CONTEXTES

PIERRE-ANTOINE FABRE

Ignace de Loyola

le lieu de l'image

VRIN
EHESS

Ignace de Loyola
Le lieu de l'image

Pierre-Antoine FABRE, né en 1957, ancien élève de l'École Normale Supérieure, docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, est chargé de conférence à l'EHESS. Il a collaboré à la publication des *Écrits* (Desclée De Brouwer, 1991) et prépare une nouvelle édition du *Journal des motions intérieures* d'Ignace de Loyola.

CONTEXTES

PIERRE-ANTOINE 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

Avec 16 illustrations

Éditions de l'École
des Hautes Études en Sciences Sociales

Librairie Philosophique J. Vrin
1992

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

© *Librairie Philosophique J. VRIN*, 1992
Printed in France
ISBN 2-7116-1095-0

Pour Louis Marin

Michel de Certeau m'avait encouragé à entreprendre ce travail, qui s'est poursuivi et achevé dans l'impulsion de sa pensée.

Cet ouvrage reprend la plus grande partie d'un Doctorat préparé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction de Louis Marin et soutenu en juin 1989 devant un jury composé d'Adrien Demoustier, Yves Hersant, Jacques Le Brun et Louis Marin. Je les remercie, ainsi que Luce Giard, Maurice Giuliani, Pierre-Jean Labarrière, Sabine Lodéon, Daniel Mercadier et Monique Schneider pour l'attention qu'ils ont accordé, alors et depuis, à mon travail.

Exposition

Nous nous sommes proposés dans le présent travail de démontrer et de décrire — de démontrer jusqu'à pouvoir simplement décrire — la formation d'un lieu.

Le lieu, *locus*, désigne, outre l'endroit (une certaine aire géographique, une localité), le tombeau, la sépulture ; aussi le sanctuaire, l'espace sacré ; le moment, l'occasion, l'opportunité, la possibilité ; encore la place, l'emplacement ou l'intervalle dans une série ordonnée, la position, le rang ; enfin le fragment marqué, cité, isolé, d'un texte (*locus evangelicus*)[1].

Le lieu, d'« endroit » qu'il apparaît d'abord, lieu propre, lieu du propre, se révèle cependant frappé de vide, creusé de failles, qu'il soit lui-même une faille ou qu'il en soit cerné lui-même une faille, lorsqu'il s'énonce comme une virtualité, occasion à saisir, place à prendre ou encore lorsqu'il ouvre au trou du tombeau, à l'emplacement du corps ; lorsqu'il ouvre une brèche dans le plein, où s'engouffre l'étrange, ou l'étranger lieu hanté, lieu désert. Cerné de failles, le sanctuaire surgit et fait le vide ; comme la localité et ses frontières ; comme le lieu naturel lui-même, unité conquise, paysage composé, concrétion de sens dans le chaos ; comme le texte, passage sauvé, passé et repassé, lieu de reconnaissance, repère dans l'étendue du texte. Le lieu s'instaure à la charnière de ces deux faces, obscure et lumineuse. Il les joue l'une avec l'autre ainsi du *locus evangelicus*, surabondant de sens parce que surinvesti, réceptacle autant que figure de proue ; ainsi de l'intervalle

1. A. BLAISE, *Dictionnaire français-latin des auteurs chrétiens*, Strasbourg, 1954, p. 500 ; et G. FREUND, *Grand dictionnaire de la langue latine*, Paris, 1883, qui retient l'exemple (PLAUTE, *Menechm.* 2, 7, 25) de l'« oculi locus », trou, place de l'œil.

d'inscription possible, de l'instant disponible, du vide plein de l'enceinte sacrée.

Le lieu est à l'article du fini et de l'infini. Mais il est aussi bien le lieu de leur échange, en creusant, en minant la plénitude du propre, là où elle se finit et où l'évidement l'indéfinit ; là où l'infini s'égare ; là où la précipitation du nom donné balance, flotte le lieu est seulement lieu-dit, vecteur et incertain, prégnant et diffus.

Le lieu renvoie les édifices du cru et du connu à leur fondation énigmatique en même temps qu'il découvre, de ces fondations, le manque. Le lieu se définit comme la détermination négative de l'espace qui le représente et qui le fonde en le déterminant comme sa propre ombre. Le lieu n'est pas dans cet espace, qui est seulement de ce lieu : le lieu résiste à l'espace qui l'engendre ; il lui est antérieur et postérieur ; il se définit ainsi coextensivement au temps comme présence — de l'avant à l'après —, une présence maintenue au revers de l'espace de représentation des figures détachées sur ce lieu.

Le lieu s'espace pour l'accueil des figures. Mais nous cherchons ici le lieu sous son espacement, là où, infigurable, purement imaginaire ou inimaginable, il est aussi le lieu de toute image possible, le lieu réel de toute image possible, de toutes formes figurées. Le lieu n'est pas l'opacité inaugurale dont se délivrerait l'envol spatial. Le lieu révèle dans leur opacité les formes qui l'habitent, lorsque, projetées dans l'espace, elles y inscrivent la limite de leur lieu. Le lieu est cette limite informulable, d'où s'imaginent les formes et qui inscrit leur trace. Il est ainsi au point de convergence d'une puissance et d'une connaissance. C'est un point de vue, soustrait au regard (qui ne traverse jamais que l'espace) et livré à la contemplation de ses objets. Comment semblable lieu est-il désignable ? Comment désigne-t-il à son tour ses objets et quelle est la mesure de la distance qui les sépare de lui ? Qu'advient-il de l'espace de représentation du point de vue de ce lieu qui le peuple et le juge, mais qui se trouve lui-même marqué par cet espace ?

Nous découvrons le lieu, secrètement exposé, dans le livret des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola.

Nous posons ci-dessous les prémices théoriques de la reconstruction du dispositif spirituel de la composition de lieu ignatienne, et esquissons l'enjeu de cette reconstruction la constitution d'un objet logico-historique spécifique, c'est-à-dire l'articulation logique des fonctions de l'image et de ses « lieux » — spirituel, esthétique, politique — en tant que ces fonctions et « lieux » engendrent

dans un temps historiquement déterminé la représentation de toute histoire possible.

L'expérience ignatienne est pratiquement réeffectuée, mais théoriquement effectuée et découverte, construite comme expérience théorique, aux rebours conjugués de l'élaboration philosophique moderne — de Descartes à Kant et Schelling — du problème de l'imagination et de la tradition pratique du rôle de l'imagination dans la postérité spirituelle du fondateur de la Compagnie de Jésus. De ce double rebours, de ce double conflit, la conséquence majeure est de poser dans l'expérience de la composition de lieu, préambule de la contemplation spirituelle dans le livret des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, la connexion d'un objet théorique et d'une pratique qui en reste disjointe, et dont la disjonction se manifeste comme le principe même de l'énigme de cet objet. Mais cette connexion infondée et manquante, inductrice de manque, marque en même temps la possibilité, au revers de l'histoire théorique et pratique de l'imagination dans la philosophie et la spiritualité modernes et au terme de la rétroaction engagée, d'une réeffectuation de cette histoire, autrement concevable comme pratique théorique de l'imagination dans son effort à libérer son lieu imaginaire de toute représentation du monde réel : l'imagination est d'abord un projet d'images — une opération réfléchissante —, mais ce projet est d'abord, au revers de toute réflexion et de toute représentation, ou à leur endroit, une mise en présence du lieu de cette opération.

L'histoire de l'imagination n'est pas seulement l'histoire de ses projets.

I. L'ENGAGEMENT CRITIQUE DES CONCEPTS DE LA TRADITION PHILOSOPHIQUE MODERNE

La recherche s'ouvre sur un paysage aporétique, que pourrait ramasser la question suivante : quel lieu pour l'image, c'est-à-dire, selon notre première approche, quel intervalle spécifique pour la fondation du projet d'image, dans la perspective de l'articulation du voir et du croire, par laquelle le sol de croyance — la foi perceptive — s'institue de la référence visible de ses objets qu'il faille en quelque sorte le voir pour le croire, et non parce qu'on ne le voit pas ou bien qu'on le croit ?

La situation du sujet cartésien.

La corrélation du voir et du croire structure la relation de la production et de la réception des images sur le mode j'imagine/vous voyez je projette un « schéma imaginaire d'élucidation »[2] que vous recevez comme une représentation de l'expérience pure, une vue théorique. Ainsi par exemple du modèle de formation du monde dans le *Discours de la méthode*. L'image s'y cristallise en vue, traversant le miroir transparent du modèle ; elle tombe dans le domaine de vérité et, devenue palpable, recouvre et dissimule à son récepteur comme à son auteur le lieu de sa production : elle est imagée ; on la voit ; on la croit. Le portrait de l'aveugle en « paradigme de l'identification de la vue et du toucher[3] » « exacerbe le « chiasme »[4] du visible — un touché — et de l'invisible — un point de contact. L'invisible (l'œil) n'a pas de lieu : si l'aveugle voit ce qu'il touche, si donc l'œil de l'aveugle, en son retrait, son absence au visible, reste en contact avec la vue, le visible culmine dans l'invisibilité de son objet : il faut cette fois-ci, le toucher pour le croire. Quel lieu, quel espacement, quel temps vide dans cet ajointement des sens ? Quel invisible lieu qui ménage du visible ?

Le lieu du cogito se trouve réduit à l'inscription ou à la percussion d'un point sur une surface, d'une pensée sur l'étendue. Comment penser, alors même que Descartes définit essentiellement le cogito et lui seul comme le point de rupture et d'inauguration du règne de la représentation, comment penser le lieu irreprésentable du cogito, comme lieu de production des images visibles ?

Le schématisme

Le lieu de l'imagination s'inscrit au creux de l'espace de l'image, de l'espace comme règne de la représentation ; il s'inscrit de ce fait au creux de la figure, de l'image figurée de sa limite. Ni forme spatiale, ni image figurée, le lieu de l'imagination nous est donné comme « schème », « représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image[5] ».

2. M. de CERTEAU, Séminaire de l'EHESS, 1984-1985 (Commentaire de la *Dioptrique*).

3. *id.*, et DESCARTES, *Dioptrique (1634)*, *Œuvres philosophiques* I, Garnier éd. F. Alquié, Paris, 1963, pp. 654-656.

4. *ibid.*, et M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard Paris, 1962.

5. E. KANT, *Critique de la raison pure* (1781), trad. fr. Tremesaygues et Pacaud, PUF Paris, 1944, p. 152.

Le concept est le lieu. Le schème est son « monogramme[6] ».

Du schème de l'élaboration kantienne, le lieu de l'imagination capte les déterminations fondamentales[7]

— Il est opératoire ; il ne se laisse saisir que comme procès, dans sa composition en acte. Il n'est autre que cette composition par laquelle il formule le spectre de l'image dans le mouvement de son devenir. Il trace le lieu de ce mouvement, excédé (recouvert) par l'image elle-même.

— Il est temporel ; la relation différentielle du lieu et de l'espace introduit le temps dans la genèse de l'image et fait du temps la loi de construction de la topologie générale de l'imagination.

— Il est positionnel ; il accomplit la signification transcendantale du schème comme auto-position de la pensée mais en posant le lieu de cette position dans le rejet de son propre projet, projet de la pensée au devant d'elle-même dans une image qui ne vaudra que de nous dépouiller de son reflet.

D'où vient l'image ? En forçant cette question, la position de la pensée au lieu du schème explore, dans le suspens de toute image, la fonction spécifique de l'imagination dans la composition du sujet.

L'imagination esthétique

Dans son impossibilité de ne pas voir, dans sa tendance à former des images qui lui tiennent lieu d'objets, l'imagination n'a d'autre recours pour se poser dans son propre lieu — celui d'où les images prennent forme — que d'en exposer le schème, c'est-à-dire d'effectuer la tendance à l'image comme un effort à découvrir ce lieu ; non qu'il puisse être seulement imaginé, mais au contraire parce qu'il trace la limite de ce pouvoir[8]. L'imagination produit ainsi le lieu comme la « grandeur négative » de l'espace ; elle produit son ascèse (la détermination du schème de l'imagination au revers de la visibilité de l'image) comme la « grandeur négative »

6. *id.*, p. 153 : « Le schème des concepts sensibles, comme des figures dans l'espace, est un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure a priori ».

7. A. PHILONENKO, *L'œuvre de Kant*, 1969, Tome I, pp. 184-185.

8. E. KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 153 « Le schématisme de notre entendement, relativement aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature, pour l'exposer à découvert devant les yeux ».

de l'esthétique de son objet. La « grandeur négative » est pour Kant, dans son *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*[9] l'enjeu d'une « application réelle » (non d'une « imitation ») des propositions mathématiques aux objets de la philosophie. La « grandeur négative » n'est pas la négation de la grandeur, mais l'autre grandeur de cette grandeur, son signe opposé. L'annulation d'une grandeur donnée est toujours le produit de sa composition avec une grandeur opposée[10]

> (Dans) l'expérience interne de la suppression de la représentation et des appétits, véritablement nés de l'activité de l'âme (...) on ressent manifestement que faire disparaître et détruire une pensée pleine d'amertume exige une activité véritable et souvent considérable (...) On peut justement appeler l'*abstraction* une *attention négative*, c'est-à-dire un véritable « faire », une action véritable opposée à celle par quoi la représentation s'éclaircit et qui, en se combinant à elle, produit le zéro ou le défaut de la représentation claire[11].

Il suit de cet exemple que l'« éclaircissement » de la représentation et son « abstraction » sont l'une et l'autre productrices de sa disparition, la première parce qu'elle l'expose et la seconde parce qu'elle la dépose. Dans cette logique, l'opération de l'abstraction retrace précisément le schème du lieu de l'imagination, comme grandeur négative de l'espace de la représentation : il lui oppose sa dissemblance, d'une part comme dissemblance du schème, doublement conforme et seulement conforme à son concept et à ses objets et d'autre part comme dissemblance du concept du lieu, soustrait dans son essence à toute analogie, à tout reflet le lieu est l'autre de son image ; il n'a nulle image ; il est un. L'imagination construit le schème de son lieu comme la grandeur négative de ses représentations, l'opérateur de leur disparition, à laquelle elle concourt d'autre part par leur « éclaircissement », ou le projet de leur éclaircissement, avant de découvrir, avec leur ombre opaque, le secret du lieu. La position de l'imagination à l'articulation de la constitution du schème et de la logique des oppositions réelles, c'est-à-dire la position effective de son lieu, nourrit le travail de F.W. Schelling sur l'intuition esthétique comme possibilité d'objectivation de l'esthétique transcendantale[12]. La forme de l'homme — l'homme

9. E. KANT, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative* (1764), trad. fr. R. Kempf, Paris, Vrin, 1972.

10. *id.*, pp. 19-28.

11. *ibid.*, p. 43.

12. F.W. SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal* (1800), trad. fr. S. Jankelevitch, Paris, Aubier, 1946, p. 175.

comme forme, le lieu de l'homme comme forme et l'« anthropomorphisme »[13] de sa visée esthétique — y est découverte comme le lieu humain du non-fondement divin (*Ungrund*), son image négative ; elle réfléchit, dans la synthèse de l'imagination, dans la puissance du schème, le non-fondement de l'articulation originaire du fondement et de l'existence[14], c'est-à-dire la connexion formelle, dans le projet d'objets, du sujet et de ses prédicats.

La théologie de l'Image, désenchantée de ses effets anthropologiques par le retournement de l'être-imagé (l'« eikon » de la *Genèse*, qui n'est pas un principe de ressemblance) dans la réflexion de l'être-imageant — situation du sujet cartésien — réapparaît et se transmue en ce point dans une logique de l'imagination dont la dynamique propre conduit Schelling, au-delà du projet d'une philosophie de l'Art, vers l'archéologie, c'est-à-dire vers l'image comme trace laissée, dépôt amassé de projets enfuis ; l'image ainsi tournée fait signe vers le désert stratifié de fossiles de son lieu principiel.

Cette dynamique nous renvoie nous-mêmes, dans l'archéologie des concepts de la tradition philosophique moderne, à l'articulation de la logique de l'imagination et de la volonté d'une fondation d'Ordre dans le livret des *Exercices spirituels*, et particulièrement à son opération inaugurale : la composition du lieu de la contemplation spirituelle.

La volonté de fondation est une volonté de temps : elle s'enracine, de l'un à l'autre pôle de ce retournement historique, dans l'envers de ce temps voulu, comme elle découvre son lieu de fondation (le lieu de son non-fondement) dans l'envers de ses représentations, de leur espace, dans cette différence radicale dont le schème marquait en quelque sorte l'intervalle.

L'un des Exercices proposé par Ignace de Loyola aux hommes de son temps est de s'imaginer soi-même « à l'article de la mort », de voir où l'on voudrait alors se trouver, et de s'y trouver. « A l'article de la mort », c'est-à-dire très précisément à l'article du lieu et de l'espace, à l'article du visible et de l'invisible, à l'article de leur jointure, dans l'extrême effort de leur disjonction. C'est dans cette disjonction que se déploie, en même temps que le lieu de l'imagination, la forme humaine du visible.

13. M. HEIDEGGER, *Schelling* (1936), trad. fr. J.F. Courtine, Paris, pp. 280-282.

14. F.W. SCHELLING, *Recherches sur la liberté humaine* (1807), trad. M. Richir, Paris, Payot, 1977, pp. 153-154.

II. La rencontre critique de la tradition ignatienne

La tradition exégétique des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola apparaît dominée par les notions de l'influence et de l'application : influence spirituelle du livret ignatien, application visuelle des modèles imaginatifs de ce livret au développement de l'iconographie post-tridentine. Le fonctionnement corrélatif de l'influence et de l'application est en outre en mesure d'intégrer l'ensemble des attributs politiques, religieux et institutionnels traditionnellement liés à l'expansion de la Compagnie de Jésus dans l'univers de la Contre-Réforme catholique : exercice du pouvoir, stratégie du complot, hégémonie socio-intellectuelle, etc. Au cœur de ce dispositif, la figure de l'encadrement règne aussi bien de la part de l'exégèse interne de l'œuvre du fondateur, que des diverses occurrences de la critique externe[15] des pratiques spirituelles, politiques et esthétiques de la Compagnie de Jésus constituée. L'encadrement, comme canalisation, réglementation, coercition, en bref comme ordre dans la représentation, produit la résultante des deux notions de l'influence et de l'application l'encadrement, c'est l'application de l'influence, représentation métonymique de la Compagnie de Jésus comme image de la société générale — une image qui illustre et limite en même temps la diffusion du complot et l'extension réelle du pouvoir. Or il se trouve qu'en voulant construire comme l'image même de cet encadrement le traitement de l'imagination dans le livret des *Exercices spirituels*, les traditions interne et externe de l'interprétation de l'œuvre ignatienne rencontrent et contournent l'une et l'autre un obstacle majeur, sous la forme d'une même question : comment penser effectivement l'encadrement de l'imagination ? Comment penser — sinon en devant la réduire, d'une part à ses images, d'autre part à leur projet — la réduction de l'imagination aux cadres du sujet, de sa volonté d'imaginer, et de ses objets, de l'application de cette volonté ? Or il en va d'un tel conjointement de cadres dans la compréhension de l'expérience fondamentale de la composition de lieu comme volonté d'image. Cette expérience se trouve soustraite à la puissance spécifique de la composition ignatienne de lieu, volonté fondatrice du lieu de l'imagination. De cet arrachement du vouloir à son image (grandeur négative de la volonté), le temps inaugural (volonté de temps) de la com-

15. Voir par exemple le jugement d'Edgar Quinet, (in *Des Jésuites*, 1843, ed. J.J. Pauvert, Utrecht, 1966, pp. 167-168) sur la composition de lieu des *Exercices* d'Ignace.

position de lieu décide, décidant de ce fait aussi de la nécessité d'une réévaluation critique des deux présupposés — l'influence comme application — de la compréhension de l'acte fondateur d'Ignace de Loyola : sous l'image constituée du fondateur, d'autres possibles s'imaginent, infiltrés dans l'écart du lieu et de la figure.

Si la composition du lieu inaugural de cette fondation échappe à la vue de l'encadrement, alors c'est le mode même de transmission, de tradition, de la volonté imaginative d'Ignace qui doit être exploré non au défaut, mais dans le questionnement même de son recouvrement. Elle doit non seulement l'être dans le sens temporel de la rupture, de l'oubli, de la dissimulation, mais aussi bien sous l'angle synoptique du déplacement, de la séparation et de l'instauration topologiques du sujet imaginant et de l'objet image — de l'intuition transcendantale et de l'intuition esthétique.

III. La construction d'un objet spécifique

La généalogie critique de notre entreprise définit par deux voies la nature archéologique de son objet la traversée de la philosophie moderne nous renvoie à la préhistoire locale de son sujet spatial ; la réception de l'image ignatienne nous reporte au procès de son émergence. Par ces deux voies — de la théologie de l'Image à la logique religieuse de l'imagination, de la sociologie du corps constitué de la Compagnie de Jésus au lieu pratique de l'imagination ignatienne — nous découvrons la singularité historique de l'élaboration d'une anthropologie fondamentale. Nous découvrons dans l'élaboration de ce lieu archéologique singulier la direction motrice de l'imagination — de son lieu imaginaire à ses effets d'images. La construction de notre objet se trouve ainsi déduite, dans l'ensemble de ses modes, de la volonté même de constituer ou de reconstituer l'écart de son institution historique.

Nous choisissons alors de retenir, pour la période historique considérée, le terme (controversé) de « contre-réforme », parce que lui seul situe l'effort radical de l'anthropologie ignatienne, comme effort pour l'histoire, effort de fondation, au-delà de toute détermination positivement originaire de son instauration ; lui seul inscrit le déni de la réformation réelle, du recommencement, comme grandeur négative de l'imagination historique. L'archéologie de la Contre-Réforme catholique, qui constitue le champ particulier de la présente recherche, se donne ainsi, dans sa double négativité historique, comme le lieu d'une décomposition inaugurale de tout

projet d'histoire, au bénéfice de l'émergence, dans le rejet de tout projet, d'une disposition essentielle.

Les matériaux textuels et iconographiques de l'investigation sont interrogés dans l'écart de leur volonté de sens et de leur reste, de ce qui les constitue comme trace d'un travail irréductible à leur projet, et qu'ils désignent eux-mêmes comme le lieu qu'ils découvrent en s'appliquant à ne pas l'habiter. Nous ne considérons de ce point de vue aucun écart entre les traces graphiques et les traces figurées — toutes deux mesurées à l'aune de l'expérience pratique, dans le lieu de leur circulation, de la parole et de l'imagination. Seules survivront de ces deux flux quelques traces d'écriture.

L'écriture, telle que nous la rendra d'abord, intranscriptible et déjà contournée, la rédaction ignatienne des *Exercices spirituels*, décide du dispositif théorique et pratique général de notre recherche, constituée d'une succession de parcours au départ du lieu théorique — de la fiction théorique imaginaire — de la composition de lieu telle qu'elle nous est donnée par le texte ignatien, la progression s'effectuera dans l'espace de ses multiples projets de représentation — des *Exercices* eux-mêmes à la série de leurs interprétations et à l'hypothèse de leur illustration — pour nous conduire, au terme primordial de ces parcours, à l'évidence de son lieu effectif.

De ce lieu fondateur d'image, doublement disjoint de sa formalité et de son historicité, nous nous trouverons placés au point de vue terminal de l'iconologie, lorsque, comme l'écrit E. Panofsky, la « méthode de composition[16] » des images est éclairée.

16. E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, trad. fr. B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 20.

