y prirent part : les voyants eux-mêmes, leur entourage, les journalistes, les photographes, le grand public. Ce processus de sélection, que nous pouvons saisir à travers les articles de presse, les écrits de photographes et les photos non utilisées, renvoie au tri similaire que, tous, nous opérons au quotidien afin de vivre dans un monde reconnaissable ou conforme à nos désirs.

Mots clés : visionnaires, photographies, Basque, Espagne

The mind's eye: Basque visionaries in trance, 1931

The photographs of visionaries sold to pilgrims at Ezkioga in the Spanish Basque area in 1931 resemble paintings and popular prints of saints in ecstasy. Between the great range of faces and gestures that actually occurred and the images reproduced for sale, a complex selection process occurred in which seers, onlookers, journalists, photographers and the general public all took part. This process, as seen through newspaper articles, photo outtakes and photographers' writings, points to the similar kind of selection we all habitually make in order to live in a world we know or want.

Keywords : Spain, religious images, photography, visionaries

Index géographique : Espagne

Index thématique : corps (représentations du), photographie, religion