Parcours

Le premier chapitre, *La Composition de lieu dans les Exercices spirituels d'Ignace de Loyola*, propose l'étude de l'articulation de deux disjonctions constitutives du lieu spécifique du « retraitant », auquel ces *Exercices*, publiés en 1548, mais pratiqués dans leur état définitif dès les années 1535-1540, sont donnés disjonction de la lettre du texte ignatien et des modalités de sa pratique, disjonction du procès de l'imagination et de son reliquat, les images imagées. L'étude montre comment, de l'une à l'autre des dix esquisses successives de la composition de lieu, qui scandent le livret ignatien, un certain lieu peut être composé, que ne laisse voir aucune détermination du texte, ni aucune des images qu'il nous suggère, mais que l'écart du texte et de ses images dessine. Le lieu est ici d'emblée signifié sous sa double face : sa réalité imaginaire, comme lieu originaire de toute image possible, fait en même temps de lui un effet théorique, un pur et simple écart de langage, puisqu'aussi bien je ne peux le vouloir qu'en renonçant à l'occuper, et pour commencer en le délivrant des images qui l'obstruent. M. de Certeau a désigné, sous les « lieux » du texte ignatien, le principe de son « organisation topologique » comme un « non-lieu », désigné comme « le fondement[17] ». Or ce non-lieu nous semble, dans le trajet des *Exercices*, se constituer comme lieu, c'est-à-dire limiter le cours spatial des différents projets du retraitant pour l'approcher de là où il se trouve. Mais il nous faut alors montrer aussi ce lieu comme non-fondement à l'œuvre dans les *Exercices* le lieu n'est en effet donné comme lieu que dans la négation de ce à quoi il donne espace, de ce qu'il fonde. La logique disjonctive des *Exer-*

17. M. de Certeau, « L'espace du désir ou le fondement des Exercices spirituels », *Christus*, 1973, t. 20, p. 119.

cices nous fournira les éléments de cette démonstration, en désignant ce lieu, fait de parole et de figures passantes, comme lieu du Christ. Le lieu se précisera alors comme une limite ou une fracture du voir et de l'être-vu. Être dans le lieu des *Exercices*, cela veut dire s'exposer à la vue de l'autre (le « directeur » et l'Autre), sans jamais que ce que je vois puisse m'exposer à ma propre vue. Le lieu ignatien est dans cet écart, ce « manque de tact » : si toucher c'est être touché, voir n'est pas être vu, mais seulement se donner à voir. Dans ce don, à perte de vue, la contemplation inscrit son parcours.

Le second chapitre, *Composition de lieu et décomposition de l'art de la mémoire*, s'attache à la transformation ou à la formation de la puissance de mémoire, en rupture d'encadrement local, dans le mouvement des *Exercices spirituels*. On redécouvre cette transformation au revers d'une tradition d'assignation de la composition de lieu aux procédés de l'Art de la mémoire. Ces procédés, et le mythe fondateur qui leur donne sens — le souvenir du récit de Simonide dans les traités de rhétorique latine — sont inversement réinterrogés du point de vue du lieu des *Exercices*, qui nous conduit enfin à l'amorce d'un réexamen problématique de la situation de l'image de mémoire dans l'héritage aristotélico-thomiste. Le travail de la mémoire ouvre la voie d'une rétroaction continue, relancée de la postérité ignatienne de la composition du lieu comme lieu de mémoire à l'antériorité d'Ignace dans un recouvrement du lieu, de la mémoire et de l'image sous l'espèce mythique de l'Ars Memoriae. L'évènement ignatien, par lequel cette étrange concrétion vole en éclats, est défini comme le lieu historique de l'émancipation de la mémoire, et par conséquent le lieu de passage fondamental d'une histoire de l'image. La composition du lieu de l'imagination est démontrée par le premier chapitre comme l'acte d'une position opératoire du retraitant des *Exercices* ; la mémoire, rejetée du lieu (d'un lieu qui se refuse comme sa mise en espace) et livrée au temps, achève le tracé « schématique » du dispositif contemplatif, en inscrivant, dans ce lieu sans espace le passage sans arrêt du temps. Le temps se donne comme sens interne de la contemplation spirituelle.

Le troisième chapitre, *La révision de la composition de lieu dans l'élaboration du Directoire des Exercices spirituels*, parcourt l'histoire de la genèse du *Directoire* des *Exercices* d'Ignace, publié en 1599, instrument au service du « directeur » pour préciser les modes d'application pratique du programme fondateur, sous l'angle spécifique de la composition de lieu. Une série de tentatives très minutieuses, échelonnées sur près de trente années, pour raisonner

l'écart inaugural de l'impossible préambule, nous montre à l'œuvre deux options essentielles, toutes deux commandées, dans leur conflit et leur complémentarité, par la structure du message fondateur d'une part la tenue du texte originaire dans la pureté de son « lieu » théorique, et l'autorisation précaire de toute transmission ; d'autre part la révision, la « représentation » de ce même lieu, et la responsabilité d'une réécriture dont le substrat devient à proprement parler le lieu : une hypothèse dont Ignace lui-même indiquait la voie en laissant recouvrir de son vivant les énoncés originaux de la composition de lieu par leur version latine, déjà très représentative, comme le premier chapitre nous l'aura fait voir. L'étude des documents préparatoires au *Directoire* explore, sur le terrain de la difficulté d'une représentation de l'imagination, c'est-à-dire d'une reprise ou d'une reproduction de l'appel imaginatif d'Ignace dans le livret des *Exercices*, le lieu de la composition de lieu comme lieu théorique, débordé et trahi par le discours de l'expérience, discours lui-même enraciné dans ce lieu qui le fonde en l'obligeant, mais qui reste par lui infondé, excessif — un appel sans réponse qui puisse lui faire écho, le réfléchir, renvoyer son image et obturer son lieu. La tradition de l'interprétation du texte fondateur n'est en rien contournée par cette approche de son lieu d'origine et de déchirement. Elle nous semble au contraire, par delà l'apparent échec de leur effort — la « transparition » irréductible du dispositif de la composition de lieu sous ses divers repentirs — inscrire au cœur des préoccupations directoriales un travail dans les marges, dans les failles du lieu fondateur, qui retrace son contour et en ceci, fait de la tradition directoriale le bain révélateur du relief ignatien.

Le quatrième chapitre, *Les Evangelicae historiae imagines de Jérôme Nadal. Essai d'une archéologie de l'iconographie jésuite primitive*, amorce l'analyse d'une production d'images, le recueil de gravures des *Evangelicae historiae imagines*, publié à Anvers en 1593. Premier temps : la genèse du projet de ce recueil chez Jérôme Nadal, jésuite, proche compagnon d'Ignace, Visiteur des Provinces de Flandre dans les années 1560. On cherche l'unité de lieu spirituelle, religieuse, politique, sociologique et esthétique de ce projet d'images — le lieu d'où il se prononce en le révélant. C'est le temps fondateur des *Evangelicae historiae imagines*, d'autre part célébré (mais encore vu ?) comme l'un des principaux ouvrages gravés du XVI[e] siècle flamand. L'étude « fondatrice » du projet de Nadal comprend le lieu comme le foyer aveugle, le lieu de réduction, de toutes les représentations d'une réalité donnée — Nadal à Anvers, 1560 — à leur indifférent revers. Mais ce lieu n'est

connu que dans l'épreuve du projet qui le désigne en s'en détachant. Le projet de Nadal fonde ce dont il rend aussi la vue impossible. Le lieu de l'image porte le paradoxe de ne se devoir qu'à ce qui le cache. Aussi doit-on en construire, comme il va du statut de l'énoncé de la composition du lieu dans le texte ignatien, un schème théorique. Le projet de l'image est une quête du lieu. L'ensemble de l'essai archéologique, conduit dans les chapitres IV à VII, établira d'un même mouvement le sens de la production des images matérielles et ce que l'archéologie de cette production permet de mettre à jour : qu'elles sont rendues visibles — mais, comme l'écrit P. Francastel, si rarement « visibles dans de bonnes conditions[18] » — d'être placées hors-lieu, d'être passées à la limite du lieu un lieu de visibilité — le lieu d'où toute représentation devient possible, n'est que possible — qui ne demeure sensible comme tel que dans la proportion des déficiences de la vue effective de ce qu'il rend visible. Le parcours de Nadal se tiendra sur cette crête.

Le cinquième chapitre, *Le renoncement au projet des images dans la dernière correspondance de J. Nadal*, tente d'approcher et de comprendre le rejet, par Nadal, de son propre projet d'images après 1570 ; Nadal mourra en 1580 sans avoir finalement jamais cessé de réviser, de revoir ses images, mais sans s'être jamais résolu à leur donner le jour ; le recueil paraîtra près de 15 ans après sa mort. Le chapitre établit un faisceau de possibles, tous pris dans les filets du projet de donner un accompagnement d'images à la méditation des Évangiles, qui cernent ce rejet violent, énigmatique, troublant. La cohérence de ce faisceau converge vers la désignation critique, par le vieux J. Nadal, des relations à l'œuvre dans la généralat de François Borgia et ses suites, entre l'aménagement du texte fondateur, la représentation des vues contemplatives, et la réification des rapports de pouvoir politique et spirituel dans la Compagnie de Jésus. Le renoncement au projet des images, puis la répétition ou révision de ce projet à l'état naissant — chez J. Nadal jusqu'« à l'article de la mort » — attestent d'une épreuve critique, puis d'une disposition nouvelle à éroder infiniment le lieu, comme dans une ascèse où le creusement du corps ne viendrait se remplir d'aucune image du corps. Le sens de l'imagination, dans la dynamique du texte ignatien comme dans le projet de J. Nadal, arc-boute le pôle fondateur et la représentation du pouvoir. Il tra-

18. P. Francastel, *Le lieu et la figure*, Paris, Gallimard, 1967, p. 141.

verse en ceci l'ensemble des ébauches du *Directoire*, qui vise effectivement à « fonder de pouvoir » la seconde génération des Pères jésuites. Il fait de l'image comme volonté (une volonté en quête du lieu) et de l'image comme représentation (au déblai de cette quête) les deux forces antagonistes dont résulte aussi bien la signification fondamentale du projet purgatif de l'imagination dans la scène dialogique des *Exercices*, que la précarité du « directeur » dans cette même scène, en tant qu'il n'est que le représentant, la forme recevante, de ce rejet d'images.

Le sixième chapitre, *Le lieu de l'image : les gravures des Evangelicae historiae imagines de Jérôme Nadal* esquisse l'examen des images restantes au terme du parcours effectué, et de ses principales étapes : projet d'images, rejet de ces images. C'est maintenant sur ces images rejetées que l'on cherche la trace de ce parcours. L'étude se porte dans un premier temps, « Lieux évangéliques », sur six gravures dont l'argument narratif, en même temps qu'il balise dans le récit évangélique les fils d'une relation problématique du lieu et de la figure, renvoie à six étapes décisives de l'itinéraire des *Exercices spirituels* (du point de vue de la composition du lieu du retraitant) et définit dans l'élaboration formelle de la gravure les caractères fondamentaux de l'esthétique des *Evangelicae historiae imagines*. On vise ainsi à démontrer l'enracinement du projet de Nadal dans la contemplation évangélique ignatienne.

Mais dans un second temps et un septième chapitre, *Une attitude mélancolique*, nous montrons à l'appui de cet enracinement comment l'image des *Imagines* ne survit que comme trace à la répétition de son projet, et comme pan orientant à la limite d'un lieu qu'elle n'occupe pas, qui est le lieu de la contemplation. L'image se trouve ainsi en continuelle instance de disparition — projet remis et profil fuyant. C'est dans cette menace, produite et représentée, contenue, dans l'image elle-même, que nous esquissons, au terme de ce chapitre, les traits d'une pratique mélancolique de la contemplation visuelle, dans laquelle nous cherchons, comme le Père Nadal en ses dernières années, une spécificité de l'« esthétique jésuite ». L'étude des *Evangelicae historiae imagines* met en évidence au-delà des conduites iconoclastes « primaires », un iconoclasme « secondaire », porté non sur l'image elle-même, mais sur son cadre ; cet iconoclasme substitue à ce cadre le lieu de l'image, et opère, pourrait-on dire, la décomposition de l'image par la composition de son lieu et la destitution du cadre comme limite de l'image. C'est le lieu de l'image qui dessine sa limite, c'est l'image tout entière qui est le bord du lieu, rejetée à ce bord mais par là même instau-

ratrice du lieu. L'iconoclasme est alors découvert comme une vertu essentielle de l'image le lieu flamand est ici retrouvé et retourné dans son excès. La disjonction de voir et d'être-vu se concrétise comme disjonction du mouvement de la contemplation et de son objet l'image est toujours à voir, en instance d'être vue et de m'exposer ainsi à sa vue, de m'exposer à ma vue ob-jetée ; l'image est d'autre part l'enjeu d'un déplacement du sujet de vision, d'un pas-de-côté, d'un « coin-de-l'œil », qui soustrait le regard à son objet et n'expose que la trace de son passage. La répétition — disparition et imminence de l'image — et l'orientation — déplacement du regard en proportion du décadrage de son objet — sont définies ainsi comme modalités de la localisation du corps contemplatif.

Nous montrerons enfin par une « réflexion en nous-mêmes », selon le langage des *Exercices*, c'est-à-dire en ce lieu travaillé, déployé, multiplié et toujours singulier, retiré, insolite, dans lequel nous n'aurons cessé de ne pas nous poser, en ce lieu qui, tout au contraire, nous réfléchit nous-mêmes hors de nous-mêmes, hors-de-vue de nous-mêmes — nous montrerons comment l'exposition du schème, comme lieu de l'imagination, a tracé les contours de l'imagination, dans la totalité de son procès, comme un schème général pour l'articulation et la synthèse des différents domaines de la réalité qu'elle aura échangée selon les voies perceptive, représentative et contemplative.

Chapitre I

La composition de lieu dans les Exercices spirituels d'Ignace de Loyola

> « Sans la statue devant les anfractuosités de la grotte que les yeux ouverts de la foule découvraient vides, la prière eut été rapidement insupportable ou seulement le privilège de natures d'élite, capable de l'imaginaire de l'invisible ».
>
> A. DUPRONT, *Du sacré*, Paris, Gallimard, 1987, p. 391

Le chapitre qui suit expose dans sa nudité le dispositif ignatien de la composition de lieu, à l'œuvre dans les *Exercices spirituels*. Il l'expose dans toute sa difficulté. Comment la tradition compose-t-elle avec lui ? Comment le traduit-elle ? Quelle représentation en produit-elle ? A toutes ces questions, que font surgir les différents effets de ce dispositif, les chapitres suivants tenteront de répondre en découvrant les traces de l'expérience de la composition de lieu dans le destin textuel et iconographique de la contemplation ignatienne. Considérons ainsi le « préambule » de notre enquête comme l'effort théorique d'une reconstruction de l'expérience elle-même en attente de son histoire.

> Voir un lieu, lieu d'une scène à venir.
> Dire pourquoi l'on veut voir cette scène, ce qu'on veut obtenir.
> Voir la scène.

Lorsqu'après 1560 les héritiers d'Ignace de Loyola entreprennent la rédaction d'un *Directoire* de ses *Exercices spirituels*, dont la publication définitive n'interviendra qu'en 1599, ils affrontent une question dont la récurrence sera constante dans ces quarante années d'exploration et de reconstruction de l'archéologie textuelle de la Compagnie de Jésus comment la « composition de lieu », procédé inaugural des méditations ignatiennes, est-elle possible ? Comment cette épreuve est-elle supportable par le retraitant, soumis aux *Exercices* ? Et pourquoi Ignace, réformateur radical de l'oraison médiévale, élaguée par l'auteur des *Exercices* de ses exubérantes floraisons mentales, a-t-il logé en leur cœur ce véritable instrument de torture, tourmentant, épuisant, « blessant pour la tête ?[1] ». Deux observations textuelles doivent être immédiatement faites. D'une part, le procédé de la composition de lieu est une constante, qui traverse les différentes périodes de l'élaboration et de la rédaction du livret des *Exercices*, comme l'indique le tableau ci-après (p. 27).

D'autre part les versions primitives des *Exercices* donnent des compositions de lieu une présentation qui restera presque inchangée, comme si la fixation « théorique » du texte était en proportion inverse de la mobilité de la composition dans la perpétuation pratique des *Exercices* et la régulation progressive de cette pratique dans les *Directoires*. Comme si les *Exercices* déterminaient sans faille leur propre destinée aporétique. Il sera toutefois à remarquer que le passage où se trouve définie la composition de lieu est en revanche soumis dans la version latine, dite *Versio vulgata*, texte officiel des *Exercices* après 1548, à une profonde transformation, et que seule cette transformation, refoulement du texte originaire de la « composition », autorise ensuite dans le développement de cette même *Versio vulgata* la répétition identique de noyaux théoriques désaffectés.

1. Gil GONZALEZ DAVILA, Directoire de la première semaine des Exercices (1585-1588), *Monumenta Historica Societatis Iesu*, T. 76, pp. 503-504. L'image de la blessure — faille, trouée, perturbation violente — hante de nombreux documents directoriaux concernant la composition de lieu. Voir *infra*, chapitre III.

La composition de lieu dans les Exercices spirituels
(tableau 1)

	Méditations et Contemplations	*Compositions*	*Datations probables*	*Temps des Exercices*
[47]	Triple péché	C1	Avant 1528	première
[55]	Péchés personnels	C1*bis*	«	semaine
[65]	Enfer	C2	«	
[91]	Règne	C3		
[103]	Incarnation	C4		
[112]	Nativité	C5		
[118]	Incarnation, Nativité	C4, 5*bis*		
[120]	«	C4, 5*ter*	«	
[132/140]	Vie du Christ	C4, 5n	«	
[138]	Deux Étendards	C6	«	deuxième
[151]	Trois types d'hommes	C7	1528-1535	semaine
[159]	Cène	C8	Avant 1528	
[192]	ie du Christ	C8*bis*	«	
[202]	ie du Christ	C8*ter*	«	troisième
[208]	ie du Christ	C8n	«	semaine
[220]	Apparition du Christ à Notre-Dame	C9		
[232]	Contemplation pour atteindre l'amour	C10	1528-1535	quatrième semaine

Les intitulés figurant sur la tableau sont ceux des différentes Méditations ou Contemplations.
Les datations renvoient, sinon nécessairement à la rédaction effective de ces méditations, à leur conception générale, et à leur pratique[2]. On remarque ainsi que la période espagnole (de 1523 env. à 1528), pendant laquelle Ignace commence de donner les *Exercices* alors qu'il n'en a pas encore fixé la structure définitive, introduit la « composition de lieu », qui deviendra inversement plus tard ce « noyau théorique » tourné par la pratique.
Les numéros C1 à C10 désignent les différents types de compositions. Perpétuée jusqu'à la période parisienne (particulièrement C7 et C10), leur élaboration s'exercera alors dans le mouvement de la composition d'ensemble du livret : Ignace n'aurait-il pas encore conçu lui-même dans ce moment la difficulté pratique de la « composition de lieu » ? Ou bien, l'ayant conçue, en voudrait-il marquer l'importance structurelle, jusque dans le fait éprouvé de son impossibilité pratique ?

2. Nous renvoyons pour l'étude de la genèse des *Exercices spirituels*, outre à la synthèse récente de C. de DALMASES, in E. GUEYDAN, *Ignace de Loyola, Texte autographe des Exercices spirituels et autres documents contemporains*, Paris, DDB, 1986, pp. 11-35, et parmi d'autres très nombreux travaux, à I. IPARRAGUIRRE, *Historia de los Ejercicios Espirituales*, T. I, Madrid-Bilbao, 1955 ; H. PINARD DE LA BOULLAYE, *Étapes de la rédaction des Exercices spirituels*, Paris, Beauchesne, 1945 ; et J.C. GUY, Les Exercices spirituels. L'achèvement du texte, *Nouvelle Revue de Théologie*, T. 107, 1985, pp. 255-260.

Méditations et Contemplations des Exercices spirituels (tableau 2)

Intitulés originaux	*Traduction utilisée*
Meditación con las tres potencias sobre el 1, 2 y 3 pecado	Méditation du triple péché
Meditación de los pecados	Méditation des péchés personnels
Meditación del infierno	Méditation sur l'enfer
El llamamiento del rey temporal ayuda a contemplar la vida del rey eternal	Appel du roi temporel ou Méditation du règne
Contemplación de la encarnación	Contemplation de l'incarnation
Contemplación del nascimiento	Contemplation de la nativité
Meditación de dos banderas	Méditation des deux étendards
Meditación de tres binarios de hombres	Méditation des trois types d'hommes
Las tres maneras de humildad	Les trois degrés d'humilité
Contemplación es cómo Christo Nuestro Señor fue desde Betania para Jerusalem a la ultima cena inclusive	Contemplation de la Cène
Contemplación desde la cena al huerto inclusive	Contemplation de la Cène au Jardin ou Mystères de la Vie du Christ II
Contemplación como El christo nuestro Señor apareció a Nuetra Sevora	Contemplation de l'apparition du Christ à Notre-Dame.
Contemplación para alcanzar amor	Contemplation pour atteindre l'amour

1) Étude de l'énoncé [47]

Enchâssé dans la *Méditation du triple péché*, l'énoncé [47] fournit les directives générales pour la composition de lieu

> Le premier préambule est une composition, en voyant le lieu. Il faut noter ici que dans la contemplation ou méditation visible, comme celle du Christ Notre Seigneur, qui est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel, temple, mont..., où se trouve Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. Dans la contemplation invisible, comme dans le cas présent celle des péchés, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé comme exilé dans cette vallée, parmi des bêtes brutes ; j'entends tout le composé d'âme et de corps[3].

3. Texte de la version dite « autographe » des *Exercices spirituels* (MHSI, T. 100, pp. 142-417), présentée dans sa langue et sa disposition originales par E. GUEYDAN, en coll., Ignace de Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels*

La composition de lieu est une « composition, en voyant le lieu » ; cette formulation peut sembler relever des vestiges grammaticaux de la langue basque, qui parsèment l'expression d'Ignace, particulièrement dans l'usage des gérondifs. S. Sola remarque toutefois la fréquence générale des gérondifs dans la littérature spirituelle pour la notation des « actes passifs » du « sujet », dans sa relation directe avec Dieu : participation présente, mais présence purement participative, réceptive[4]. G. Gennaro fait d'autre part observer[5] que la trace du gérondif basque n'est pas nécessairement directement visible dans le texte ignatien : on y trouve en effet souvent, pour le gérondif, la combinaison de l'infinitif du verbe correspondant et d'un « avec » (*con*) lui-même traduit du suffixe basque *az*, en basque rattaché au verbe infinitif. On pourrait donc avoir, dans l'hypothèse d'un usage gérondif infinitif du verbe *ver* la construction : « *composicion, con ver...* », qui signifierait sans ambiguïté : une composition qui est de voir... Il pourrait donc s'agir ici d'un gérondif classique ; la phrase se déconstruirait alors ainsi une composition, et le lieu ; ou encore le premier préambule se fait en composant et en voyant le lieu.

L'hypothèse se trouve renforcée, à l'autre extrémité de l'énoncé, par ce difficile passage

> En la (contemplación) invisible (...) la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales ; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.

La formulation de la composition semble (à première vue) s'éclaircir : « la composition sera de voir... ». Mais de voir quoi ?

et documents contemporains, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, pp. 63-189 (noté T.A.E.S., pour le présent passage p. 83). Nous nous référons, sauf indication contraire, à cette édition, et, sauf exceptions, à la traduction également proposée par E. GUEYDAN, en coll., de ce texte autographe, Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Desclée de Brouwer, 1986.

La version dite « autographe » des *Exercices* est en réalité une copie datée de 1544 environ (donc postérieure à la première traduction latine, dite *Versio prima*, de 1541) et corrigée à plusieurs points par Ignace lui-même. Il s'agit là de la plus tardive des versions activement contrôlées par le fondateur, qui ne fera qu'autoriser la *Versio vulgata* (1548). Nous y reviendrons.

La traduction française de ces trois versions est publiée sous forme synoptique dans les *Écrits* d'Ignace de Loyola, textes traduits et présentés sous la direction de M. GIULIANI avec la collaboration de P.A. FABRE et L. GIARD, Paris, DDB, 1991

4. Sabino SOLA, In torno al castellano de San Ignacio, *Manresa*, Madrid, 1956, T. 28, p. 254.

5. G. GENNARO, La expresion literari ica del diario espiritual ignaciano, *Manresa*, Madrid, 1963, T 35.

Cette seconde contemplation, dite « invisible », semble en effet privée d'objet extérieurement posé. L'énigme rejaillit ; mais le texte nous guide : il faut « considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé (...) ; j'entends : tout le composé d'âme et de corps ». On trouve un composé qui n'est autre que le participant de la contemplation lui-même — un composé d'âme et de corps. Ce « composé d'âme et de corps » n'est pas autre chose que le *compositus ex anima et corpore* du vocabulaire de la scolastique. Mais la « composition » de la *composición, viendo el lugar* est, elle, particulière au texte ignatien. Ce second terme est donc issu, dérivé et, comme nous allons le voir, démarqué du premier. Ignace compose ici son propre terme par rapport au lexique de la *compositio*[6], et provoque rétrospectivement, selon un procès régressif qui nous deviendra vite très familier, l'identification différentielle de cette singulière « composition, en voyant lieu ». Les deux extrémités de l'énoncé [47] doivent donc entrer en correspondance : si la « composition, en voyant le lieu » compose d'abord mon « composé d'âme et de corps », on comprend mieux la différence d'une « contemplation visible », composante, et d'une « contemplation invisible », composée. Me composant, je vois, mais mon composé me reste invisible. Inversement, si je vois un seul corps détaché de son âme ([208], [53] (voir *infra*)), je ne (me) compose plus, et il n'y a plus, de fait, « composition, en voyant le lieu ». Mais comment être composé, sans voir, ou sans rien voir qui ne soit composé ? Comment se composer et voir un lieu sans corps ?

La *Versio vulgata* contourne cette question en modifiant le passage, et brouille la trace qui nous a reportés du composé au composant. Cette trace reste visible dans la *Versio prima* (1547)

> totum compositum ex anima et corpore in hac valle miseriae inter bruta animalia exul.

L'insistance finale sur le composé a toutefois disparu. La *Versio vulgata* (1548) conclut

> hominem quoque ipsum in hac miseriae valle inter animalia bruta exulantem.

On retrouve l'écho de cette révision à l'autre extrémité de l'énoncé qui devient

6. Le § 208 des *Exercices spirituels* confirmera négativement cette relation en retirant le préambule de la composition de lieu d'une contemplation — « Contemplation de tout l'ensemble de la Passion » — dans laquelle on devra « considérer (...) aussi fréquemment qu'on le pourra, comment le corps très saint du Christ Notre Seigneur resta détaché et séparé de l'âme, et où et comment il fut enseveli ».

primum praeludium est ratio quaedam componendi loci : le premier prélude est une certaine méthode pour composer le lieu.

Ignace ne conteste pas cette version, qui marque l'altération latine du texte primitif des *Exercices*, mais qui recouvre seulement la question essentielle de l'énoncé comme on recouvrirait un piège, après en avoir réglé le dispositif. La version « autographe » expose ce dispositif, en pointant les deux pôles contradictoires de la composition de lieu ; ce paragraphe emblématique révèle dans son économie interne une logique dénégatrice — de la pure visibilité du lieu au lieu impur de l'invisible — qui poursuit dans l'ensemble du livret un implacable développement, en trahissant la règle des compositions définie par ce même énoncé sur deux points fondamentaux : la visibilité du composant (me composant, je vois), l'invisibilité du composé. C'est en réalité en tant que composé que je verrai. Mais le mouvement composant me demeurera invisible. Ce qui est deux fois renié, c'est le projet contemplatif comme projet de voir, et comme projet de me soustraire à cette vue par le rejet de ce projet dans l'invisible.

Ignace laisse ainsi raturer en 1548[7], mais retracera dans le *Récit* qu'il dicte peu avant sa mort en 1556, une ascèse radicale de l'imagination : moi, composant, je me découvre comme composé, et découvre en cela le principe essentiel des *Exercices*, qu'expose l'Élection : voir où je me trouve[8]. La composition de lieu se donne alors à découvrir, dans le livret des *Exercices*, comme le fruit de cette ascèse — et comme sa réitération, offerte au retraitant.

7. Une lettre du 7/9/1548, peu avant l'édition de la *Versio vulgata*, indique « Alors que nous voulions savoir du Père comment nous ferions pour les Exercices, si nous mettrions le nom de celui qui les avait faits, etc., il n'a rien voulu entendre, mais s'en remettre à nous (MHSI, T. 100, p. 80) ».

8. L'« élection » [169-189], qui occupe le centre du livret, définit les règles de la décision spirituelle, ordonnée, « indifféremment à toutes choses créées », à la seule fin du « service et de la louange de Dieu et du salut de l'âme ». Comme l'a bien montré Gaston Fessard, l'ensemble du parcours des *Exercices spirituels* est lui-même ordonné à cette situation de l'élection. L'expérience de la composition de lieu est de ce point de vue décisive. Nous retenons ici ce seul passage. (T.A.E.S. *op. cit.*, p. 100 [179])

« Il est nécessaire d'avoir pour objectif la fin pour laquelle je suis créé louer Dieu notre Seigneur et sauver mon âme ; en outre, je dois me trouver indifférent, sans aucune affection désordonnée, de sorte que je ne sois pas incliné ni porté davantage à prendre la chose envisagée qu'à la laisser, ni davantage à la laisser qu'à la prendre. Mais que je sois au milieu, comme l'aiguille d'une balance, afin de suivre ce que je sentirai être davantage à la gloire et à la louange de Dieu notre Seigneur et au salut de mon âme ».

a) *Contemplation visible et contemplation invisible*

La « contemplation visible », de Jésus-Christ ou de Notre-Dame, veut dans son préambule que l'on compose le lieu qui recevra ces corps sacrés. Le lieu est appelé « lieu corporel » (*lugar corpóreo*), parce qu'il est le lieu des corps, le lieu où ils doivent figurer, lorsque je les porterai en scène. La contemplation « invisible », par exemple celle des péchés, donc des corps profanes, renverse l'ordre des opérations : elle m'expose immédiatement une figure, ou une combinaison de figures (« mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible »), qu'elle situe ensuite dans un lieu (« une vallée peuplée de bêtes brutes »). Cette contemplation n'est invisible que parce qu'elle produit l'image d'une réalité immédiatement présente dans le projet de son rejet ; elle veut l'anéantir[9]. Il y a tension vers l'invisibilité : je veux ne plus avoir à voir. Mais cet effort se donne à voir, dans le miroir inversé de l'image, comme accès au visible, projection purgative d'images du péché, par lesquelles le péché lui-même se trouve soustrait à sa consommation. La condition purgative de l'imagination n'est pas particulière aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Rappelons par exemple ce passage de l'*Expositio prosae de Angelis* d'Alain de Lille

> Les images sont déféquées par l'esprit autrement dit l'esprit se purge de l'imagination[10].

Mais ici l'imagination n'est pas seulement ce dont « l'esprit se purge » ; elle est aussi ce par quoi il se purge. Elle n'est pas seulement conditionnée ; elle est fonctionnelle. Elle conduit le passage de l'anéantissement au sursaut d'être, à cette grâce de survivre que découvre le retraitant dans l'ouverture de la deuxième semaine des *Exercices*. La production d'images visibles, dans la « contemplation invisible », découvre l'invisibilité de leur source, cette « composition, en voyant le lieu » qui définit la « contemplation visible ». L'imagination donne à voir l'invisible.

Ignace ouvre ainsi la série des visions spirituelles qui scandent le *Récit* de sa vie

> Étant éveillé une nuit, il vit clairement une image (*imágen*) de Notre-Dame avec le Saint Enfant Jésus : de cette vue, qui dura un espace de temps notable, il reçut une très excessive consolation et il demeura

9. Nous rejoignons ici la présentation de Gaston FESSARD, définissant le temps de la première semaine des *Exercices* comme « position du non-être » (*Dialectique des Exercices spirituels*, Tome I, Paris, Aubier, 1956, pp. 45-51).

10. Alain de LILLE, Textes inédits présentés par M. Th. d'ALVERNY, Paris, Vrin, 1965, p. 205 (texte cité par Alain BOUREAU, Vues de l'esprit, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1987, T. 35, p. 74).

> avec un tel dégoût de toute sa vie passée, et spécialement des choses de la chair, qu'il lui semblait qu'on avait enlevé de son âme toutes les images (*especies*) qui s'y trouvaient peintes auparavant[11].

L'image est, dans ce fulgurant passage, doublement affectée Ignace voit une image de la Vierge, et reçoit, avec cette vue, une « très excessive consolation » ; mais aussitôt après toutes les images qu'il a reçues jusqu'à ce moment même sont rejetées de son âme. Toutes les images, donc aussi bien cette image de la Vierge et de Jésus qu'il vient de recevoir que les images des « choses de la chair ». Images rejetées, donc aussi projetées, produites, comme, à nouveau, l'image de la Vierge. Le passage des images est circulaire. L'image vaut d'être rejetée et par là même d'être vue. Projet et rejet déterminent l'un et l'autre la fonction propitiatoire de l'image des corps saints. C'est du reste le second temps — *todas las especies* — qui donne corps à l'image — *imágen* — du premier temps ; l'usage du terme d'*especies* réalise en effet, en en marquant le corrélat sensible matériel[12], la première vue d'« image » : or c'est précisément parce que cette vue prend corps qu'elle libère le lieu de l'âme, où « elle se trouvait peinte ». L'image de la Vierge et de Jésus relève donc aussi bien de la « contemplation visible », comme contemplation des Personnes saintes, que de la « contemplation invisible », comme purgation de l'âme pécheresse. Elle assure le passage de l'une à l'autre des « compositions » définies par les *Exercices* [47], et nous donne à comprendre ce passage comme l'articulation écartelée du lieu de l'âme et de l'image du corps.

b) *Composition de lieu. Structures disjonctives.*

La « contemplation visible » inverse les données de la « contemplation invisible » : visant Jésus ou Notre-Dame, elle imagine l'invisible, elle voit. Mais l'élaboration de cette voyance signifiera à l'acte d'imagination l'invisibilité de son procès, jusque dans l'enceinte sacrée des lieux évangéliques, où la transparition des corps nous faisait miroiter le déchiffrage de la trame organique des sens, lavés de l'image du péché. La déception de cette attente, suscitée par la pré-vision d'un « lieu corporel », achève de composer la trame de l'énoncé [47] : le lieu précède maintenant le corps ; mais

11. MHSI, T 66, *Fontes Narrativi*, I, n° 10.

12. *Especies* spécifie ce dont je peux avoir une perception sensible (S. de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua española*, 1611), par opposition au genre. Nous retrouverons le même rapport de *l'especie* et de l'image dans la différence de la *specie* et de la « vue » (contenu sensible/point de vue intérieur), dans le *Directorium Variorum* (chapitre III, Dir. 8), précisément pour distinguer le lieu vu du lieu de la vue

il y a dans l'usage de ce terme (*corpóreo*) autre chose que la simple détermination physique du lieu envisagé (mont, temple...) comme lieu pour des corps. Le « lieu corporel » est un lieu *de* corps, qui modalise mon corps dans la composition du lieu — ma « composition, en voyant le lieu ». Le lieu prévoit l'apparition des futurs corps de la représentation imaginative, mais aussi celle de mon propre corps, qui se soustrait alors lui-même, par le respect de ces figures à son droit de regard sur *sa* composition. Saisi dans son péché par l'imagination, mon corps ne compose pas le lieu, mais compose en voyant le lieu, lieu des corps, mais aussi lieu de corps, qui me tient lieu de corps. La déception de la composition de lieu, tapie dans le secret de l'énoncé [47][13], nous porte au cœur du dispositif ignatien : elle porte l'expérience de la duplicité de l'imagination. Elle s'effectue sous les espèces d'un double processus de disjonction. Disjonction des deux phases essentielles de l'opération imaginative : la production d'images visibles et la réception de ces images, qui nous découvre à nous-mêmes « composés », de lieu et de corps, mais aussi d'image et de texte. La disjonction de la composition de lieu est en effet seconde, dans l'ordre du livret, par rapport à une première déception, portant sur la distribution, dans tout le cours méditatif des *Exercices*, des deux modèles de la « contemplation visible » et de la « contemplation invisible ». Leurs déterminations devraient en effet les conduire l'un vers la première semaine des *Exercices*, centrée sur l'exposition des péchés, l'autre vers les semaines ultérieures, orientées vers la position du Christ. C'est tout au moins le balisage proposé : le retraitant, après s'être défaussé de ses images pécheresses, (se) composerait en vue du

13. Le secret est enfoui par la *Versio vulgata*, qui traduit

« La composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel, temple, mont, etc. où se trouvent Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. »

par

« Effingendus erit nobis secundum visionem quandam imaginariam locus corporeus, id quod contemplamur repraesentans, veluti templum aut mons, in quo reperiamus Christum Iesum vel Mariam Virginem. »

On remarque d'une part que le lieu de la représentation devient ici le lieu représenté (qui représente ce que nous contemplons) le lieu passe donc du côté de la représentation des corps, et ne porte plus le corps de la contemplation (le corps composant).

D'autre part, la fracture du lieu et de la scène représentée est encore recouverte par le glissement suivant ce n'est plus un lieu où se trouvent, virtuellement, Jésus-Christ et Notre-Dame, où ils doivent se trouver, mais un lieu où nous les repérons, actuellement. Cette nouvelle composition superpose le lieu et les figures.

Ces déplacements subtils et précis opérés par la *Versio vulgata* nous révèlent à rebours le trouble provoqué par l'énoncé de la composition de lieu dans le texte autographe.

Christ [47]. Or cette distribution, si elle se vérifie dans l'ordre général des méditations et contemplations, est toutefois contrariée en plusieurs lieux[14] : la contemplation invisible ne disparaît pas complètement dans les deuxième, troisième et quatrième semaines ; la contemplation visible apparaît dès la première semaine.

D. Gil[15] signale cette difficulté et se demande comment comprendre qu'au terme de la quatrième semaine, la « Contemplation pour atteindre l'amour » replonge dans l'invisible (le livret ignatien nous commande de nous voir nous-mêmes devant Dieu), et qu'au début de la première semaine, l'enfer soit visible. D. Gil répond, sur ce second point, que la « Méditation sur l'enfer », méditation des tourments du pécheur, anticipe la venue du visible, réappropriation des effets du péché : j'*ai* péché, donc je *vais* voir le Christ. Mais une telle exégèse annexe le mouvement des images à l'histoire du péché, elle ne semble pas pouvoir rendre raison (et D. Gil, du reste, ne prolonge pas son propos), de la substitution

14. La réduction de cet écart sera l'un des enjeux de la reprise directoriale du texte ignatien : elle est toutefois déjà à l'œuvre dans la copie dite Textus Martinensis, attribuée à Pierre Favre, l'un des premiers compagnons d'Ignace, et datée de 1543 (MHSI, T. 100, pp. 606 sq.). Une présentation de ce texte a été donnée par H. Pinard de la Boullaye, (*Revue d'Ascétique et de Mystique*, Paris, 1946, T. 22). Le paragraphe du Textus Martinensis indique, après l'oraison préparatoire

« Secundum est videre locum ubi es. Hic autem erit videre oculo imaginationis animam corpori corruptibili tanquam carcere inclusam, et totum compositum ex anima et corpore in hac valle miseriae inter bruta animalia exulare ».

Deux observations

a) Seule la composition de la contemplation invisible est ici définie. La fonction programmatique de l'étape [47] est donc supprimée, et avec elle tous risques disjonctifs, mais aussi l'indice de leur cause l'être-composé du composant, être composé d'images qui lui cachent son propre lieu, être composant et imaginant, et débordant ainsi le lieu du texte.

b) [47] est corrélativement déplacé dans la *Méditation des péchés personnels*, que P. Favre place avant la *Méditation du triple péché*. Le préambule du triple péché renvoie donc par la suite au préambule de la *Méditation des péchés personnels*, alors que dans le texte d'Ignace, le renvoi s'effectue des péchés personnels vers le triple péché, ce qui n'est pas sans conséquence sur la circulation des images de première semaine. Dans le texte « autographe », c'est la mémoire de la composition du triple péché réitérée dans la *Méditation des péchés personnels*, qui organise le contenu de la mémoire dans cette dernière Méditation, où ce contenu s'expose. Le renversement de l'ordre des deux Méditations évite la confrontation de la composition de la « contemplation invisible » avec l'exposition des images pécheresses , confrontation *en mémoire* la mémoire habite le lieu de l'imagination. Nous y reviendrons.

(15) D. Gil, Imaginación y localización en los *Ejercicios Espirituales*, *Manresa*, Madrid, 1971, T. 43, pp. 225-244.

inverse d'une contemplation invisible au lieu de la contemplation visible. Ne faudrait-il pas plutôt admettre l'hypothèse d'une continuité de l'effort purgatif, et d'une continuité de la fonction purgative de l'imagination, d'un bout à l'autre du parcours spirituel des *Exercices*, pourtant traditionnellement adjoint aux trois voies contemplatives successives de la purgation, de l'illumination, et de l'union ? C'est bien cette hypothèse que retiendra Jérôme Nadal dans ses *Orationis observationes* (voir *infra*, chapitre IV, pp. 180-181).

Mais cette disjonction entre le projet du texte ignatien, exposé en [47], et son effectivité, nous renvoie d'abord à l'écheveau complexe des ruptures et des seuils entre le visible et l'invisible, noué dans ce même paysage. Elle serait en effet le déploiement, à l'échelle du texte tout entier, du chiasme originaire qui exposait, dans la contemplation invisible, un champ de visibilité (le projet de voir comme rejet de l'image) et dans la contemplation visible, l'opacité fondatrice de la composition de lieu. En déployant ce chiasme, le livret ignatien organise son propre rejet — et ouvre d'autre part le lieu, au creux de ce projet, de l'expérience de l'imagination ; cette expérience découvre alors la disjonction fondamentale du lieu de la composition et des figures de la représentation. Dans ce que le texte d'Ignace dit et dans ce qu'il tait, dans le projet qu'il nous donne de lui-même et les assauts d'images qui l'instituent comme texte en l'épurant de son image, on doit chercher la trace active de ces deux dispositifs de disjonction emboîtés, qui accroissent l'un par l'autre la puissance de la composition de lieu.

c) *Le lieu du corps du Christ disparu*

Les projets contemplatifs sont aussitôt contrés par le Colloque final de la « Méditation du triple péché » [53] qui ne fait d'abord aucune place à la composition de lieu alors même qu'il présente, dans son lieu, le corps de Jésus-Christ, selon la description de [47] pour la contemplation visible

> Imaginant le Christ devant moi sur la croix, me demander dans un colloque : comment lui, créateur, en est venu à se faire homme, comment il est passé de la vie éternelle à la vie temporelle, mourant alors pour mes péchés. Puis me demander, regardant en moi-même, ce que j'ai fait pour le Christ, ce que je fais pour le Christ, ce que je dois faire pour le Christ, et, le voyant ainsi, fixé sur la croix, laisser aller le cours de mes pensées[16].

16. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 86. La traduction des derniers mots (*discurrir por lo que se offresciere*) est difficile. F. COUREL (Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, DDB, 1963, p. 47) et E. GUEYDAN (*op. cit.* p. 58) traduisent

Le deuxième temps de la méditation (« me demander, regardant en moi-même... »), est au contraire adéquat aux projets ; on retrouve bien le mode de composition de la contemplation i ble sur lequel la « Méditation » s'était ouverte [47].

[53] renverse ainsi les priorités [47] : les objets de la contemplation, saints ou pécheurs, gouvernaient la distinction des contemplations « visible » et « invisible ». Or c'est ici la situation du sujet de contemplation — l'être-pécheur — qui me soumet « moi-même » comme le Christ en croix au règne de la contemplation « invisible », projet de purgation et d'anéantissement des images charnelles. Pourquoi cette première crise disjonctive ? A cause du péché, expérimenté ici dans la logique de l'imagination et non plus, comme dans l'interprétation de D. Gil, du point de vue des contenus de représentation : je porte à la mort un Christ qui se charge du péché, en en recevant les images. L'annexion de Jésus-Christ au domaine de la « contemplation invisible » donne toutefois tout son sens à la substitution de la parole à l'imagination dans l'achèvement du Colloque l'image du corps du Christ crucifié résiste à l'exposition pécheresse des images « invisibles ». Devant cette image, le retraitant doit parler.

La « Méditation sur les péchés personnels » renvoie d'emblée au préambule inaugural : il recommande la « même composition », que l'on doit, en l'absence de toute autre précision, comprendre « invisible », composition de « mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible... ». Suit la demande de ce que je veux, puis, au troisième point de la Méditation [58], un retour sur la composition initiale

> Regarder qui je suis (...) Regarder toute ma corruption et ma laideur physique ; me regarder comme une plaie et un abcès d'où sont partis tant de péchés et du poison si infect[17]

« parcourir ce qui s'offre à moi », et « parcourir ce qui s'offrira à moi ». La tentation visuelle qui s'exprime ainsi, surtout dans le premier cas, pourrait certainement se soutenir « voyant le Christ dans cet état, ainsi suspendu à la croix, parcourir ce qui s'offre à moi ». Comme si c'était le corps lui-même que l'on parcourait, ce corps qui m'est offert pour me sauver, comme si les articulations, la géographie de ce corps étaient le paysage de ma contemplation, de mon effort pour « atteindre l'amour » (l'amour de Dieu et son amour pour moi) [232]. Il est alors d'autant plus remarquable que l'énoncé [53] veuille faire usage d'une formulation expressément verbale, *discurrir por lo que se offresciere*, qui signifie laisser aller le cours de ses pensées, penser à, ou parler des choses comme elles viennent. Il y a une situation imaginative (le corps du Christ fixé sur la croix), mais je dénie cette situation en parlant ce corps mort, en investissant d'un temps de parole le lieu de ce corps mort.

17. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 87

Le jaillissement, devant la croix, du cours des pensées drainées par ce regard fixé sur Jésus-Christ, est maintenant revisité de l'intérieur la projection du péché me ramène à la béance d'où elles s'imageaient et se parlaient. Le « composé d'âme et de corps » est durement éprouvé. On est parti d'une figure composée — celle de mon âme emprisonnée dans mon corps corruptible — pour achever la corruption, la décomposition de cette figure, ouverte, suintante, lèvres d'une plaie disjointe. Composition décomposée, exposée, arrachée. Mais n'est-ce pas d'avoir voulu composer son image, devant le Christ, qui fut son ultime péché ?

Cet ultime péché, souterrainement tramé, puis consommé est le fait par lequel le Christ est rendu invisible par le projet, sur lui, de mes péchés. Ce corps que je retrouve, méditant « ouvertement » sur mes « péchés personnels », je le ramène de loin : c'est ce « composé » de l'énoncé [47], directement imaginé, sur le lieu de la croix, et qui revient me rappeler, dans la dé-composition de [58], son propre lieu : le lieu de la composition, découvert par la disparition du corps du Christ au terme du Colloque de la première Méditation, appelé par le lieu de ce corps disparu, qui hantera de son vide incomblable l'ensemble du livret.

2) Étude des compositions de lieu

a) *Méditation sur l'enfer le lieu de l'arrachement des sens*

65. Le premier préambule : composition, qui est ici de voir avec les yeux de l'imagination la longueur, la largeur et la profondeur de l'enfer.
Le second préambule : demander ce que je veux. Ce sera ici d'endurer intérieurement la souffrance qu'endurent les damnés (...).
66. Le premier point sera de voir avec la vue de l'imagination les grands feux, et les âmes comme dans des corps ardents.
67. Le second point : écouter de ses oreilles les plaintes, les hurlements, les cris, les blasphèmes contre le Christ Notre Seigneur et tous les saints.
68. Le troisième sentir avec son odorat la fumée, le soufre, la sentine, et la pourriture.
69. Le quatrième goûter les choses amères comme les larmes, la tristesse, et le ver de la conscience.
70. La cinquième : sentir par le tact comment les feux prennent aux âmes et les embrasent[18].

18. *id*, p. 90.

Longueur, largeur et profondeur. Le lieu de la représentation imaginative est ici composé en toute rigueur. Mais ce lieu, sitôt posé, se dérobe. Le premier préambule est suivi d'un suspens : il me faut maintenant demander ce que je veux.

Puis, je revois l'enfer.

Quelle vue nous offre cette révision sur le lieu de l'enfer ?

Ce lieu n'est pas décomposé (comme le lieu de la contemplation invisible des péchés), mais évidé, et rétrospectivement construit dans sa formalité pure, limite de l'imagination. [66-70] remplissent pourtant ce lieu inaugural, en y plaçant des feux, des figures (les âmes dans des corps de braise) ; lieu livré au vacarme, aux puanteurs ; [69] me fait goûter l'horreur de ce spectacle, l'arrière-goût qu'il me laisse ; [70] me fait sentir la brûlure que la vue des corps damnés m'inflige. Mais tous ces sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher) ne sont-ils pas déjà à l'œuvre dans l'effort à composer le lieu de l'enfer ? Essayons de saisir ce qui se passe dans l'exercice du premier préambule. Est-ce que je n'éclaire pas le lieu en quelque manière ? Puis-je en constituer la longueur, la largeur, la profondeur, sans y manœuvrer ces « grands feux » ? Peut-être ai-je déambulé dans cet enfer muni de mes propres feux — de mon regard — « corps ardent », yeux de braise, égaré dans cet espace. Et n'ai-je pas déjà, avant qu'on me le dise, aperçu quelques âmes — la mienne peut-être ? Ai-je d'un coup vu ce lieu absolument désert ? L'ai-je trouvé silencieux — ou bien la clameur des plaintes, des hurlements, des cris, des blasphèmes m'aura-t-elle révélé l'étendue du lieu, et répété ses limites lointaines ? Et n'aurai-je pas flairé dans la lourdeur de l'air la misère des charniers ? Peut-être le goût des larmes est-il un arrière-goût ; mais je l'aurai alors senti dès le second préambule, quand, suspendant le travail de l'imagination, j'aurai connu en moi la persistance amère de ses effets. Par conséquent lorsqu'absorbant les « points » successifs de la Méditation, je crois devoir appliquer tous mes sens à la première esquisse du lieu infernal, je me prépare de fait à une succession d'arrachements de ces sens, qui dès lors que je les distingue (projet de voir, projet d'entendre, etc.) se trouvent déjoués par leur première apparition : j'ai déjà vu, déjà senti... Je ne vais ainsi cesser de retirer à la composition du lieu ce qui n'aurait pas dû en être, mais s'y trouvait.

Cette décomposition analytique de ma sensibilité, bute finalement, sans parvenir à la composer positivement, sur la forme pure que mes sens ont toujours déjà « imaginée ». Cette quête définit la seconde disjonction du texte ignatien, une discontinuité imperceptible du lieu et des figures qui le composent, et réeffectue l'arti-

culation inaugurale de la visibilité et de l'invisibilité, lieu commun des deux dispositifs disjonctifs comme nous l'avons noté avec D. Gil, la « Méditation de l'enfer » est construite sur le mode de la contemplation visible fondée dans la composition d'un lieu invisible. Double visage de la contemplation le lieu de l'enfer anticipe bien, comme l'indiquait D. Gil, les temps des contemplations visibles de la deuxième semaine des *Exercices*, mais c'est par son retrait qu'il l'anticipe : le lieu de l'enfer, toutes sensations arrachées, toutes peines endurées, ce lieu dans sa pureté inaccessible figure, c'est vrai, le lieu « beau et gracieux » où nous retrouverons le Christ de la « Méditation des deux étendards ». Mais pour l'heure c'est l'enfer, et l'arrachement des sens, provoqué par l'écart de la composition du lieu et de la position des sens fait endurer au retraitant, ainsi qu'il doit le demander [65], la souffrance des damnés[19]

19. En imposant au retraitant d'imaginer la souffrance des damnés comme un arrachement des sens, Ignace convoque une tradition concrète de l'image infernale, qu'illustrerait encore cette description de G.C.L. Canali, prêtre bolonais, en 1763 (cité par P. CAMPORESI, *Le pain sauvage*, Paris, Le chemin vert, 1981, pp. 72-73), qui produit sur les lieux de l'hôpital des pauvres, et des prisons, l'image de l'enfer comme un « supplice universel de tous les sens ».

« Puanteur et pestilence pour l'odorat, cris et lamentations pour l'ouïe, visages émaciés et contrefaits sous les yeux. Certains, brûlés par les fièvres, s'agitent et jettent tout ce qu'ils ont autour d'eux, d'autres, atteints eux aussi de la fièvre, mais d'un effet contraire, tremblent et claquent des dents. Ceux-ci ont la tête brisée par des migraines intolérables, ceux-là ont les côtes rompues et les viscères transpercées par des pleurites aiguës. L'un est sur le point de suffoquer d'un catarrhe excessif, l'autre, sous les assauts incessants de l'asthme, pense mille fois mourir mais ne meurt jamais. Ici un hydropique lutte avec impatience contre les déchirements de la soif, là un tuberculeux se sent mourir de chaleur intestine...

Il y a les convulsions et les attractions des nerfs sans intervention du bourreau, elles font ressentir les élancements de la roue et du chevalet de torture ; il y a les hernies aqueuses, de faux-catarrhes, des plaies fistulées, des tumeurs d'une taille excessive pour lesquelles il n'est d'autre médecine que le fer et le feu..., pour lesquelles avec le recours nécessaire au fer et au feu, par une métamorphose trop cruelle mais également inévitable, les infirmeries se transforment en calvaires, les lits en échafauds, les médecins... en bourreaux. »

Le spectacle de l'arrachement dans le lieu de l'enfer, travaillé par Ignace comme arrachement des sens au lieu de l'enfer est d'autre part nourri par l'image de l'enfer spectacle du sensible, et particulièrement dans la « contemplation des supplices infernaux », selon les termes de R. Joly (*Christianisme et philosophie*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1973, pp. 171-182), qui cite par exemple, de Tertullien, cette description du spectacle offert par les damnés à la vue des élus (*De Spectaculis*, XXX, II, Sources chrétiennes n° 322, pp. 323-325)

« C'est alors qu'il faudra entendre les tragédiens, sûrement plus en voix pour chanter leur propre désastre ! alors qu'il faudra apprécier les histrions, bien plus souples au milieu du feu ! alors qu'il faudra regarder l'aurige, tout entier rougeoyant

en même temps qu'il découvre, sous le projet néantisant des images sensibles, la béance de sa plaie imaginante.

Mais la composition du lieu provoque encore un autre déchirement. Ainsi s'achève la « Méditation sur l'enfer »

> 71. Faisant colloque avec le Seigneur, se rappeler les âmes qui sont en enfer, les unes parce qu'elles ne crurent pas à son avènement, les autres parce qu'y croyant elles n'agirent pourtant pas selon ses commandements. En faire trois groupes : avant son avènement, pendant, et après sa vie en ce monde (...)[20].

Ce colloque final mobilise la mémoire du retraitant sans l'associer à la tierce des puissances — mémoire, intelligence, volonté — qu'exerçait dans son ordre la « Méditation du triple péché »

> 50. Le premier point sera d'attacher la mémoire au premier péché, celui des anges, puis d'y porter l'intelligence du discours, puis la volonté (...)
>
> 51. Le deuxième point : faire la même chose, c'est-à-dire exercer les trois puissances sur le péché d'Adam et Eve, en se rappelant ce qu'ils endurèrent pour le péché qu'ils commirent, et la corruption qui s'abattit alors sur le genre humain, envoyant tant d'hommes en enfer. Je dis porter à la mémoire le deuxième péché (...) puis faire parler l'intelligence, et user particulièrement de la volonté, comme il a été dit.

Ainsi du troisième péché [52], celui d'un homme particulier quelconque. Je fais donc revenir par la *mémoire* des contenus que je soumets à mon intelligence dont s'inspire ma *volonté*. Or la circulation de ces puissances prend son départ dans des lieux de mémoire que la puissance de mémoire ne renvoie pas présentement au lieu de leur composition. Ainsi l'amorce du récit du second péché

> Je dis, porter à la mémoire le second péché, (celui) de nos parents. Comment après qu'Adam ait été créé dans la vallée de Damas, et placé au Paradis terrestre, et Eve créée de lui[21].

sous sa roue de flamme ! alors qu'il faudra contempler les athlètes malmenés non plus dans les gymnases, mais dans le feu ! »

Mais Ignace, soustrayant le lieu de l'enfer aux sens, en les lui arrachant en quête de la composition de leur lieu (« sa longueur, sa largeur, sa profondeur »), soustrait, parce que cette quête — vers le lieu in-sensible de mes sens — est sans issue sensible, le lieu lui-même à l'enfer des sens, à ce « spectacle » la Méditation sur l'enfer est bien alors une première esquisse du lieu contemplatif, comme lieu d'« élection ». Nous y reviendrons.

20. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 90.

21. *id.*, pp. 84-85.

Le retraitant évoque, dans l'effort de mémoire, le lieu d'une scène, qu'il suppose composé. La pratique de mémoire participe pleinement ici de la « contemplation invisible » ; elle se dénie ainsi elle-même puisque le modèle de la contemplation invisible, tel que le définissait [47], est oublié par le déploiement effectif de l'imagination contemplative (qui me rend visible ce que je veux oublier). Revenons maintenant à la « Méditation sur l'enfer ». Le déplacement du recours à la mémoire y concrétise le renoncement de cette puissance à rendre présent le lieu de son exercice contrairement en effet au premier ordre des puissances, jusqu'au tournant [53] (mémoire, intelligence, volonté) c'est maintenant dans le dernier moment de la méditation qu'intervient la puissance de la mémoire ; mémoire de ce qui précède « se rappeler les âmes qui sont en enfer ». Mais la méthode régressive de l'exercice (régression en échec dans son effort à dépouiller de ses contenus la forme du lieu) engage en outre la mémoire dans la recherche de ce lieu inaccessible et qu'elle instaure comme lieu *imaginaire*.

b) *Méditation du règne le Christ lieu de visibilité*

La « Méditation du règne » (C 3), au début de la deuxième semaine des *Exercices* approfondit la signification théologique de la composition de lieu.

> Le premier préambule est une composition en voyant le lieu. Ce sera ici voir avec la vue de l'imagination des synagogues, des cités et des châteaux, par lesquels le Christ Notre Seigneur prêchait.

Le dispositif de la disjonction seconde, n'exclut pas ici, dans le texte même, l'inscription figurative de l'avancée de l'expérience.

La C 1 (« Méditations du triple péché » et des « péchés personnels ») marquait négativement l'invisibilité du lieu formel de la représentation imaginative ; la C 2 (« Méditation sur l'enfer ») construisait cette visibilité dans l'écart du lieu et des figures, des figures habitantes et de la figuration elle-même du lieu comme lieu habitable, pénétrable par le bruit, par la lumière, etc. La formalité inconstructible du lieu textuel dessinait les contours d'un « paradis perdu » de l'imagination. On observe, dans cette nouvelle composition que le lieu textuel lui-même s'ouvre à la figure les âmes ne sont plus dans le lieu ; le Christ prêche en allant *par* les lieux. Le lieu (où le Christ prêchera dans le développement de la méditation) est ouvert. Le Christ (encore absent) parachève la tâche entreprise en [53]. Il avait instauré l'invisible présence du lieu comme

une trace qu'il nous aurait laissée. Il précise maintenant cette présence comme ouverture, lieu de parcours, de traversée. La contraction du retraitant dans le mouvement de projection purgative des images pécheresses, a retourné en extériorité le champ de la composition. Le séjour dans le volume C 1 a fait place à une déambulation entre les volumes cités, synagogues, châteaux... Ce n'est pas que ces lieux ne soient plus pénétrables le Christ prêche de l'un dans l'autre. Mais leur invisibilité n'est plus le prix de cette pénétration (invisibilité conçue dans la « Méditation sur l'enfer » comme anticipation de la contemplation « visible »).

Comment cette trace ouvrante est-elle suivie dans le développement de la méditation ?

92. Le premier point est de placer devant moi un roi humain choisi de la main de Dieu Notre Seigneur, auquel rendent respect et obéissance les princes et tous les hommes chrétiens.

93. Le deuxième voir comment ce roi parle à tous les siens, disant : ma volonté est de conquérir la terre des infidèles ; c'est pourquoi qui voudra venir avec moi doit se contenter de se nourrir comme moi, de boire et de se vêtir de même, etc. ; pareillement, il doit peiner avec moi pendant le jour et veiller pendant la nuit, etc., pour que, ainsi, il ait ensuite part avec moi à la victoire, comme il a pris part aux peines.

Les sujets s'engagent alors derrière le roi ; il en va de leur dignité de chevaliers.

94. Le troisième point. Considérer ce que les bons sujets doivent répondre à un roi si généreux et si humain ; et par conséquent si quelqu'un n'accueillait pas la requête d'un tel roi, combien il mériterait d'être blâmé par tout le monde et tenu pour un chevalier indigne.

95. La seconde partie de cet exercice consiste à appliquer l'exemple précédent du roi temporel au Christ notre Seigneur, conformément aux trois points ci-dessus.

Quant au premier point. Si nous prêtons attention à un tel appel du roi temporel à ses sujets, combien est-ce une chose plus digne d'attention que de voir le Christ notre Seigneur, Roi éternel, et devant lui tout l'univers qu'il appelle, ainsi que chacun en particulier, disant « Ma volonté est de conquérir le monde entier et tous les ennemis et d'entrer ainsi dans la gloire de mon Père. C'est pourquoi qui voudra venir avec moi doit peiner avec moi pour que, me suivant dans la peine, il me suive aussi dans la gloire. »

96. Le deuxième point : considérer que tous ceux qui auront jugement et raison offriront toute leur personne à la peine.

97. Le troisième point. Ceux qui voudront mettre tout leur cœur et se distinguer davantage en tout service auprès de leur Roi éternel et Seigneur universel, non seulement offriront leur personne à la peine, mais encore, agissant contre leurs propres sens et contre leur

amour charnel et mondain, ils feront des offrandes de plus grande valeur et de plus grance importance, disant :

98. Éternel Seigneur de toutes choses, je fais mon offrande, avec votre faveur et votre aide, devant votre infinie bonté et devant votre Mère glorieuse et tous les saints et saintes de la cour céleste. Je souhaite et je désire, et c'est ma décision délibérée, pourvu que ce soit votre plus grand service et votre plus grande louange, vous imiter en subissant tous les outrages, tout opprobre et toute pauvreté, aussi bien effective que spirituelle, si votre très Sainte Majesté veut me choisir et me recevoir en cette vie et en cet état[22].

Le texte du livret déplace terme à terme l'idéal chevaleresque vers l'idéal de sainteté. Le trajet de l'effort vers la victoire devient le trajet de la souffrance vers la gloire, la fidélité à la fierté chevaleresque l'imitation de l'humanité sainte. Mais ce parcours rhétorique recouvre un autre déplacement, topologique, qui disjoint les séries de la méditation :

Première série		*Deuxième série*	
1er point :	présentation du roi temporel	1er point	le Christ s'adresse aux hommes
2e point	le roi s'adresse aux hommes	2e point	les hommes répondent au Christ
3e point	les hommes répondent au roi	3e point	certains hommes répondent au Christ par la décision de pauvreté et de chasteté

Ignace indique [93] qu'il y a « conformité » entre les deux séries ; or elles sont disjointes : le deuxième point de la première série renvoie au premier point de la seconde, et le troisième point au deuxième. Ni le premier point de la première série, ni le troisième point de la seconde n'ont de corrélat. Le roi temporel semble occuper au premier point de la première série le lieu du Christ, tel que l'aurait composé le préambule. On peut dire en même temps qu'il libère ce lieu, puisque, selon la disjonction seconde, la présentation du roi temporel ne recouvre pas la composition du lieu mais la découvre au contraire comme lieu vide, évidé par la représentation du roi temporel. C'est ce lieu laissé vide (cités, châteaux...) qu'occupe ensuite effectivement le Christ, mais sans que cette occupation nous soit représentée. Le lieu devient vraiment l'espace où se donne la parole du Christ. Il ouvre à cette parole.

Il y a bien en ce sens « conformité » des deux séries, si l'on est attentif à l'usage de ce terme une communion formelle ras-

22. *ibid.*, pp. 96-97.

semble les séries, la communion d'un lieu, dont seule la forme, libérée par le roi, investie par la parole du Christ, se retrouve doublement invisible. Cette invisible conformité prend bien sa place dans le début de la deuxième semaine des *Exercices*[23], que G. Fessard désigne comme moment de la « conformation »[24] : adhésion formelle au vouloir divin, au-delà de la déformation purgative (quand on exposait pour l'anéantir l'image du péché), et avant la confirmation, quand s'impose au composant (composé d'âme et de corps) le phénomène d'être. L'avancée du troisième point de la deuxième série est elle-même libérée par la « conformité » des deux premiers points la formalisation du lieu de représentation fait gagner du temps à la méditation, le temps de parole du troisième point. Temps de parole du retraitant lui-même, requis, au-delà de la réponse générale des hommes à l'appel du Christ, par l'autre réponse, singulière, que certains hommes réservent à l'appel ; une réponse qui, justement, va au-delà d'une simple représentation du Christ pour s'engager dans son imitation active[25].

Ce passage répercute le mouvement de la première semaine, de la « Méditation du triple péché » à celle des « péchés personnels » : ouverture, au creux du texte, d'un espace propre au retraitant, libéré dans le temps de la méditation : la composition efforcée du lieu[26].

23. On doit noter ici que, comme la « Contemplation pour atteindre l'amour », à laquelle nous parviendrons plus loin, la « Méditation du règne » n'est pas expressément située dans la chronologie des *Exercices* : elle précède en fait le calendrier quotidien de la deuxième semaine. Elle est seulement « conforme » au temps de la deuxième semaine, comme la « Contemplation pour atteindre l'amour » est seulement « conforme » au temps de la quatrième semaine.

24. G. FESSARD, *op. cit.*, T. I, p. 40.

25. La « Méditation du règne » épouse le trajet « personnel » d'Ignace, qui fait toutefois modèle, dès le *Récit* de sa vie, pour un certain « type d'hommes » le déplacement de l'héroïsme chevaleresque vers la sainteté, qui libère le lieu du Christ, libère en même temps la mémoire ignatienne des contenus d'affirmation héroïque en leur substituant une pure conformation aux saints modèles ; il libère le lieu de sa réponse au Christ des contenus de sa mémoire ; il dé-place sa mémoire. D'où le paradoxe, dans le *Récit*, d'une conformation oublieuse, et par là même proprement fondatrice ; d'où également, dans ce même *Récit*, la concrétisation de la libération du lieu du Christ par le renoncement aux modèles de croisades.

26. L'arrachement des sens, qui marque cet effort, est rappelé par Ignace dans la version « autographe » des *Exercices* où il écrit [97]

« Ceux qui voudront (...) se distinguer en tout service auprès de leur Roi éternel (...), non seulement offriront leur personne à la peine, mais encore, agissant contre leurs propres sens, *s'ils en avaient*, et contre leur amour charnel et mondain (...) ».

A cet effort répond l'invitation à la prise de parole, dans le champ libéré par l'ouverture formelle, la forme souveraine, du lieu christique.

c) *Contemplation de l'incarnation l'incarnation du lieu de la contemplation*

> 102. Le premier préambule est d'amener l'histoire de ce que j'ai à contempler, qui est ici comment les trois Personnes divines regardaient l'étendue ou la circonférence du monde couverte d'hommes, et comment, voyant que tous allaient en enfer, elles décident, dans leur éternité, que la seconde Personne se fasse homme pour sauver le genre humain ; et ainsi, la plénitude des temps venue, l'ange Gabriel est envoyé à Notre-Dame.
>
> 103. Le second préambule : composition, en voyant le lieu : ce sera ici voir les dimensions et la circonférence du monde où sont tant d'êtres si divers ; puis de la même façon voir particulièrement la maison de Notre-Dame et ses différentes pièces, dans la ville de Nazareth, province de Galilée.
>
> 104. Le troisième préambule est de demander ce que je veux : ce sera ici de connaître intérieurement le Seigneur, qui pour moi s'est fait homme, afin de mieux l'aimer et de le suivre (...).
>
> 106. Le premier point est de voir toutes les personnes : d'abord ceux qui sont à la surface de la terre, dans leur grande diversité d'allure et de mœurs, les uns blancs et les autres noirs, pleurant ou riant, sains ou malades, naissant ou mourant, etc.
>
> Voir et considérer les trois Personnes divines comme elles sont sur leur siège royal, le trône de leur divine majesté ; voir comment elles regardent toute la surface de la terre, et tous ces gens dans leur si grand aveuglement et comment ils meurent et descendent en enfer. Voir Notre-Dame et l'ange qui la salue, et réfléchir pour tirer profit de cette vue.
>
> 107. Le deuxième point est d'entendre parler ceux qui sont à la surface de la terre ; comment ils se parlent, comment ils jurent et blasphèment. Écouter de la même façon ce que disent les Personnes divines : Sauvons le genre humain, etc. ; puis les paroles de l'ange et de Notre-Dame, et réfléchir ensuite pour tirer profit de ces paroles.

Les sens (« sensualidad ») ne sont plus que *comme* s'ils étaient. Or c'est dans ce second temps de la Méditation que la composition de lieu est devenue purement *conforme* à celle du premier temps. A la formalité de la composition répond cette métaphorisation des sens sensibles, dont nous retrouverons plus loin la voie en travaillant, avec les rédacteurs du *Directoire* des *Exercices*, la relation de la composition ignatienne et de la tradition des « sens spirituels ». Ignace rature ensuite *s'ils en avaient*, arrachant au texte l'arrachement même, qui y figurait encore (T.A.E.S., *op. cit.*, p. 98).

108. Le troisième point : regarder ensuite ce que font ceux qui sont à la surface de la terre, par exemple blesser, tuer, aller en enfer, puis de la même manière ce que font les Personnes divines, œuvrant à la Sainte Incarnation, puis ce que font l'ange et Notre-Dame. C'est-à-dire l'ange faisant son office d'envoyé et Notre-Dame rendant grâce à la divine majesté, et réfléchir ensuite pour tirer profit de ces choses[27].

La « Contemplation de l'incarnation » est le premier exercice ainsi nommé. A l'ouverture de la deuxième semaine, la transformation contemplative de la méditation spirituelle pourrait répondre au projet, énoncé en [47], d'un passage de la « contemplation invisible » (qui serait la Méditation) à la Contemplation « visible ».

En va-t-il concrètement ainsi ?

Visibilité et invisibilité

La Contemplation répond à la définition du [47] (un lieu est composé pour les personnes saintes) mais pénètre ce lieu du paysage « invisible » de l'autre modèle contemplatif, la vallée d'exil du même [47] : encerclement (de l'âme dans le corps), enfermement (du composé dans la vallée), prolifération bestiale en champ clos ; l'invisible, c'était cette quantité de matière informe entre des bornes imprécises et certaines. Nous retrouvons ce paysage plus loin [103] : multitude des créatures errant à la surface de la terre, terre cerclée, vaste et finie, limites du monde, limites des murs de la maison de Marie.

Composition de lieu

Or cette conversion du modèle « invisible » au règne du « visible » est l'œuvre de la vue divine. Ce sont les trois Personnes divines qui regardent l'étendue ou la circonférence du monde, couverte d'hommes [102]... mais [102] n'est pas le préambule de la composition de lieu. C'est le récit de ce qui est ensuite à contempler. Ce nouveau préambule narratif, qui modifie la construction de l'exercice, indique : les Personnes divines regardaient l'étendue ou la surface du monde. L'une *ou* l'autre. *Redondez*, qui signifie « circonférence », n'est toutefois pas identique à *planicie* l'une met seulement le monde en plan, l'autre projette sur ce plan la sphéricité du monde. Les deux points de vue — en plan et en volume (volume surnaturellement projeté sur le plan par la distance et la hauteur des vues divines) — sont proposés ensemble aux Personnes divines. Ce sont donc les Personnes divines qui rendent visible l'invi-

27. T.A.E.S., *op. cit.*, pp. 99-100.

sible, et réduisent le conflit des deux compositions de [47]. Comme nous l'avons noté, la représentation imaginative est à l'œuvre dans la contemplation « invisible », mais elle est *méconnue*, d'une part par la lettre du livret, et d'autre part parce que, comme composition du lieu de la méditation des péchés, elle est projetée comme un rejet, un reniement, une purgation. Cette représentation est ici au contraire *reconnue* par les Personnes divines. Le visible devient à lui-même visible — à lui-même, c'est-à-dire aux regards divins, instaurés par [47] comme maîtres du visible.

Qu'en est-il maintenant du second préambule, où je dois composer le lieu, c'est-à-dire composer le cadre du récit qui vient de nous être présenté ? Va-t-on nous rendre toute cette vue, capable tout autant du plan que du volume, de l'ici-bas que de l'au-delà ? [103] semble promettre ce second retournement ; je me coulerais dans les vues divines ; toutes mes vues seraient réconciliées.

Regardons bien le détail du texte nous avions constaté [102] une disjonction inclusive (*planicie o redondez*) des points de vue. En [103] elle devient exclusive — et la composition redevient impossible : elle devrait être ici de « voir les dimensions (*capacidad*) et la circonférence (*redondez*) du monde ». Du point de vue de l'homme, cette composition est un défi. Les « dimensions » du monde désignent en effet moins l'actualité de ces dimensions que leur inférence, à partir de l'expérience actuelle que j'en ai l'expérience d'une étendue dont je ne perçois pas les limites réelles, mais que je dois au contraire concevoir par l'abstraction de ses limites apparentes. Or que propose aussi le préambule ? De voir la « circonférence » (*redondez*) du monde, c'est-à-dire de retourner, dans un arrachement complet à notre propre expérience, le monde sur lui-même, d'en boucler l'horizon, d'en tracer les limites réelles. L'inflexion du texte ignatien est minutieuse et cruelle : entre *capacidad* et *redondez* il n'y a pas d'autre solution que de trahir, comme lorsqu'il nous est demandé, « de la même façon » [103] de construire la maison de Marie et sa topographie interne, d'être à la fois dedans, dehors, donc au-dessus, et de voir sa toiture en transparence. Vision à proprement parler décomposante mais le lieu de composition, pourtant singulier (« composition, en voyant le lieu »), ne s'est-il pas lui-même, comme lieu de représentation, décomposé ou disjoint, entre d'une part le monde et d'autre part la maison de Marie ?

Le texte, en nous portant deux fois à son défi, nous refuse une visibilité totale, retirée devant nous comme l'avantage des Personnes divines, seulement témoigné par le texte ignatien. Dans la part

d'invisible où nous restons, l'épaisseur des choses s'institue du secret de la composition de leur lieu, et de notre propre composition, en voyant les lieux.

La « Contemplation de l'incarnation » nous incarne nous-mêmes dans ce mouvement, en même temps qu'elle nous tient en respect du point de vue divin, c'est-à-dire du lieu de l'incarnation. Cette preuve essentielle, où l'exercice accouche d'un œil de chair, est contournée dans la *Versio vulgata*

> La composition de lieu sera une vision *imaginaire, comme si* le tour de la terre entière s'offrait à la vue ; *puis* on regardera un lieu particulier du monde : la petite maison de Marie, à Nazareth, dans la province de Galilée[28].

La Contemplation se charge toutefois elle-même de dissoudre le cristal formel de [103] : la scène doit [102] pouvoir avoir lieu, avoir un lieu où je puisse la contempler. Comment y parvenir à travers le prisme « cubiste » de [103], inhabitable prolifération d'espaces heurtés et déboités ? Il faut (re)composer ; mais dans le temps le premier point [106] distingue successivement la surface de la terre où vont et viennent les personnes humaines (1), puis le trône où sont les Personnes divines (2), et d'où elles voient la circonférence de la surface terrestre (3) ; puis la rencontre de Gabriel et de Marie (4) cette rencontre n'a lieu, rappelons-le, ni dedans ni dehors, mais entre le dedans et le dehors. La scène s'autorise de ce pas. Le deuxième point remet le « point » sur la surface de la terre, où les hommes parlent et agissent (5), puis sur les Personnes divines (6), puis à nouveau sur la rencontre de Gabriel et de Marie (7)... On peut schématiser ainsi le mouvement

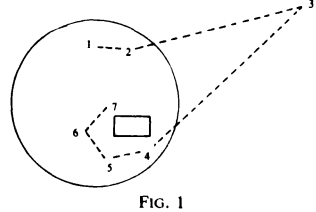


FIG. 1

(les numéros de 1 à 7 positionnent le point de vue).

28. MHSI, T 100, p. 224.

Le déploiement de la contemplation cerne dans une sorte de spirale temporelle le lieu de l'incarnation. L'espace se recompose autour de ce lieu-là, qui désigne son point de fuite. Cette composition est une circulation, une circulation composante ; elle prend son essor sous le projet échoué d'une composition de l'encerclement. L'encerclement corporel de mon âme n'est pas « expurgeable ».

Ce déploiement de la contemplation introduit le travail de disjonction au cœur du texte en proposant en quelque sorte la résolution de son problème, qui le cristallisait comme texte en obturant sa traduction ou sa représentation imaginatives. Mais le texte n'est pas arraché par lui seul à cette solitude. Il serait alors, dans son essence, communiqué, transmis. Le texte est altéré, par de la voix. La voix donne corps à la dilatation temporelle de la composition du lieu [106-108] : je vois, j'entends, je regarde. Entre voir et regarder, le trajet de la voix dessine la distance des points de vue (*fig. 1*). Les plans successifs sur lesquels la composition [103] s'est distribuée, sont espacés par le volume de cette résonance. L'oreille elle-même se prête différemment à ces plans successifs : j'entends « parler » à la surface de la terre ; j'entends « ce que disent » les Personnes divines. Le rapport de ces plans compose un lieu dont les contours sont découverts par la série des fragments de représentation qui tiennent lieu du lieu unique de représentation exposé et manqué en [103]. La composition de lieu textuelle désigne, dans ce que l'on pourrait appeler une topologie négative, une autre composition, composition du lieu de la contemplation de ces plans successifs de représentation. La conversion de l'une à l'autre de ces compositions, qui m'incarne en effet dans le lieu même où je me trouve, est donc conduite dans l'articulation d'une temporalisation du voir et d'une vocalisation du texte.

La suite de notre étude nous montrera inversement comment la révision du préambule de la composition de lieu est effectuée par les deux voies de son intégration textuelle et de sa représentation imagée ; mais elle nous montrera aussi comment le rigorisme scripturaire de certains rédacteurs du *Directoire*, ou encore l'inscription de l'imagination, comme temps et lieu de voir, situation de voir, dans la contemplation d'images représentées, s'efforcent de sauver ce lieu disjoint et pénétrant vers lequel nous conduit par ces voies détournées l'exposition textuelle de la composition de lieu.

La « Contemplation de l'incarnation », creuse d'autre part l'écart du lieu (comme composition de l'espace narratif), et de la mémoire du récit. A la série : composition de lieu/demande de ce que l'on veut obtenir/exposition de la scène, succède à partir de

l'incarnation, et pour les contemplations suivantes (comme l'indique la notation [105] « on devra faire les trois préambules pendant cette semaine et les suivantes »), un triple préambule : ce que je veux contempler, ce que je compose, ce que je veux obtenir. La volonté s'instaure au lieu de la mémoire, découvert par la « Méditation sur l'enfer », où l'imagination et la mémoire étaient écartelées par le mouvement de la méditation. *J'ai l'intention* d'imaginer. Gardons-nous de charger le terme *traer* (« le premier préambule est d'amener (*traer*) l'histoire de ce que j'ai à contempler ») d'une fonction mémorielle. Ignace écrivait bien clairement *traer a la memoria*, lorsque le retraitant devait rappeler à sa mémoire ses « péchés personnels ». Dans l'ouverture de la deuxième semaine des *Exercices*, cette modification est d'importance ; elle est contemporaine du passage au présent : les Personnes divines « regardaient l'étendue ou la circonférence du monde », mais ce regard est présentement perdu par la composition du lieu ; puis les Personnes « décident que la seconde d'entre elles se fasse homme » ; et l'Ange est envoyé.

Cette inflexion présente le récit de ce que je veux contempler, elle ne me re-présente pas le souvenir de ce récit. Je ne me souviens pas de cette histoire que je vais contempler ; je veux qu'elle ait lieu.

d) *Contemplation de la nativité*

111. Le premier préambule est l'histoire, et ce sera, ici, comment partirent de Nazareth Notre-Dame enceinte de presque neuf mois, assise sur une ânesse comme on peut pieusement le méditer, Joseph, ainsi qu'une servante emmenant un bœuf, pour aller à Bethléem payer le tribut que César imposa à toutes ces régions.

112. Le deuxième, composition, en voyant le lieu ; ce sera, ici, voir avec les yeux de l'imagination sa longueur, sa largeur, s'il est plat, ou par côtes et vallons, et en regardant de la même manière le lieu ou grotte de la nativité, grand ou petit, bas ou haut et comment il était arrangé.

113. Le troisième sera le même et dans la même forme que pour la contemplation précédente.

114. Le premier point est de voir les personnes, c'est-à-dire Notre-Dame, Joseph, la servante, et l'Enfant-Jésus après qu'il est né, me faisant, moi, comme un petit pauvre et un petit esclave indigne qui les regarde, les contemple et les sert dans leurs besoins, comme si je me trouvais présent, avec tout le respect et la révérence possibles. Et réfléchir ensuite en moi-même afin de tirer quelque profit.

115. Le deuxième point. Observer ce qu'ils disent, y être attentif et le contempler, et, réfléchissant en moi-même, tirer quelque profit.

116. Le troisième point. Regarder et considérer ce qu'ils font voyager et peiner pour que le Seigneur vienne à naître dans la plus

> grande pauvreté et qu'au terme de tant d'épreuves, après la faim, la soif, la chaleur et le froid, les outrages et les affronts, il meure en croix ; et tout cela pour moi. Puis, réfléchissant, tirer quelque profit spirituel[29].

Cette cinquième contemplation des *Exercices* est à nouveau mêlée le lieu est composé pour des corps saints, ce qui définissait la contemplation visible, mais le sujet imaginant est lui-même imagé, comme dans le tableau « invisible » [47]. Le premier point indique en effet « faire de moi-même un pauvre petit esclave indigne... ». C'est donc toutefois ici au premier point de la contemplation, et non dans la composition elle-même, que mon « composé » d'âme et de corps apparaît il ne *se* compose pas dans la composition [112] ; il compose. Et dans la scène il continue de composer : le petit esclave regarde les corps saints. Retournement composant du composé : cette nativité accouche d'un regard. Le « pauvre petit esclave » est seulement un point de vue. La disjonction première de l'invisibilité et de la visibilité produit ici au sein même de la composition l'invisibilité comme lieu de visibilité[30].

Les deux premiers points ne remplissent d'autre part que le second lieu de la composition : la grotte de la nativité, lorsque l'enfant Jésus vient de naître. Dans l'imagination du retraitant, le premier lieu (le chemin) reste précisément un pur chemin non le lieu où les personnages viennent se recueillir, mais le mouvement par lequel j'ai moi-même accès à leur recueillement. Il ne reste pas invisible seulement comme lieu habité, rempli, couvert, mais comme lieu pour ce lieu, chemin pour cette grotte. Le lieu de la représentation est doublement disjoint de toute figuration du lieu. Ignace réeffectue de plus l'opération pour le traitement du second lieu lui-même : il avait commencé par noter : *asi mismo mirando el « diversorio » quan grande, quan pequeño, etc. Diversorio* désigne un lieu d'hébergement, havre, hostellerie, mais aussi plus généralement toute habitation, tout endroit où l'on se pose. Le terme définit communément, dans les récits évangéliques contemporains d'Ignace, la « salle d'hôtes » de *Luc*, 2,7. Puis il écrit, raturant *diversorio* sur la copie « autographe » : *lugar o espelunca*, « lieu ou grotte ». Lieu, si l'on se place du point de vue de la composition de lieu,

29. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 101.

30. Dans la *Versio vulgata* l'esclave continue de servir les Personnes, mais il ne les voit plus *Inter quos me adesse fingam, tamquam pauperculum, eorum ut cumque necessitatibus um reverentia maxima famulantem* (MHSI, T. 100, p. 230).

et du point de vue d'une rigoureuse ascèse textuelle, d'une écriture purgée de toute image ; grotte, si l'on passe du côté du lieu de la représentation imaginative, et du côté de l'imagerie évangélique, elle-même gagnée au paysage de la caverne.

D'une part le lieu de l'imagination, de l'autre, l'image — changeante — des lieux.

La disjonction du lieu *ou* de la grotte n'inclut pas en effet deux représentations possibles du lieu de la nativité. Invité à composer le lieu *ou* la grotte, le retraitant composera la grotte, investira la forme-lieu du contenu-grotte. Souvenons-nous de la contemplation de l'incarnation. Le texte inscrivait deux modèles disjonctifs différents : [102], où un « ou » inclusif décrivait, sans la composer par la « vue de l'imagination », les comptabilités de la vision divine, infinie et fi ie ; [103], où l'expérience était faite, du point de vue du lieu humain, de l'exclusion mutuelle de ces deux dimensions dans l'espace de la représentation : je composais, dans un espace formel, des lieux finis. Une autre relation de disjonction était alors virtuellement posée, que la « Contemplation de la nativité » déploie comme la métaphore constitutive du sujet imaginant : je me compose en composant des lieux ; je me représente, en voyant des lieux, et je ne peux que me représenter ces lieux, en lieu et place du lieu de leur composition — « lieu de moi-même », qu'Ignace nous découvrira plus avant, mais dont la « Contemplation de l'incarnation » a déjà d'autre part dessiné les contours, comme lieu de la contemplation. Le texte peut alors poser une série de disjonctions inclusives (un chemin plat ou par côtes et vallons, etc.). Une série de petites décisions à prendre, sur le fond d'une première décision essentielle, situation d'être décidé à n'habiter jamais mon propre lieu[31].

31. La rature ignatienne du *diversorio*, où effleure en énigme (le texte est comme opacifié) le dispositif inaugural de la disjonction seconde, est recouverte elle-même dans la *Versio vulgata* par une voie symétriquement opposée elle est explicitée ; elle réduit l'expérience métaphorique du retraitant et la résolution extratextuelle de l'indécision du « ou », à l'exposition intratextuelle d'une détermination analogique locale

« Nous explorons le lieu de la Nativité, semblable à une grotte ».

Le verbe choisi, d'une « exploration », au lieu du « voir », renforce l'objectivité confiante de cette incorporation. Le premier membre du préambule devient d'autre part

« Considération du chemin, en appréciant sa longueur et son tracé, tantôt difficile et tantôt facile, tel qu'il se présente (*lenitate vel asperitate passim occurrente*) (MHSI, T. 100, p. 228) ».

e) *La répétition de l'exercice*

Reprenons le mouvement d'ensemble des [112-116] : si les deux premiers points [114-115] renvoient le cheminement de Joseph et

Aucune décision n'est plus à prendre.

Ajoutons d'autre part ici un rapide complément d'histoire textuelle.

La conquième Congrégation générale de la Compagnie de Jésus désigne en 1594, dans le cadre de la préparation du *Directoire* des *Exercices*, une commission de révision du texte de la *Versio vulgata*. Dans ses travaux, présentés en 1596, cette commission se propose d'éclaircir certaines « obscurités de la version latine » des *Exercices*. (MHSI. T. 100, p. 82). Précisons toutefois que sur les points que nous retiendrons ici, l'édition définitive du texte latin n'enregistrera pas ces amendements. (On les retrouve au bas de la colonne *Versio vulgata* dans l'édition synoptique des différentes versions du texte des *Exercices*, MHSI, T. 100).

L'un d'entre eux suggérait la restitution au pauvre esclave de la nativité, de la faculté de voir, de « regarder et de contempler » les Personnes Saintes [114]. L'amendement propose

« Inter quos me adesse fingam, tanquam pauperculum et servulum indignum, *eos spectantem, contemplantem, et eorum necessitatibus cum reverentia maxima famulantem* ».

L'accent est porté par ces amendements, d'une façon plus générale, sur le dispositif métaphorique du texte ignatien, déplacement de l'imagination, inappropriation de la « place de voir ».

Au premier point de la *Méditation sur l'enfer* [66], on lit dans le texte « autographe »

...sera ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y *las ánimas como en cuerpos igneos* (les âmes comme dans des corps ardents) ».

La place du corps comme invisible lieu de visibilité est immédiatement l'objet d'un déplacement les âmes sont comme dans des corps.

La *Vulgata* traduit

« *et animas igneis quibusdam corporibus, velut ergastulis, inclusas* (et les âmes dans des sortes de corps ardents, comme enfermés dans des prisons) ».

Traduction et interprétation : les âmes sont dans des corps, et elles y sont comme dans des prisons. L'« être-comme » de l'« autographe » est devenu d'une part un « être » et d'autre part un « être-comme ». Le transport de l'imagination s'attribue ou s'amarre à une permanence d'être. L'imagination de l'enfer, spécifié comme lieu d'emprisonnement, ne porte plus l'enfer d'imaginer (l'enfer de l'arrachement au lieu) qui est pourtant l'amorce dans la première semaine des *Exercices*, du transport spirituel.

L'amendement de 1596 largue ces amarres

« *et animas velut igneis quibusdam corporibus tanquam ergastulis inclusas* (et les âmes, comme dans des sortes de corps ardents, enfermées ainsi que dans des prisons) ».

Ce n'est pas un retour aux données initiales de l'« autographe » mais une restauration du jeu métaphorique à même le texte de la *Vulgata*. L'importance de ce jeu dans l'esprit des lecteurs critiques de la commission nous semble s'en trouver confirmée.

Signalons pour finir deux autres amendements, d'inspiration voisine. Dans la « Contemplation de l'Apparition du Christ à Notre-Dame », l'« autographe » note [219]

Marie au tracé d'une ouverture disjonctive de la contemplation, le troisième l'expose à la représentation.

> Regarder et considérer ce que Joseph et Marie font, par exemple combien ils ont marché...

puis c'est le trajet du Christ lui-même qui doit être observé

> ...regarder et considérer ce qu'ils font, par exemple combien ils ont marché et peiné pour que le Seigneur naisse dans la plus grande pauvreté, et qu'au terme de tant d'efforts, de faim, de soif, de chaleur, de froid, d'injures, d'affronts, il meure sur la croix, et tout cela pour moi.

C'est ici tout le temps terrestre de Jésus qui est saisi ; mais le texte ignatien est sans rupture c'est dans le prolongement phrasé du chemin de Joseph et de Marie que se profile la croix du Christ. Ce chemin devient ainsi, au plus fort, la trace qu'il a laissée.

La trace de la composition de lieu surgit elle-même au terme du parcours de la contemplation comme son origine. Elle surgit comme le terme de la quête, et la clôt sur l'urgence de son recommencement : cette composition demeurée invisible, cours souterrain de la contemplation, n'est-elle pas découverte enfin comme la figure cachée de la nativité elle-même, secrètement opérée « dans

« despues que Christo expiró en la cruz, *y el cuerpo quedo separado del anima* (et (quand) le corps resta séparé de l'âme) ».

Vulgata :

« *sepulto corpore* (le corps enseveli) »...

Amendement de 1596

« *corpore ab anima separato* »...

Dans l'« autographe », toujours dans la « Contemplation de l'Apparition » [223] « *El quarto punto es considerar como la divinidad, que parecía esconderse en la Pasión, parece y se muestra ahora* (...comment la divinité, qui paraissait se cacher dans la Passion...). »

Vulgata

...quomodo Christi divinitas, passionis et mortis tempore abscondita » (Comment la divinité du Christ, cachée au temps de la Passion et de la mort) ».

Amendement de 1596

« *...quomodo Christi divinitas, quae passionis tempore videbatur abscondita* (qui paraissait cachée au temps de la Passion et de la mort) »...

Métaphore filée le temps de la Passion donne à voir ou expose le corps du Christ. C'est *comme* si sa divinité s'était cachée. L'exposition du corps tient lieu de corps ; lieu que découvre la Résurrection. Ce lieu tenu, sur la croix et au sépulcre, décompose âme et corps [219]. Le Christ marque, entre sa mort et sa résurrection, le lieu du corps comme lieu de la séparation et de la disjonction du composé, et en même temps comme l'intervalle de son transport — de sa liberté et de sa grâce. La première semaine des *Exercices* a inscrit dans le cours de la méditation la marque décisive de cet intervalle [53].

la plus grande pauvreté », à la limite de l'invisible, aussi secrètement que l'incarnation, en un lieu retiré de toute regard ? Aussi bien s'agit-il, [118-134], de répéter la première et la deuxième Contemplations de l'incarnation et de la nativité, en y appliquant les sens. L'application, ici nommée et instituée, réeffectue la quête du lieu de la composition contemplative par l'ex-position ou l'arrachement des sens, que nous avons décrite dans la première semaine. C'est maintenant à sa propre mémoire (à son image) — l'application des sens dans la première semaine — que la nouvelle application est arrachée.

La méthode de répétition est elle-même déjà intervenue après les « Méditations du triple péché » et des « péchés personnels [62] », et après la « Méditation du règne » [99]. Nous renvoyons d'autre part page suivante au tableau général des répétitions dans les *Exercices*[32]. Le Père Vitoria indique dans ses « Remarques concernant les Exercices et la manière de les donner », entendues d'Ignace et consignées en 1555[33], que les répétitions de la première semaine doivent être d'autant plus nombreuses que la purgation des péchés sera plus laborieuse[34]. Elles fouillent en effet chaque fois un peu plus la plaie de la mémoire (naturellement engagée dans l'effort de la répétition) d'où ressortit le fond informe des consommations passées, de la possession des sens, des péchés. Le *Récit* d'Ignace formulait le rejet des « images peintes » dans le lieu de l'âme comme l'épreuve d'un dégoût quasiment organique, jusqu'à la mise à nu d'un « lieu corporel » lavé et vidé. Pour atteindre ce point l'épreuve devra être répétée autant de fois qu'il le faudra. Comment répéter l'épreuve du rejet ?

32. Ignace distingue la reprise de l'exercice (le « faire une autre fois ») et sa « répétition » proprement dite, définie en [62].

« Il s'agira de répéter le premier et le deuxième exercice en notant, et en m'y arrêtant, les points où j'ai senti une plus grande consolation ou désolation ou un plus grand sentiment spirituel ».

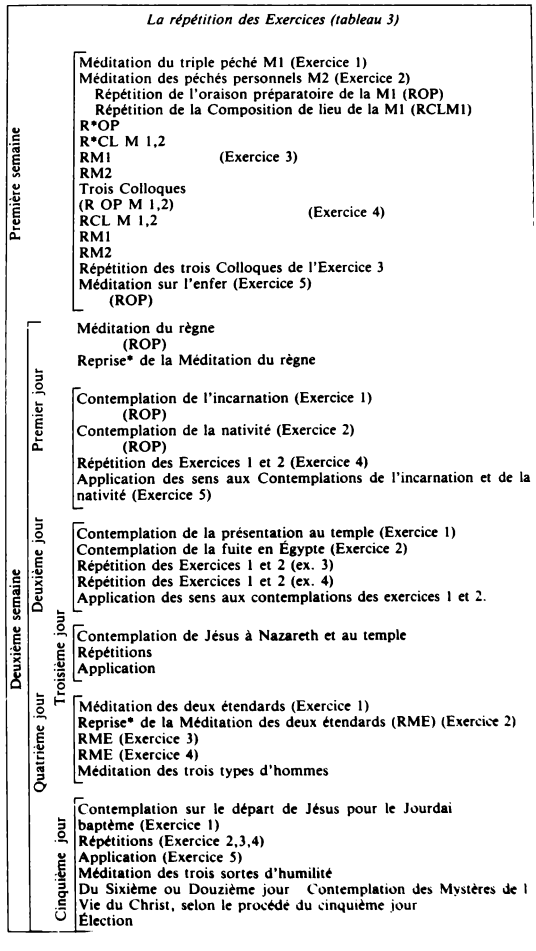
C'est donc essentiellement dans la notation des différences marquées que la répétition s'effectue comme telle.

Ignace écrit par exemple

« 159. Cette contemplation se fera une fois à minuit et une autre fois le matin ; puis on fera deux répétitions à l'heure de la messe et à celle des vêpres ». Nous distinguons dans le tableau par un astérisque les simples reprises des « répétitions ».

33. MHSI, T. 100, pp. 90-105. On trouve une traduction de cette première ébauche de directoire et de deux notes rédigées par le secrétaire d'Ignace, Juan Polanco, in T.A.E.S., *op. cit.*, pp. 234-254.

34. On remarque d'ailleurs que les répétitions restent en vigueur, mais seulement facultatives, jusqu'à la quatrième semaine (voir tableau 3).


La répétition des Exercices (tableau 3)
Première semaine
Méditation du triple péché M1 (Exercice 1)
Méditation des péchés personnels M2 (Exercice 2)
Répétition de l'oraison préparatoire de la M1 (ROP)
Répétition de la Composition de lieu de la M1 (RCLM1)
R*OP
R*CL M 1,2
RM1 (Exercice 3)
RM2
Trois Colloques
(R OP M 1,2)
RCL M 1,2 (Exercice 4)
RM1
RM2
Répétition des trois Colloques de l'Exercice 3
Méditation sur l'enfer (Exercice 5)
(ROP)
Deuxième semaine
Premier jour
Méditation du règne
(ROP)
Reprise* de la Méditation du règne
Deuxième jour
Contemplation de l'incarnation (Exercice 1)
(ROP)
Contemplation de la nativité (Exercice 2)
(ROP)
Répétition des Exercices 1 et 2 (Exercice 4)
Application des sens aux Contemplations de l'incarnation et de la nativité (Exercice 5)
Troisième jour
Contemplation de la présentation au temple (Exercice 1)
Contemplation de la fuite en Égypte (Exercice 2)
Répétition des Exercices 1 et 2 (ex. 3)
Répétition des Exercices 1 et 2 (ex. 4)
Application des sens aux contemplations des exercices 1 et 2.
Quatrième jour
Contemplation de Jésus à Nazareth et au temple
Répétitions
Application
Cinquième jour
Méditation des deux étendards (Exercice 1)
Reprise* de la Méditation des deux étendards (RME) (Exercice 2)
RME (Exercice 3)
RME (Exercice 4)
Méditation des trois types d'hommes
Contemplation sur le départ de Jésus pour le Jourdai
baptême (Exercice 1)
Répétitions (Exercice 2,3,4)
Application (Exercice 5)
Méditation des trois sortes d'humilité
Du Sixième ou Douzième jour Contemplation des Mystères de l
Vie du Christ, selon le procédé du cinquième jour
Élection

(Suite tableau 3)

Troisième semaine

Premier jour

Contemplation sur le Christ de Béthanie à Jérusalem et à la Cène (Exercice 1)
Contemplation, de la Cène au Jardin (Exercice 2)
Répétitions des contemplations 1 et 2 (Exercice 3, 4)
Application des sens (Exercice 5)

Septième jour

Du Deuxième au Sixième jour Contemplation des Mystères de la Passion du Christ, selon le procédé du premier jour (semblable au procédé de la deuxième semaine)

Contemplation de la Passion

Quatrième semaine

Contemplation de l'apparition du Christ à Notre-Dame
Contemplation des Mystères de la Résurrection, selon l'ordre quotidien suivant

(Première apparition)	Exercice 1 (Première apparition)
Exercice 2 (Deuxième apparition)	Exercice 2 (Deuxième apparition)
Exercice 3 (Troisième apparition) ou	Exercice 3 (RE 1 E2)
Application des sens aux E 1-2-3	Exercice 4 (RE 1 E2)
	Application des sens aux E 1-2.

Contemplation pour atteindre l'amour.

Le lieu métaphorique du corps hante ici la parole d'Ignace. Le P. Vitoria précise par exemple, toujours sous la dictée du fondateur, sur les rythmes alimentaires du retraitant

> A partir du jour où commence le premier exercice, celui qui apportera ses repas au retraitant doit observer l'avis suivant : le matin lorsque le repas terminé, il aura desservi la table (Polanco précise : « au moment d'enlever les plats et la nappe »), qu'il lui demande ce qu'il veut qu'on lui apporte pour le repas du soir, et après le repas du soir, ce qu'il veut pour le repas du matin ; on ne lui apportera ni plus ni moins ni rien d'autre que ce qu'il aura expressément demandé et à l'heure qu'il aura indiqué[35].

Aussitôt que le retraitant achève la consommation de l'aliment il doit en recomposer l'image ; il doit, en formulant une nouvelle demande (« ce que je veux obtenir », disent les *Exercices*), reposer devant lui ce qui vient en lui de se déposer.

35. J. Polanco note pour les Exercices de première semaine « Si certains ne paraissent pas animés de dispositions telles qu'on puisse en espérer beaucoup de fruits, il suffira de leur donner les Exercices de la première semaine et de les laisser sur leur faim jusqu'à ce qu'ils donnent assez de garanties pour que l'on espère d'eux un profit plus abondant » (T.A.E.S., *op. cit.*, p. 238).

> Pour ce qui regarde la quantité, la qualité et le moment (que celui qui apportera le repas) s'en tienne strictement à ce que lui aura dit le retraitant[36].

Les aliments diffèrent. C'est leur intégrité, leur intégralité formelles qui sont répétées, reconstitutées, recomposées. Je n'ai jamais fini de consommer cette forme, car je ne suis rien d'autre qu'elle. Je n'ai jamais fini de vouloir composer le lieu de mes images, car je ne suis rien d'autre que ce lieu. Le rôle de la composition dans la répétition et la logique formelle de cette relation sont indiquées explicitement [49, 119]. Ignace y définit les conditions de la répétition des préambules de la contemplation.

> 49. Avant chaque contemplation ou méditation, on doit toujours faire l'oraison préparatoire sans la modifier, et les deux préambules (composition, demande), en les modifiant quelquefois, selon le contenu que l'on se propose (segun *subiecta materia*).

La *subiecta materia* se distingue, dans le langage des *Exercices*, de la seule *materia* : elle signifie le passage d'une détermination extérieure du contenu de la contemplation (*materia*), à la réflexion intérieure de ce contenu. J. Calveras[37] montre toutefois que, devenue *subiecta*, la *materia* de la contemplation cesse d'être objectivement posée et composée pour creuser le désir de cette contemplation le second préambule — demander ce que je veux — est donc effectivement modifié, selon le contenu réfléchi. Le lieu de cette réflexion est bien offert par le premier préambule, composition du lieu, qui s'est inscrit en creux dans l'ouverture de la contemplation. On comprend mal, en revanche, comment ce préambule pourrait être lui-même modifié, sinon seulement dans sa *materia*. La défi ition est clarifiée au terme de la « Contemplation de la nativité »

> 119. Dans la répétition (des deux premiers exercices de la deuxième semaine), et dans toutes les suivantes, on procèdera de la même façon que dans les répétitions de la première semaine, en modifiant la matière et en conservant la forme (*mudando la materia y guardando la forma*)[38].

f) *Méditation sur les deux étendards l'humilité du lieu*

> 137. Le premier préambule est l'histoire ce sera ici comment le Christ requiert tous les hommes sous son étendard, et Lucifer sous le sien.

36. *id.*, pp. 243-244.

37. J. CALVERAS, « Materia y subiecta materia », *Manresa*, Madrid, 1943, T. 15.

38. T.A.E.S., *op. cit.*, pp. 102-103.

> 138. *Le deuxième préambule : composition en voyant le lieu. Ce sera ici voir un vaste camp, occupant toute la région de Jérusalem, où le chef suprême de tous les hommes bons est le Christ ; et un autre camp, dans la région de Babylone, où le chef des ennemis est Lucifer.*
>
> 139. *Troisième préambule (demander ce que je veux obtenir).*

Puis deux séries de « points » :

> 140. *Le premier point est d'imaginer le chef de tous les ennemis siéger dans ce vaste camp de Babylone comme sur une grande chaire de feu et de fumée, sous un aspect horrible et terrifiant.*

Les points deux et trois décrivent les agissements et les discours de Lucifer. Puis :

> 144. *Le premier point est de considérer comment le Christ Notre Seigneur se tient dans ce vaste camp de la région de Jérusalem en un lieu humble, beau et gracieux*[39].

Les points deux et trois décrivent les agissements et les discours du Christ. Les fils tissés plus haut [47] sont à nouveau ici étroitement noués. Cette méditation est conduite comme une contemplation visible, bien qu'elle n'en ait pas le nom et qu'elle conserve, des méditations de la première semaine, l'artifice de leur lieu, produit comme lieu de visibilité, machine de théâtre (cathartique dans les méditations des péchés). Mais ce lieu est composé, comme dans les contemplations de l'incarnation, de la nativité, en vue des figures qui y prendront place.

Toutefois ces figures ne se ressemblent pas, et ne ressemblent pas l'une et l'autre aux figures exemplaires annoncées (Jésus ou Notre-Dame) [47] ; d'un côté le Christ, de l'autre Lucifer. Aussi ne figurent-elles pas l'une et l'autre de la même manière dans le lieu qui leur est composé. L'ennemi des hommes « siège sur une chaire de feu et de fumée ». Le lieu de la composition de lieu (« un camp dans la région de Babylone ») est recouvert par sa figuration : le lieu est figuré comme chaire[40]. La chaire vient se poser sur le lieu composé, qui se trouve saturé d'images. Dans l'autre camp, Jésus « se tient... en un lieu humble, beau et gracieux ». Quelle est l'attribution des qualificatifs « beau » et « gracieux » ? Renvoient-ils au lieu — ou à la figure ? La question s'est

39. *Id.*, pp. 107-109.

40. Ignace prend soin de préciser la qualification (« grand ») de la chaire ou le manuscrit « autographe » ; il redouble donc bien expressément la grandeur du camp par celle de la chaire.

posée"[41] L'argument principal de l'attribution à la figure repose sur le « parallélisme antithétique » de [140-144]. On aurait :

1) *Asi como si se asentase*	1) *Se pone*
2) *El caudillo de los enemigos*	2) *Christo*
3) *En aquel gran campo de Babilonia*	3) *en un gran campo*
4) *como en una gran catedra de fuego y de humo*	4) *en lugar humilde*
5) *en figura horrible y espantosa*	5) *hermoso y gracioso*

Or ce parallélisme est contestable : dans la première série, les points 3 et 4 se recouvrent, alors que dans la deuxième ce n'est plus le cas. Si l'on rabat dans la première série 4 sur 3, on découvre le point 5 au niveau du point 4 de la deuxième série, dont le point 5 demeure ainsi incomparable. La *Versio vulgata* distribue, quant à elle, la qualification sur le Christ et le lieu :

> Le premier point sera de regarder le Christ dans un lieu amène, près de Jérusalem, établi sans doute en une humble position, mais beau et aimable d'aspect (*Conspicari Christum in amoeno campo iuxta Ierusalem, humili quidem constitutum loco, sed valde speciosum forma et aspectu summe amabilem*).

Les deux versions latines antérieures maintiennent l'indécision :

> *...loco humili, spacioso et amoeno*[42].

[140] et [144] recèlent une autre différence profonde : Lucifer remplissait le lieu de Babylone. Le Christ n'habite qu'un lieu humble en une petite partie de son propre camp. Il n'y a pas recouvrement mais décentrement. Le Christ, là où il se tient, laisse libre le lieu inaugural de la composition. Comment déterminer alors l'attribution de la beauté et de la grâce à Jésus ou à son humble lieu ? L'ambiguïté du texte réfléchit l'indiscernable lieu du Christ : ce lieu, en s'adjoignant à la figure elle-même, libère le « vaste lieu de Jérusalem ». Le Christ est la figure d'un lieu qui se découvre, et qu'il découvre comme le lieu du combat contre l'occupation luciférienne.

L'écriture ignatienne disjoint d'un même mouvement le sujet de ses attributs et le lieu de ses figures. Elle disjoint le sujet de son attribution locale. Elle fait ainsi de toute figuration du lieu une métaphore, et de la souveraineté du Christ le règne du retrait.

41. Voir en particulier le débat contradictoire des PP. Frias et Valle, *Manresa*, Madrid, 1928, T. 4, pp. 161-164 et 218.

42. MHSI, T. 100, p. 246

g) *Méditation sur les trois types d'hommes une logique disjonctive*

> 150. Le premier préambule est l'histoire : celle de trois hommes (*binarios de hombres*) ; chacun d'eux a acquis dix mille ducats, mais non pas purement ou comme il se doit pour l'amour de Dieu ; et ils veulent tous se sauver et trouver dans la paix Dieu Notre Seigneur, en se libérant de l'obstacle pesant qu'est l'attachement à la chose acquise.
>
> 151. Le second préambule composition, en voyant le lieu : ce sera ici me voir moi-même, comme je suis devant Dieu Notre Seigneur et tous les Saints, afin de désirer et de connaître le plus agréable à sa divine bonté.
>
> 152. Le troisième préambule : demander ce que je veux : qui sera ici demander la grâce de choisir le plus favorable à la gloire de sa divine majesté et au salut de mon âme[43].

Me voir moi-même avec les Personnes Saintes ! Ne touche-t-on pas ici à la fin de nos tourments ? Les deux fragments disjoints — l'âme composée de corps, le lieu de l'âme figuré de corps, d'une part, et lieu des corps saints, des corps purs d'autre part — s'adjoignent-ils enfin ?

Mais je n'ai pas de lieu.

Le lieu de la composition n'est autre que la relation des figures qui l'habitent. Il n'est que le regard de Dieu. Le chiasme du visible et de l'invisible, qui travaillait le nœud « emblématique » de [47] et, au-delà, toute la pratique de la composition du lieu de la contemplation dans l'exercice des *Exercices*, a disjoint l'image-figure du retraitant de son lieu. Ce lieu lui reste impropre. S'il le purge des images qui l'obstruent, il découvre ce lieu comme invisible ; s'il l'attribue aux images qu'il projette, elles le recouvrent. Qu'il joue de son image ou de ses images, leur lieu commun est de soustraire le sujet imagé et imageant à la jouissance de ce lieu.

En ce lieu je suis vu.

Le retraitant cherche alors à capter à sa source le regard qui lui donne lieu : il s'offre en appât, se donne lui-même à voir. Mais le lieu que dessine l'exposition ainsi tentée (dans le mouvement du projet purgatif, ici conduit à son extrémité) n'est autre que la relation de Dieu à l'homme, la trace qu'elle a laissée. La captation du regard de Dieu bute sur la disparition du corps du Christ. Je me découvre dans le regard de Dieu comme la forme de ce corps, que

43. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 110. Le terme « binario » désigne l'homme quelconque, en tant qu'il se compose d'un corps et d'une âme (du latin *homo binarius*).

ce regard remplit des projets qu'il fonde sur moi, de ses vues sur mon âme et sur mon corps. La méditation ne renverra plus à aucun moment à la composition de lieu qui l'inaugure. Le double dispositif disjonctif que nous décrivions au début de cette étude est ici à nouveau à l'œuvre : la composition de lieu est simultanément disjointe de la figure qu'elle prélude, les trois types d'hommes qui occupent maintenant la scène. Comment imaginer ces trois types d'hommes selon ce préambule [151] ?

[153-155] vont en revanche jeter les bases d'une logique disjonctive dont la première effectuation aura bien consisté dans les écarts de la composition de lieu qui les précède.

> 153. Le premier homme voudrait bien écarter l'inclination qu'il a pour la chose acquise, afin de trouver dans la paix Dieu notre Seigneur et pouvoir se sauver ; mais il n'en prend pas les moyens jusqu'à l'heure de la mort.
>
> 154. Le deuxième homme veut écarter l'inclination ; mais il veut l'écarter tout en gardant la chose acquise, de telle façon que Dieu en vienne là où il veut. Et il ne se décide pas à l'abandonner pour aller à Dieu, quand bien même cela devrait être le meilleur état pour lui.
>
> 155. Le troisième homme veut écarter l'inclination, mais il veut l'écarter de telle manière qu'il n'a pas plus envie d'avoir la chose acquise que de ne pas l'avoir. Ce qu'il veut uniquement, c'est vouloir la garder ou non, selon ce que Dieu notre Seigneur mettra en sa volonté et ce qui lui semblera meilleur à lui-même pour le service et la louange de sa divine majesté. En attendant, il veut faire comme s'il renonçait effectivement à tout, s'efforçant de ne vouloir ni cette chose ni aucune autre s'il n'y est pas poussé uniquement par le service de Dieu notre Seigneur. De la sorte, c'est le désir de pouvoir mieux servir Dieu notre Seigneur qui le pousse à prendre la chose ou à la laisser[44].

Chacun des trois types d'hommes a acquis dix mille ducats, mais ne les a pas seulement acquis pour l'amour de Dieu. Ils veulent tous se sauver, en supprimant l'obstacle de cette possession « impure ». Deux premières hypothèses sont établies : soit le renoncement à la possession des biens, subjectivement vécue comme inclination aux biens acquis ; soit le renoncement aux biens eux-mêmes. La troisième hypothèse modifie l'énoncé même du problème : elle fait du renoncement à l'inclination l'enjeu d'une décision radicalement disjointe de la possession ou de la dépossession effective des biens. L'inclination aux biens était posée comme la cause principale du désarroi des divers hommes, en tant que ces biens leur étaient acquis.

44.

Le renoncement à l'inclination conduisait donc le renoncement aux biens, puisque l'inclination signifiait la possession. D'où les deux premières réponses, l'une touchant l'inclination seulement, l'autre la possession seulement ; l'une le signe, l'autre la chose.

Comment la troisième hypothèse peut-elle être dégagée de ces prémisses ? Reprenons le détail du texte ignatien

> *Cada uno dellos ha adquirido diez mil ducados, ~~no sola~~ [no pura o debita]mente por amor de Dios.*

On reproduit ici le manuscrit corrigé par Ignace, qui transcrit au-dessus de *no solamente*, *no pura o debitamente*. Il remplace « pas seulement pour l'amour de Dieu » par « pas purement (*ou*) comme il se doit pour l'amour de Dieu. L'indistinction graphique du « et » et du « ou », dans la correction ignatienne n'est peut-être pas simplement graphique. D'un point de vue sémantique, c'est le « et » qui devrait s'imposer : il n'y a pas d'inclusion conaturelle des deux termes : *puramente* désigne une fortune blanchie (ou non, dans le cas présent) par de pieux usages, et ordonnée au bien du prochain, de la communauté et de l'Église ; *debitamente* marque l'obligation qu'il en soit ainsi. D'un côté une réalité matérielle, de l'autre une norme morale ; d'un côté la circulation effective des biens ; de l'autre le sens, le devoir, l'intention de l'usage. D'un côté la possession de fait, de l'autre ma relation à cette possession.

Mais du point de vue logique, ces deux aspects ne se distinguent pas sur le même mode. Que l'on considère la possession matérielle ou la déviation morale, l'une comme l'autre ou l'une ou l'autre m'éloignent de Dieu (de la paix recherchée en Dieu). La distinction analytique, portée par le texte, du fait et du droit se réduit logiquement à une indifférence : il suffit de l'un ou de l'autre pour produire l'implication. Mais seuls le refus des biens et celui de l'inclination aux biens conduiraient alors ensemble à la paix de Dieu. L'énoncé ainsi précisé ne conduit pas à l'hypothèse du troisième type d'hommes, qui pose le refus de l'inclination quoiqu'il advienne de la réalité de la possession. Cette hypothèse articule en réalité deux ordres, logique et sémantique, qui restaient indistincts dans l'énoncé [150] : la correction d'Ignace pointait la disjonction logique de termes que leur champ sémantique complémentait. Le nouvel énoncé déplie cette relation. On a d'une part une disjonction correspondant à une exclusion logique, mais non sémantique on peut considérer l'hypothèse de biens effectifs et celle de leur absence, mais pas l'une avec l'autre ; on a d'autre part une conjonction sémantique, qui me dépossède aussi bien de la possession que de

l'absence de possession. Cette conjonction reporte sur le « ou » logique le « et » psychologique. Elle fait de l'énoncé final le résultat des deux prémisses que précise une remarque complémentaire [157]

> Si nous ne sommes pas indifférents à la pauvreté et à la richesse, il est très profitable (...) de demander (...) que le Seigneur nous choisisse pour la pauvreté effective, et dire que nous le désirons.

Là où je me décide, c'est dans cette dépossession première par laquelle je m'in-décide ou me dépossède de ma décision (de pauvreté ou de richesse). La position de la dépossession, qui m'adjoint aux possibles disjonctifs, est une disjonction fondamentale, sur le fond de laquelle peuvent se recueillir les termes du choix ultérieur.

Il y a dans ce passage au « troisième homme » la découverte d'une archéo-logique des premiers types, selon laquelle je m'abandonne à des disjonctions inclusives. On retrouve sur ce sol les rudiments topologiques de la composition de lieu

α) Le facteur des disjonctions pratiques dans le lieu est renvoyé aux marges d'une première opération de disjonction : la disjonction *du* lieu, ce qu'Ignace appelait une situation d'« exil » [47].

β) La disjonction du lieu s'opère comme déplacement, changement de lieu, « poussé » [155] par le service de Dieu. Elle m'expose à l'errance, à ces bifurcations constantes qu'Ignace décrira dans le *Récit* de sa vie.

γ) Le choix (ou la décision d'indécision) du troisième homme inscrit enfin le temps au cœur de son désir, comme temps d'attente, livré aux précarités de la métaphore

> En attendant, il veut faire comme s'il renonçait effectivement à tout.

Ce temps d'attente soutient le dispositif métaphorique de la composition de lieu comme inappropriation des lieux de décision — cette composition oubliée et active dans toute la « Méditation des trois types d'hommes », de l'être-vu à l'être-décidé.

h) *Contemplation de la Cène le lieu de la parole*

> 191. Le premier préambule est d'amener l'histoire, qui est ici comment le Christ Notre Seigneur envoya deux disciples de Béthanie à Jérusalem pour préparer la Cène, et comment lui-même s'y rendit ensuite avec les autres disciples (...)
>
> 192. Le second préambule composition, en voyant le lieu ce sera ici voir le chemin de Béthanie à Jérusalem, s'il est large ou étroit, s'il est plat, etc. ; et de la même façon le lieu de la Cène, s'il est grand ou petit, comme ceci ou comme cela, etc.

193. Le troisième préambule demander ce que je veux, ici de la douleur, du regret, de la confusion, parce que c'est pour mes péchés que le Christ va à sa passion.

Puis les trois premiers points de la méditation

194. Le premier est de voir les Personnes de la Cène (...)
Le deuxième est d'écouter ce qu'elles disent.
Le troisième est de regarder ce qu'elles font[45].

Cette huitième composition répète le dispositif disjonctif des contemplations de l'incarnation et de la nativité (C4, C5). Les lieux sont figurés selon des décisions de disjonction (grandeur ou petitesse, platitude ou vallonnement, largeur ou étroitesse), soumises elles-mêmes à une première indécision majeure le lieu de la composition est déjà figuré, par ces lieux figurables, et par des Personnes qui s'y adjoignent, et où je les découvre au premier « point ». Le mystère de la scène est la disposition muette des figures dans le lieu figures toujours déjà disposées, soustrayant le lieu vide à mon regard, et l'autorisant comme scène pour le projet de l'histoire à raconter.

Ce don-en-retrait est le mode d'apparition des Personnes saintes.

L'effet est redoublé dans les trois points je vois les Personnes, puis je les entends, je les regarde enfin à nouveau, mais plus précisément je les regarde agir, je vois « ce qu'elles font ». La parole en distinguant le « voir » du « regarder », comme dans la « Contemplation de l'incarnation », me révèle l'inscription de mes regards dans la forme d'un voir qui compose leur lieu, et, en même temps, en parlant ces figures, les déborde de leur cadre visuel. L'application des sens, ici à nouveau inversée, défait le lieu premièrement composé pour composer le lieu défiguré de cette parole.

i) *Les « Mystères de la vie du Christ » éclats de voix*

L'impact de la voix dans le désert de la composition de lieu ne se réduit pas à l'effet d'une parole ou d'un discours, mais produit une modulation sonore de l'espace. Ignace ne demande pas d'abord d'écouter ce que les Personnes disent, le contenu de leur parole, mais *lo que hablan* écouter leurs paroles comme voix. *Hablar* marque le fait de la parole ; elle n'est plus le cri qui

s'échappe de la bouche du retraitant, à la fin de la « Méditation des péchés », mais ce cri était déjà le signe d'une renaissance :

> 60. Cri d'étonnement avec une profonde émotion en passant en revue toutes les créatures ; comment elles m'ont laissé en vie, et m'y ont conservé[46].

Cri d'être encore en vue, de figurer encore parmi les créatures.

La bouche s'ouvre et la voix passe. Le lieu intérieur, délivré des péchés, fait un avec la « vallée » redécouverte. La confusion du lieu et de la voix, la vocalisation d'un lieu disjoint des figures muettes qui le peuplent dans sa composition initiale, s'accomplissent dans la contemplation des « Mystères de la vie du Christ ». Si l'on retient ceux d'entre les Mystères qu'Ignace intègre expressément au corps des *Exercices*[47], on suit la trace d'une claudication étrange du Christ dans ses lieux — soit qu'il en ait un pied dehors encore, ou dehors déjà, qu'il arrive, qu'il parte, ou qu'il soit tout à fait dans les marges (au désert). On ne peut composer ces lieux, dont Ignace ne donne pas expressément, tout en les supposant effectivement construites par la pratique de l'exercice, les règles de composition, qu'en les biaisant. Il n'y a pas occupation des lieux, mais seulement distinction d'ici et d'ailleurs, de l'espace et des lieux, de l'unité de mouvement et de la pluralité des lieux. Or ce qui porte le mouvement, c'est la voix. Elle est lancée dans la deuxième semaine [132-134] (Mystères [268-272]). On a d'abord la présentation au temple [268] : entrée de Jésus dans le lieu, répétée par Siméon et par Anne. Puis le départ pour l'Égypte [269]. Suit une contemplation de la vie du Christ de douze à trente ans [270], dont la composition de lieu doit s'effectuer, comme les précédentes sur le modèle des C 4 et C 5 (incarnation et nativité). La dernière scène est plus précise. C'est la « Venue du Christ au temple à l'âge de douze ans »

> 272. Premier (point). Le Christ Notre Seigneur à l'âge de douze ans, monta de Nazareth à Jérusalem.
> Deuxième. Le Christ Notre Seigneur resta à Jérusalem et les siens ne le surent pas.
> Troisième : au bout de trois jours, ils le trouvèrent discutant dans le Temple, assis au milieu des docteurs ; ses parents lui ayant demandé où il avait été, il répondit « Ne savez-vous pas qu'il me convient d'être aux choses de mon Père ?

46. *ibid.*, pp. 87-88.

47. La fin du livret [261-312] reproduit sous la forme de brèves séquences en trois « plans » les principaux épisodes du récit évangélique. Une partie seulement de ces séquences participe des contemplations des *Exercices*.

Le Christ monte de Nazareth à Jérusalem (premier point). Il reste à Jérusalem, à l'insu de ses parents (deuxième point) ; ses parents le retrouvent au temple, discutant au milieu des docteurs (troisième point).

Comment concevons-nous, sur le lieu théorique de la composition ici recommandée, la construction concrète de la représentation du Mystère ? Le deuxième point spécifie un lieu de séjour. Au troisième point, le surgissement de la voix — Jésus discute assis au milieu des docteurs — fera retour sur le lieu de séjour du deuxième point. Que faisait-il pendant que ses parents le recherchaient, et que nous construisions le lieu de son séjour ? Il parlait. Et c'est cette parole qui habitait déjà le lieu alors même que nous nous en représentions l'étendue peuplée de figures. Ce que nous croyions voir — le corps de Jésus déambulant dans la cité — nous l'entendions : ce remplissement invisible ouvrait en même temps ce lieu à l'autre, où nous l'entendons encore ; il confondait ces lieux d'architecture dans un espace déconstruit par sa traversée.

La série [158-161] réengage le modèle C 4-C 5 « placer la prière préparatoire et les préambules suivant les explications données sur tout cela dans les Contemplations de l'incarnation et de la nativité ». Le Christ arrive au fleuve du Jourdain ; puis, du Jourdain au désert. La voix est relancée dans l'appel des Apôtres, puis dans le sermon sur la montagne. Lorsque la contemplation ne compose pas un changement de lieu, un éclat de voix nous porte à ses limites. J'entends cette voix dans l'ouverture des lieux ; elle s'échappe de leur composition infiniment inachevée. On entendra à nouveau cette voix en suivant la série [158-161] après le Sermon sur la montagne, séquence mouvementée du Christ marchant sur les flots ; puis l'on retrouve au lieu du temple, la voix. La résurrection de Lazare compose le premier et le second type de mystères, « translocal » et « vocal ».

> 285. Premier (point). Marthe et Marie font savoir au Christ Notre Seigneur la maladie de Lazare. Après l'avoir su il reste là deux jours, pour que le miracle fut plus évident.
> Deuxième. Avant de le ressusciter, il demande à l'une et à l'autre de croire, disant : « Je suis la Résurrection et la vie ; celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra ».
> Troisième. Il le ressuscite après avoir pleuré et prié ; et quant à la manière de le ressusciter ce fut en ordonnant « Lazare, viens dehors ! ».

Au premier point le Christ reste hors du lieu du sépulcre. Ce lieu lui-même est partagé entre un dedans (la place de Lazare) et un

dehors où est le Christ. Au deuxième point, sur les lieux de la scène, le Christ parle. Au troisième point il ordonne à Lazare de sortir, marquant par sa parole la différence des lieux. Parcourons rapidement enfin, au-delà de la Cène, les Mystères rappelés par le livret [291-298/208] : du jardin à la maison d'Anne, de la maison d'Anne à celle de Caïphe, de la maison de Caïphe à celle de Pilate, de la maison de Pilate à celle d'Hérode, de la maison d'Hérode à celle de Pilate, de l'intérieur à l'extérieur de la maison de Pilate, de là à la croix ; la croix (éclats de la voix, du ciel, des tombeaux, des roches, du voile du Temple) ; de la croix au sépulcre.

j) *Contemplation de l'apparition du Christ à Notre Dame*

> 219. Le premier préambule est l'histoire. C'est ici comment, après que le Christ eut expiré sur la croix et que le corps resta séparé de l'âme, la divinité étant toujours unie à lui, l'âme bien-heureuse descendit aux enfers, unie pareillement à la divinité ; et après avoir tiré de là les âmes justes et être venu au sépulcre, ressuscité, il apparut en corps et en âme à sa mère bénie.
>
> 220. Deuxième préambule : composition, en voyant le lieu, qui sera ici voir la disposition du Saint-Sépulcre, et le lieu de résidence de Notre Dame, en en voyant les différents détails la chambre, l'oratoire, etc.[48]

Le plus singulier de cette neuvième composition, est qu'elle ne présente aucun caractère particulier, alors qu'elle est le préambule, à l'ouverture de la quatrième semaine des *Exercices*, de la première apparition surnaturelle du Christ ressuscité.

Les trois points qui suivent « seront les points habituels, les mêmes que nous avions pour la (contemplation de la) Cène » ; seul le quatrième point indique

> Considérer comment la divinité qui, paraissait se cacher dans la passion, paraît et se montre maintenant si miraculeusement dans la très sainte résurrection par les vrais et très saints effets de celle-ci[49].

La visibilité est donc totale, et la composition « visible » selon le terme défini par [47]. Mais elle est aussi bien soumise au même dispositif de disjonction que les compositions antérieures, où « la divinité paraissait se cacher ». La voie d'accès au visible et le tissage de sa trame invisible, n'ont pas été tracés par l'apparition surnaturelle du Christ, mais par sa disparition, qui l'a rendu visible en me

48. T.A.E.S., *op. cit.*, pp. 132-133.

49. *id.*, p. 133.

rendant la vue de l'imagination, c'est-à-dire le projet d'images dont le lieu de mon âme s'est délivré ; ainsi ai-je recouvré la puissance de voir. Ma vue n'est plus alors distincte de ma foi je crois que le Christ est ressuscité et qu'il est apparu à sa mère. Mais le projet de voir, concrètement conduit dans les contemplations visibles *et* invisibles comme l'imagination ou le remplissement d'images du lieu « transpercé » (*Jean*, 19-37) par la mort du Christ, était depuis toujours porté par sa disparition. Je le vois apparaître *parce que* je crois.

L'imagination ignatienne produit ainsi la puissance de voir et le croyance dans le visible sur un sol de croyance qui, s'il les fonde, demeure dans le retrait invisible de leur lieu matriciel : ce manque à voir d'où toutes les images partent.

k) *Contemplation pour atteindre l'amour*

Dernière étape de ce parcours, la « Contemplation pour atteindre l'amour » ne participe pas des exercices de quatrième semaine. Elle leur fait suite, mais ce point final pourrait aussi bien faire figure de « point central » du livret tout entier, selon l'expression de G. Fessard ; confluence intensive des fils multiples de la relation du retraitant et de l'instance divine, elle est en quelque sorte un détachement mobile de l'Élection ; elle en instille l'imminence, dans le corps du livret, où elle se déplace. On a pris le parti dans cette lecture de traverser les *Exercices* par la voie d'un autre déplacement, celui de la composition de lieu sur les contemplations. On est venu à reconstruire la pratique de l'élection, sur le modèle d'une structure de décision d'indécision (cristallisée par la « Méditation des trois types d'hommes »), fondée sur l'articulation de deux dispositifs disjonctifs le lieu de l'imagination et la figuration des représentations imaginatives, d'une part, l'instance du texte et la pratique de la composition contemplative d'autre part. Cette structure sous-tend-elle à nouveau le déploiement de la « Contemplation pour atteindre l'amour » ?

> 232. Le premier préambule est une composition, qui est ici de voir comme je suis devant Dieu Notre Seigneur, les anges, et les saints qui intercèdent pour moi[50].

Cette composition est presque similaire à la C 7, où je devais « me voir moi-même comme je suis devant Dieu Notre Seigneur et tous

50. *ibid.*, p. 136.

les saints ». La C 10 est toutefois spécifiée par une relation nouvelle dans le champ de la composition, entre les saints et Dieu les saints intercèdent pour moi. On retrouve le même renversement du voir en être-vu : je suis vu devant Dieu ; mais ce renversement est retracé par l'interposition des saints. L'intercession est toujours pour Ignace le lieu fragile de la composition de l'être-vu et du voir, que nous pouvons écrire de l'invisibilité et de la visibilité. Les saints, qui me voient, voient Dieu qui les voit, et qui me voit. Intercéder pour moi, c'est me voir pour moi. Non seulement me voir pour ce que je suis et essayer de me défendre, de me traduire, de m'interpréter favorablement, mais aussi me voir à ma place.

On s'était demandé dans la C 7 comment je me voyais, et l'on avait conclu que, de fait, j'étais refait je ne me voyais pas, car j'étais déplacé sous le regard de Dieu ; pour lui je n'avais pas lieu d'être. J'étais par lui. Quand on dit maintenant que les saints intercèdent, c'est qu'ils portent en moi ce regard sur moi-même, dont ils me dépossèdent et qu'ils font fructifier ; ils ne me réfléchissent pas. Mon image, par eux, transite. Quelle est cette propriété des saints intercesseurs ou « médiateurs », qui fait ici de leur mission imageante la clef de voûte d'une composition de lieu recomposée ?

On reçoit sur ce point quelque lumière du *Journal des motions intérieures* d'Ignace. L'intercesseur joue deux parties ; il prend en charge *mon* image, comme on vient de le voir ; mais aussi il me décharge de *mes* images. Dans le *Journal*, une suite de « scènes » témoigne d'une relation orageuse d'Ignace avec ses médiateurs — Notre Dame, Jésus ou les saints. Il les investit, et dans ce sens ils réfléchissent bien, non son image, mais les images qu'il produit d'eux et qu'il leur adresse. Il les rejette alors, ne trouvant plus en eux que leur image. Il les perd de vue, puis les retrouve, parce qu'en réalité les Médiateurs égarent leur image ; elle glisse sur eux, ne les pénètre pas. La figuration des saints, en me déchargeant de mes vues, met ma propre figure à nu, et m'offre à la vision propitiatoire des médiateurs. C'est ce double mouvement qu'il faut saisir intercéder pour moi, c'est faire écran à la projection de mes images, et donner ouverture à la « -jection », au don, au sacrifice de ma figure même, privée de projets.

L'atteinte de l'amour est là.

Le double rôle des médiateurs était aussi repérable dans l'ouverture du *Récit* d'Ignace, où la vue de Notre Dame et de l'enfant Jésus provoque chez Ignace le dégoût des « images peintes en lui ». Êtres de chair, les médiateurs s'offrent au modelé de leur figuration imaginaire ; mais leur chair s'éternise, elle résiste ;

son épaisseur déjoue les pièges que je lui tends. Je ne vois pas à travers ces corps-là. Ils ne (me) réprésentent pas pour moi-même. Le corollaire de la visibilité des Personnes saintes, qu'annonçait [47], est l'opacité de leur médiation ; différence de leur figure, telle qu'elle s'offre à mon imagination, et de leur chair. Ce que nous appelons dans la composition de lieu l'invisibilité ou forme du visible, c'est cette même chair, qu'en moi découvre le corps saint, et pour laquelle il intercède en secret ; la chair sous la figure inversement visible et néantie (dans la contemplation invisible) de mon propre corps. L'intercession découvre sous « le composé d'âme et de corps » la trame d'une relation charnelle dont l'espacement — désir et respect — compose le lieu de la « Contemplation pour atteindre l'amour ».

Ce lieu est devenu le corps du retraitant lui-même comme chair [232]. La disjonction du lieu et des images est alors transformée dans une relation de la chair, dans sa nudité vue, et des attributs du sujet de la contemplation, que les « points successifs » vont arracher à la composition inaugurale.

234. Le premier point est de porter à la mémoire les bienfaits reçus de la création, de la rédemption, et des dons particuliers, en mesurant avec beaucoup d'émotion tout ce que Dieu Notre Seigneur a fait pour moi et ce qu'il m'a donné de ce qu'il a, et aussi ce qu'il veut me donner de lui-même, selon ses desseins. Réfléchir en moi-même à tout cela, en considérant ce qu'il est juste et raisonnable que je lui offre, c'est-à-dire tout ce que j'ai et moi-même, et mettre à cela l'émotion d'un don. Prenez, Seigneur, et recevez toute ma liberté, et ma mémoire, mon entendement et ma volonté, tout mon avoir, toutes mes possessions ; vous me l'avez donné, Seigneur, je vous le rends ; tout est à vous ; disposez-en selon votre volonté ; donnez-moi votre amour et votre grâce, cela me suffit.

235. Le second point regarder comment Dieu habite les créatures ; les éléments, en leur donnant d'être, les plantes, en les faisant croître, les animaux, en les faisant sentir ; les hommes, en leur donnant de comprendre ; ainsi, me donnant l'être, la vie, les sens, et me faisant comprendre ; de même en faisant de moi son temple, car je suis créé à sa semblance et à son image ; réfléchir à nouveau en moi-même, comme dans le premier point ou autrement ; et ainsi pour les points suivants.

236. Le troisième point : considérer comment Dieu travaille à ma cause, par tout ce qu'il a créé sur la terre, c'est-à-dire se comporte à la façon de celui qui travaille. Ainsi dans les cieux, les éléments, les plantes, les fruits, les troupeaux, etc. leur donnant d'être, de se conserver, de croître, de sentir, etc.

237. Le quatrième point : regarder comment tous les biens et dons viennent d'en haut par exemple ma propre puissance, limitée, de

> celle d'en haut, suprême et infinie ; ainsi de la justice, de la bonté, de la piété, de la miséricorde, comme du soleil descendent les rayons et de la source les fleuves, etc.[51]

Ces « points » ou ces regards portés sur la créature humaine dans son milieu en distinguent les traits, que le retraitant aura, dans la composition de lieu, spontanément livrés à la vue divine. Le sujet a de la mémoire, et il a des projets. Il se souvient des bienfaits reçus, et envisage sa réponse. La mémoire articulée au projet, n'apparaît pas conjointement au lieu de la composition, mais dans son excès. Au deuxième point, c'est mon être, vivant, sentant, dont je nourris la contemplation ; Ignace est ici très précis moi, vivant, sentant, pensant, à l'image et à la ressemblance de Dieu. Formulation du dogme : à l'image, c'est-à-dire selon l'image. Je suis le temple, le lieu où se projette cette image ; ou plus exactement ce temple-image, ce lieu-image. Tout projet s'en exclut de la composition de cette image sans image, le paradoxe est sanctionné ici par le remplissement recouvrant du lieu (« comment je suis devant Dieu ») par son contenu (ce que je suis : une mémoire, des projets, etc.). Mes projets comblent le projet de mon image devant Dieu. Le lieu de ma composition (ce « temple ») me demeure invisible. L'épreuve de cette situation est dans l'écart sur lequel se compose la « Contemplation pour atteindre l'amour » ; écart où se produit précisément l'appel d'un don, à perte de vue. Dieu « me le fait comprendre » : je suis un temple, j'échoue à composer mon lieu. Au troisième point, j'apporte mes objets, tout ce qui est à moi dans le monde. Le mode de cette relation d'attribution des choses à mes fins participe de ma présence devant Dieu, dans la composition de lieu : je suis le lieu de cette configuration des choses entre elles et autour de moi, et de leur disponibilité. Mais, du point de vue de Dieu, loin d'être l'horizon de ce paysage, je suis la médiation de sa fin divine. Je me dépossède sous ce regard de tout ce qui me fonde à être dans le monde. Comme l'énonce le « Principe et Fondement » des *Exercices* [23]

> L'homme est créé pour louer, vénérer et servir Dieu Notre Seigneur, et par là sauver mon âme ; et les autres choses sur la surface de la terre sont créées pour l'homme, et pour l'aider dans la poursuite de la fin pour laquelle il est créé.

Surface de la terre (*haz de la tierra*) : dans l'ordre terrestre, le poi de vue est clairement défini, mais nous n'oublions pas sa très pénible gestation dans la « Contemplation de l'incarnation ».

51. *ibid.*, pp. 136-138.

L'homme médiateur ?

A sa manière il intercède entre les « choses » que Dieu lui donne, et Dieu, à qui il les remet, peuplant de toutes ces « choses » l'intervalle qui le sépare de lui, de ce fait dérobant la vue divine à son propre regard, et se donnant ainsi à cette vue, sans retour. « Toutes les choses que j'ai et moi-même avec elles » : non seulement les objets que la nature me voue, mais ma « puissance » et les atouts de ma « compréhension » interne de la nature, justice, bonté, piété, miséricorde [235], dont je me dessaisis vers lui, lui laissant cette image offerte. Nous avons voulu faire l'histoire de cette offrande, en poussant à leur plus forte intensité de souffrance les esquisses successives pour la composition de son lieu. Nous avons voulu voir le retraitant éprouver dans sa chair la percée du regard — une béance donatrice d'images. Nous n'avons cessé, dans cette tentative, de devoir disjoindre le projet de mémoire du lieu de l'imagination. Nous ne repérons pas dans la composition de lieu une fonction de localisation des contenus de mémoire. Une semblable fonction lui est pourtant traditionnellement reconnue.

Chapitre II

Composition de lieu et décomposition de l'art de la mémoire

M. Olphe-Gaillard rappelle un élément récurrent de la critique des sources de la « composition de lieu » lorsqu'il écrit

> La doctrine d'Aristote, confirmée par la psychologie est qu'on ne pense pas sans image. Toute méthode de réflexion se doit donc de respecter le rôle de l'imagination, et mieux, de s'en faire une aide. On a remarqué aussi que plus les images sont vives et en relief, plus aussi l'attention de l'âme est fixée et plus la réflexion de l'esprit est active. En ce sens la composition de lieu peut être considérée comme une industrie psychologique naturelle[1].

Or cette « doctrine » (on ne pense pas sans image) est corrélative d'une autre « doctrine » dans la psychologie aristotélicienne on n'imagine pas sans se souvenir. La filiation aristotélicienne des procédures de la contemplation ignatienne décide donc, d'une homologie tacite des fonctions de la mémoire et de l'imagination dans la composition de lieu. Elle décide, de ce fait, d'une double dissimulation de la mémoire, en tant qu'elle ne se résoudrait pas dans l'activité imaginative, et du lieu de l'imagination, qui distingue l'imagination de la mémoire jusque dans l'hypothèse d'une simple transmission des procédés de l'art de la mémoire, en vérité tacitement évoqués par la vivacité et le relief des images de M. Olphe-Gaillard dans la composition de lieu le lieu de la memoire, s'il est occupé par l'image de mémoire est lui-même soustrait, lorsqu'il est conçu, à la mémoire ; il l'autorise, mais c'est d'abord un acte

1. M. OLPHE-GAILLARD, Composition de lieu, *Dictionnaire de spiritualité*, T. 11, 2, col. 1322-1326.

d'imagination — fût-ce par l'usage de fragments de mémoire, morceaux d'architecture formellement soustraits aux contenus de la mémoire. Une différence passe donc entre l'imagination et la mise en mémoire, et elle passe par le lieu.

A. La localisation de la mémoire et l'oubli de la composition de lieu dans les projets contemplatifs de Luis de la Palma

Le rôle de la mémoire sera quasiment[2] passé sous silence dans le travail des *Directoires* : comment intervient-il dans le constitution des représentations mentales ? Intervient-il continûment et indifféremment tout au long du parcours des *Exercices* ? Paradoxe : le réaménagement de la composition de lieu dans les *Directoires* se traduit avant tout par l'autorisation du recours aux représentations de la mémoire. Mais ce recours n'y est jamais explicité. C'est comme si la pratique de l'investissement de lieux « imaginaires » par des contenus de mémoire était évidemment inscrite dans les présupposés de la gestion directoriale des *Exercices*, le travail de l'imagination étant lui-même évidemment concrétisé dans un effort de mémoire.

Observons *a contrario* que la littérature spirituelle jésuite postérieure à 1600, clairement engagée dans la réactualisation théologique et symbolique des techniques mnémoniques, explicitera la relation de l'imagination et de la mémoire dans la contemplation[3]. Luis de la Palma remarque dans le Prologue de son *Histoire de la Passion*, achevée en 1624[4], que

> le Bienheureux P. Ignace, bien qu'il procure dans son livre de merveilleuses règles pour l'organisation de la matière (de la Méditation) et la division des points, n'a presque rien indiqué de ces points[5].

2. A l'exception des rédactions préparatoires de J. Polanco et A. Valentino (voir *infra*, chap. III).

3. F.R. de La Flor, La literatura espiritual del Siglo de Oro, y la organizacion retórica de la memoria, *Revista de literatura*, Madrid, 1983.

4. Luis de La Palma, *Historia de la Sagrada Pasion*, Madrid, B.A.C., 1967. Voir sur Luis de La Palma, F.R. de La Flor, La Compania de Jesus, imágenes y memoria, Revista *Hiperion*, Madrid, 1978, pp. 62-71.

5. *id.*, p. 96. Luis de La Palma désigne par ces « points » les « Mystères de la vie du Christ » rassemblés en annexe du livret des *Exercices* par Ignace, et cor-

La Palma propose « aux Pères et aux Frères de la Compagnie de Jésus » de contribuer par son *Histoire de la Passion* à la « matérialisation » des contemplations ignatiennes — projets imaginatifs de Luis de La Palma sur le lieu « formel » de la contemplation ignatienne[6]. Nous retiendrons les deux aspects prédominants de l'entreprise, et leur effet paradoxal sur le statut de la composition de lieu dans l'exercice.

a) *La place du livre*

Le livret des *Exercices spirituels* n'inscrivait pas le spectre de son interprétation (de sa parole et de son imagination) dans ses propres mailles ; d'où, à la racine, le rapport disjonctif du texte et de sa pratique, fondé dans la disjonction de la composition du lieu de l'imagination et de la représentation imaginative. La tentative de Luis de La Palma vise au contraire à inscrire les possibilités représentatives dans le texte[7]. Il en résulte un déplacement d'intensité contemplative sur le texte lui-même, qui,

> le plus souvent doit suppléer au manque de la parole vivante du maître.
> Ceux que leur naturel ou l'habitude n'aide pas, ou que la distraction de leurs nombreuses affaires défavorise, ne peuvent d'eux-mêmes s'appliquer à la méditation ; et pour ceux-là les livres dévots et spirituels sont d'un grand secours, si ces livres sont tels qu'ils y trouvent tout ce qu'ils désirent, et la réalisation pratique de l'exercice des Trois Puissances[8].

b) *Le lieu de la mémoire*

Pour « ceux-là », Luis de La Palma précise, dans la suite du Prologue, les « modes qui doivent être adoptés dans la Méditation de la Passion », et en particulier le second préambule

> Qu'ils imaginent l'histoire comme si elle se déroulait devant eux, et qu'ils donnent son lieu certain et adéquat à chaque chose qui s'y est passée. S'il s'agit par exemple de l'Oraison au Jardin, qu'on ima-

respondant aux contemplations de la troisième semaine. Chacun de ces Mystères (voir *supra*, ch. I, pp. 66-69) est divisé par Ignace en trois stades narratifs qui n'explicitent pas, comme le remarque Luis de La Palma, leur contenu imaginatif, non plus que la composition de lieu de chaque Mystère, pourtant requise, comme pour les autres contemplations visibles, au titre de préambule. Mais Luis de La Palma ne distingue pas ici les préambules des « points ».

6. *ibid.*, pp. 96-97.

7. Luis de La Palma reprend ici le projet du *Directoire* des *Exercices spirituels* (1599), il est vrai inaccompli (voir *infra*, chapitre III).

8. Luis de La PALMA, *op. cit.*, p. 100, c. 1-2 ; p. 101, 2.

gine devant soi un jardin d'une certaine dimension et d'un certain aspect, et qu'on place dans un lieu déterminé les huit apôtres que le Seigneur prit avec lui ; et qu'on donne enfin lieu au Seigneur lui-même, qui s'écarta de ces trois-là d'un jet de pierre pour prier ; de telle sorte que l'imagination puisse être là détendue et tranquille, ayant à sa portée et dans des lieux déterminés les choses qu'elle médite[9].

L'application de la composition de lieu s'accorde ici aux « modes » de l'art de la mémoire, plaçant chaque élément — ici chaque personnage — dans un lieu spécifique, et retrouvant en parcourant ces lieux l'ordonnance du récit. Les trois points ignatiens indiquent bien successivement

290. Premier (point) : la Cène terminée (...) le Seigneur s'en alla au Mont des Oliviers avec ses disciples remplis de peur. Il laissa les huit à Gethsemani (...) Deuxième (point) : accompagné de Saint Pierre, Saint Jacques et Saint Jean, il pria trois fois le Seigneur (...) Troisième (point) il en vint à une telle peur qu'il disait « Mon âme est triste jusqu'à la mort ».

Mais la composition de lieu n'est jamais définie par Ignace, dans les Contemplations qui la précisent, comme une composition des lieux successifs de la scène contemplée, ou elle l'est d'une telle manière que son application reste impossible (comme dans la « Contemplation de l'incarnation »), et que d'autres lieux doivent être construits ou reconstruits pour accueillir le déroulement du récit. Les lieux de Luis de La Palma tiennent seulement lieu d'une composition de lieu informulée, composition du lieu de ces lieux narratifs, du lieu qui les rassemble et qui rassemble le Christ et les apôtres dans leur éloignement même.

c) *Un lieu pour mémoire*

Nous observons en outre que le préambule conçu par La Palma, s'il est proposé comme l'application de la puissance de mémoire, est en même temps soustrait à l'actualité de la contemplation elle-même. Expliquant

comment la mémoire doit être requise pour la méditation,

La Palma précise que

lorsqu'arrive le moment (de cette méditation), la mémoire doit être déjà informée de ce qu'elle a à méditer[10].

9. *ibid.*, p. 98, c. 2.

10. *ibid.*, p. 100, c. 1.

Ce qui veut dire que le travail de la composition des lieux doit précéder l'effectuation de l'exercice, et qu'il cesse donc d'en être le préambule actuel. Le lieu de mémoire est donc de fait renvoyé à la mémoire elle-même comme puissance-en-puissance de la contemplation. Luis de La Palma convoque curieusement, pour justifier ce déplacement, la première Addition pour la première semaine des *Exercices*. Il écrit

> Notre P. Ignace recommande en outre qu'une fois couché, avant de s'endormir, on remette en mémoire l'heure du lever et l'exercice que l'on doit méditer[11].

Indication conforme au texte fondateur[12], mais qu'Ignace ne rapporte pas au contenu de la méditation future (à la mise en mémoire du récit exercé), ni a fortiori à la composition des lieux de ce récit, qui n'engage pas la puissance de mémoire. Comme le précise la deuxième Addition

> 74. Quand je me réveillerai, sans laisser place à telle ou telle pensée, tourner tout de suite mon attention vers ce que je vais contempler pendant le premier exercice, celui de minuit, et me porter à la confusion pour mes si nombreux péchés, en prenant des exemples comme si un chevalier se trouvait devant son roi et devant toute sa cour, honteux et confus de l'avoir beaucoup offensé, lui dont auparavant il avait reçu de nombreux dons et de nombreuses faveurs.

Luis de La Palma ne rappelle que le début de l'Addition

> Au réveil, en fermant la porte à toutes les autres pensées, appliquer son attention à ce que l'on doit méditer[13].

Cette seule indication autorise l'extension de l'Addition à l'ensemble du livret, alors que l'exemple fourni par Ignace précise bien sa portée pour la première semaine des *Exercices* et la Méditation des péchés, donc pour les « contemplations invisibles », qui n'engagent pas la remémoration d'une scène d'une part, et qui d'autre part fondent la disjonction du lieu et de la mémoire en faisant des péchés ce que par la mémoire j'arrache (en en produisant l'image) au lieu de moi-même. Luis de La Palma annexe le temps de remémoration indiqué par Ignace (enrichi de la précision, que La Palma

11. *ibid.*, p. 100, c. 2.

12. *Exercices spirituels* [73]
« Après m'être couché, au moment de vouloir m'endormir, penser, pendant le temps d'un Ave Maria, à l'heure à laquelle je dois me lever et pourquoi, en repassant l'exercice que j'ai a faire ».

13. Luis de La PALMA, *op. cit.*, p. 100, c. 2.

évite : « pendant le temps d'un Ave Maria ») à une mise en mémoire des lieux, qu'il soustrait du même coup au temps présent de la contemplation, et qu'on ne retrouve plus, de fait, au-delà du Prologue de l'*Histoire de la Passion* : l'indication des lieux ne figure dans le récit des différentes scènes qu'incorporée à ce récit, indissociablement liée aux figures qui l'habitent — et cependant suffisamment marquée pour qu'on y lise encore la trace masquée de la composition ignatienne. On note par exemple au chapitre XIII (« Saint Pierre renie le Sauveur ») au terme du récit

> En ce qui concerne le lieu dans lequel se produisirent ces reniements, le plus certain semble être qu'ils se firent tous dans l'atrium ou le patio communs de la maison de Caïphe, où étaient d'ordinaire les soldats de la garde et les domestiques des prêtres qui siégeaient au Conseil : c'est dans ces lieux, qui sont à ciel ouvert, qu'on a coutume d'allumer les foyers des palais et des maisons, pour que tous les gens puissent s'y chauffer. Il faut donc savoir que lorsque Pierre entra dans la maison de Caïphe par l'intermédiaire de l'autre disciple, il ne monta ni n'entra dans la salle intérieure secrète où se tenait l'audience, mais demeura avec les autres gens dans l'atrium. Et c'est de là que l'on peut dire que Pierre était dedans et était dehors. Dedans parce qu'il était entré dans la maison de Caïphe ; c'est ce qu'a dit Saint Jean (18, 16) (...) ; dehors, parce qu'il était en dehors de la salle d'audience (...). C'est ce qu'a dit Saint Matthieu (26, 69) (...)[14].

L'ambiguïté topographique de la scène et l'exigence soucieuse de La Palma, sont hantées par le souvenir des lieux ignatiens ni dehors, ni dedans, toujours dans l'intervalle ouvert que dessine son errance, tel est le Christ dans les *Exercices*, de la « Méditation du Règne » à la Contemplation des « Mystères » ; et tels sommes-nous nous-mêmes, de l'extériorité des lieux composés au lieu de notre « composé d'âme et de corps ». Mais La Palma inverse le parcours en repassant sur les lieux de la scène après qu'elle a été jouée. Il reconstruit des lieux que le récit a d'abord composé selon sa propre loi. Il les constitue comme lieux dépositaires des contenus de la méditation, lieux de mémoire, et fait de l'ensemble, ainsi que le Prologue nous l'a recommandé, le lieu d'ancrage de la méditation elle-même dans son déroulement propre.

On repère une semblable consécration mémoriale de la composition de lieu dans la *Práctica y breve declaración del camino espiritual* (1629), consignation pratique de la conduite des *Exercices*, jointe par Luis de La Palma à son Traité du *Camino espiritual* (1626) ; dans la Méditation des deux étendards, par exemple.

[14] *id.*, p. 165, c. 2.

Ignace, on s'en souvient, compose le lieu (les camps de Lucifer et celui du Christ), puis distingue dans deux séries de « points » les deux camps respectifs, occupant le premier par le « chef des ennemis », et n'occupant pas le second par le Christ, posé en un « lieu humble, beau et gracieux ». La mise en mémoire du Christ dans le camp de Jérusalem ne fait pas du premier lieu composé un lieu de mémoire : le Christ est oublié dans ce lieu humble quelque part, sur le fond duquel il se distingue à peine, au contraire de Lucifer, qui s'attribue le camp comme s'il était une grande chaire de feu et de fumée, impose sa terreur et réduit le lieu à le supporter. Or l'exercice de La Palma homologue les deux séries

> Il s'agit (dans la première), d'imaginer (*formar la imaginación de*) Lucifer avec toutes les circonstances suivantes : premièrement qu'il est dans le camp de Babylone ; deuxièmement qu'il est monté sur une sorte de grande chaire ; troisièmement que cette chaire est de feu ; quatrièmement qu'elle dégage beaucoup de fumée ; cinquièmement que lui-même a un aspect horrible et effrayant[15].
> Il s'agit (dans la deuxième série), de former en nous (*formar dentro de nosotros*) l'image du Christ Notre Seigneur, dans les conditions et avec les caractères suivants : premièrement, quant au lieu, dans la région de Jérusalem, qui signifie paix, et représente la Jérusalem céleste qui est la cité de Dieu, de laquelle est écrite : des choses glorieuses ont été dites de toi, cité de Dieu ; deuxièmement un vaste camp, plat et découvert, qui signifie lumière, allégresse et largesse du cœur ; troisièmement dans un lieu humble, avec une disposition et un aspect humbles, qui éloigne l'envie et la crainte, invite à l'accueil et au dialogue, promet mansuétude et affabilité ; quatrièmement, quant à sa personne, beau et gracieux, avec le visage de celui qui aime et mérite d'être aimé ; et finalement, comme dit l'Épouse : il est l'enchantement même (Cant. 5,16). Car nous approchons par ces circonstances sensibles et corporelles du lieu et de la personne, de la connaissance du génie et de la nature du Christ, de sa doctrine et de ses saintes inspirations[16].

« Circonstances » du lieu et de la personne l'ambiguïté du lieu-personne du Christ « humble, beau et gracieux » d'Ignace est ici levée par la décomposition du lieu « humble » et de la personne « belle et gracieuse » ; mais comment résoudre la disjonction des deux lieux composés, le « vaste camp plat et découvert » et le « lieu humble », si ce lieu humble est clairement distinct de la figure du Christ ? L'ambiguïté du lieu-personne rend habitable le lieu composé dans la méditation ignatienne, tout en sauvant ce lieu de la

15. *ibid.*, p. 878, c. 2.

16. *ibid.*, p. 880, c. 2.

représentation occupante qui l'accable du côté de Babylone. Que la question soit affrontée par l'exercitant Luis de La Palma, l'attentive distinction, entre les deux séries, des modes d'imaginer — *formar la imaginación, formar dentro de nosotros la imágen* —, l'atteste en préservant la part d'invisibilité (*dentro de nosotros*) de la contemplation (« visible ») du Christ. La Palma trouve l'issue de faire du « lieu humble » une autre figure, dotée de tous les attributs actifs — le lieu éloigne la crainte, invite, promet... — d'une personne (sainte). Nous logeons deux figures — le lieu, le Christ — dans le lieu i itial, assigné alors sans ambiguïté à sa fonction de lieu de mémoire. Mais ce lieu initial n'est pas le lieu de la « composition de lieu ». Il compte parmi les « points ». Or la « composition de lieu » est évitée dans la méditation de La Palma. C'est seulement « pour mémoire » que nous est dit

> Il n'y a aucune chose particulière à signaler pour ce qui concerne le second prélude ; sinon que pour donner lieu et place (*asiento y lugar*) aux deux armées et étendards, notre Saint Père a attribué le camp de Jérusalem à l'armée des Bons, sous la bannière du Christ Notre Seigneur, et le camp de Babylone à l'armée des Méchants, sous la bannière de Lucifer, parce qu'il est fréquent dans les Écritures d'attribuer la cité de Jérusalem aux Bons et celle de Babylone aux Méchants[17].

La construction de La Palma est cohérente : la représentation imaginative des « points » reproduira une technique mnémonique dont la légitimité est ici fondée dans la mémoire de l'Écriture — au prix toutefois d'une superposition rapide des « camps » et des « cités », corrélative de la proximité du lieu et de la place — pourtant réservée au seul Lucifer, qui siège dans son lieu, alors que le Christ prend si peu de place... Est-ce aussi un « déplacement » fortuit, si Ignace sort des cités pour composer ces lieux dans les « régions » de Jérusalem et de Babylone, précisément en marge des places fortes, construites, composées ? La Palma représente les « régions », dans la série des « points » ; mais il contraint (en la remémorant et en la renvoyant aux Écritures) la composition de lieu à reprendre sa « place » dans la « cité ».

Ce renvoi scripturaire ne saurait nous surprendre, puisque le Prologue de l'*Histoire de la Passion* a affirmé la prééminence du livre dans la pratique spirituelle. Mais une lumière étrange en est jetée sur les lieux de mémoire de Luis de La Palma leur condition de possibilité et leur finalité sont en effet subtilisées, par la mémo-

rialisation de la composition de lieu d'une part, et d'autre part par la conception même d'une pratique spirituelle de la lecture qui vide de sens l'engagement de la mémoire dans le mouvement de la contemplation. Nous nous trouvons donc devant le paradoxe d'un projet d'instauration et d'explication des artifices mnémotechniques — la mémoire requise, efforcée, etc. — qui se suspend lui-même dans une sorte d'utopie et apparaît comme la mise en scène d'un artifice dont l'effet essentiel est la déconstruction du préambule de la composition de lieu.

La réduction de l'imagination à la mémoire reste subreptice dans le travail des *Directoires*, et par conséquent, selon Luis de La Palma qui entend le parfaire, incertaine. Sentiment partagé par Luis de La Puente dans ses *Méditations spirituelles* (1605)

> On doit toujours surveiller (les sujets) les plus imaginatifs (dans la contemplation), car la véhémence de leur imagination peut être l'occasion de nombreuses illusions, en leur faisant croire qu'elle est une révélation et que l'image qu'ils forment à l'intérieur d'eux-mêmes est la chose même qu'ils imaginent ; leur audace trouble leur esprit et ils font un mal de ce qui, utilisé avec mesure, pouvait être profitable[18].

Nous retrouverons fréquemment des textes semblables — largement antérieurs — dans la préparation des *Directoires* : dangers d'une imagination trop véhémente, altération blessante de l'imagination, etc. Mais l'accent est ici marqué sur l'indétermination de l'image, mémorielle ou « réelle », connue ou révélée, sensible ou infuse. Il est de fait que ce discours prend acte d'une crise fonctionnelle — cognitive et éducative — de l'image dans la pratique spirituelle ; le travail des *Directoires* semble rester sur les bords de la rupture. Mais le silence des *Directoires* produit un autre effet : le contournement du lieu de mémoire — la « composition de lieu » — simultanément assigné à une fonction de mémoire et occulté par l'exercice tacite, indéfini, de cette fonction (l'imagination, ou le remplissement du lieu par l'image). L'exercice implicite de la mémoire rend possible la résolution du problème théorique de la composition de lieu. Si le silence des *Directoires* et, au-delà, l'éclaircissement du rôle de la mémoire dans la pratique des *Exercices*, selon l'interprétation de Luis de La Palma, débouchent sur l'occlusion de la composition de lieu, tout en résorbant la mémoire elle-même dans les substituts de ce préambule, il nous faut maintenant, conformément

18. Luis de La PUENTE, *Meditaciones espirituales*, Barcelone, 1884, I, p. 59.

à notre projet de construction théorique de la composition de lieu, expliciter, selon les données d'expérience du premier chapitre de cette étude, le statut et le rôle de la puissance de mémoire dans le livret des *Exercices*.

B. Destruction et fondation de la puissance de mémoire dans les Exercices spirituels

a) *La décomposition de la mémoire*

Le livret des *Exercices* introduit la méthode des trois puissances — se remettre en mémoire ce qu'on doit contempler, l'examiner avec l'intelligence, y attacher le sentiment par la volonté[19] — dans la première Méditation de la première semaine, sur le « triple péché ». La remise en mémoire de l'objet de la contemplation est d'emblée distinguée de la composition du lieu de cet objet : elle n'intervient qu'au premier « point » [50], qui sera d'« appliquer la mémoire sur le premier péché ». Il en va de même dans la Méditation seconde : « Premier point me remettre en mémoire tous les péchés de ma vie... » [56]. Dans le premier cas, la mémoire n'investit pas le lieu composé des contenus remémorés (péché des anges, péché d'Adam et Eve, péché d'un homme particulier). Le lieu est en effet celui de « mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible (...) » ; mais il n'en est pas moins le lieu de la contemplation, et les contenus remémorés, s'ils ne peuvent se loger dans ce lieu singulier, doivent en ressortir. D'où, comme nous l'avons noté au chapitre précédent, une situation de projection-expulsion des trois péchés, contemporaine de leur venue en mémoire. Dans le second cas, la mémoire des péchés personnels trouve son lieu naturel dans le lieu de mon « âme emprisonnée ». Mais c'est à ce moment que ce « lieu de mémoire » est décomposé par la contemplation elle-même, considération de moi-même « comme d'une plaie et d'un

19. La liaison méthodique des facultés de l'âme dans l'oraison s'enracine dans une longue tradition de la spiritualité chrétienne. Mais, comme le remarque A. Brou (*Saint Ignace, maître d'oraison*, Paris, Spes 1925, p. 135), ces facultés – mémoire, intelligence, volonté — ne sont pas ordonnées par le livret des *Exercices* selon une procession immuable. La volonté, selon une primauté déjà posée par Thomas d'Aquin (*id.*, p. 136, n. 1), ouvre et clôt la série. A. Brou ne fait toutefois à notre sens pas suffisamment cas, bien qu'il le signale, du déplacement de la mémoire dans l'ordre ignatien, et donc de son autonomie relative, qui éloigne les *Exercices* de la conception thomiste d'une mémoire attribuée à l'intelligence (Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, I, q. 79, a. 7 ; q. 94, a. 7).

abcès d'où sont sortis tant de péchés (...) ». Le péché à nouveau ressort comme une mémoire suintante, excessive. Ainsi la puissance de mémoire, par deux voies différentes — universelle et singulière — s'expose comme un projet d'images, là où on l'attendait comme l'image du sujet.

Voie universelle : la mémoire excède tout lieu.

Voie singulière son propre lieu cède sous sa puissance.

La construction interne du livret retrace l'éjection de la « puissance de mémoire ». La Méditation sur l'enfer succède aux deux Méditations sur les péchés (triple et personnels). Elle fait intervenir le procédé d'application des sens, consistant, rappelons-le, dans la concentration successive des différents sens sur l'objet de la contemplation : qu'il soit d'abord à voir, puis à entendre, à sentir par l'odorat, etc. Ce procédé perturbe par lui-même les habitudes de la mémoire : le rappel volontaire d'un contenu donné est — à la différence du souvenir — supporté par la composition des champs mémoriel, visuel, auditif, tactile, etc. L'application des sens exclut réciproquement ces composants, en conférant à chacun une fonction de représentation générale de l'objet. Il s'agit pourtant bien, par exemple dans cette « Méditation sur l'enfer », d'un acte de mémoire : comment imaginer, par la vue, l'ouïe, etc., les réalités de l'enfer sans qu'interviennent les stocks d'images et de représentations imagées qui leur sont attachées — ou qui les constituent ? Mais l'« application » disperse en quelque sorte les reliquats de la mémoire : elle multiplie les lieux d'investissement et démembre le capital. De plus — nous parvenons ici à la mémoire interne du livret — l'application des sens n'est pas désignée explicitement dans la « Méditation sur l'enfer ». Elle ne le sera qu'au cours de la seconde semaine [121-125], dans un exercice particulier : elle apparaît alors sur le fond de sa pratique effective dans la « Méditation sur l'enfer », pratique de soustraction et de dispersion contradictoire avec les caractéristiques traditionnelles — cumulation, concentration — de l'application. La mémoire de l'application dans le livret brouille donc la présentation de l'application. Cette opposition aggrave la position de la mémoire sur le terrain de la contemplation ; elle perturbe son identité, les contenus mémoriels restant engagés dans l'application des sens, tandis que la mémoire comme acte de mise en mémoire est doublement déjouée : d'une part parce que la présentation de l'application affecte d'oublier la réalisation de cette application dans la première semaine ; d'autre part parce qu'elle la rend méconnaissable à elle-même. La mémoire est semée.

Il faut se souvenir, pour expliquer le piège ainsi tendu, de la première assignation de la puissance de mémoire, et plus généralement des trois puissances, au domaine de la « contemplation invisible ». Cette assignation n'est pas relayée dans le passage à la « Méditation sur l'enfer » le lieu n'y est plus en droit investi par les contenus de la mémoire. C'est la première application des sens. La puissance de mémoire n'apparaît en aucun des « points ». Elle est reléguée au Colloque final [71] « Faisant un Colloque, me remettre en mémoire les âmes qui sont en enfer (...) ». Le lieu de cette remise en mémoire marque le dernier stade d'un déplacement de la mémoire qu'avaient amorcé les premières médiations « invisibles ». Nous avons constaté que ces méditations donnaient à voir la mémoire des péchés comme péché de la mémoire, consommé comme péché de l'occupation du lieu : l'occupation du lieu est produite par la présupposition du lieu (la plaine de Damas) de la mémoire du péché (d'Adam et Eve) [51]. Lieu non-composé par le préambule et cependant investi par le « point ». Contemplation « invisible » : la composition du lieu — ici « mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible » — ne compose pas le lieu de visibilité (la plaine de Damas). Elle compose un lieu invisible, entièrement recouvert par la production des images visibles d'Adam et Eve dans la plaine de Damas. Le lieu de mémoire de la contemplation est donc rigoureusement disjoint du lieu de la contemplation elle-même. Disjonction achevée par la « Méditation sur l'enfer » non seulement l'exercice de la mémoire est déporté à l'extrême fin de la contemplation, mais encore il contourne le lieu de la Méditation, qui est pourtant, dans l'intervalle, devenu lieu de visibilité : ce lieu construit l'enfer, l'unité (de lieu) de l'enfer [65]. La « remise en mémoire des âmes qui sont en enfer » [71] semble au contraire s'exercer, en classifiant et ordonnant par groupes les différentes sortes d'âmes damnées (les diverses raisons qu'elles ont d'être en enfer), à distribuer en divers lieux ces âmes, à la manière d'un Art de la Mémoire :

> 71. (...) Me remettre en mémoire les âmes qui sont en enfer, les unes parce qu'elles ne crurent pas à l'avènement du Seigneur, les autres qui y ont cru, mais qui n'ont pas agi selon ses commandements. Faire trois groupes : le premier avant son avènement, le deuxième durant sa vie, le troisième après sa vie en ce monde.

On obtient six groupes d'âmes, qui compartimentent le lieu de l'enfer en lieu de mémoire des âmes damnées. Il est très remarquable qu'une telle procédure, qui rapproche à l'extrême le Colloque final de la « Méditation sur l'enfer » d'un artifice mnémonique

(dont les signes précis sont du reste, selon une démarche elle-même traditionnelle, laissés à l'imagination du retraitant) s'applique dans la situation d'écart maximal du lieu de la contemplation et de l'occurrence de la puissance de mémoire. Les lieux de la mémoire se construisent dans l'absence du lieu de l'imagination, et dans un double exil du lieu lui-même (l'unité de lieu de l'enfer) et des représentations imaginatives [66-70], que la mémoire ne convoque pas, et qui pourtant, comme nous l'avons noté, ne sont pas dissociables des contenus mémoriels. La mémoire ainsi oublieuse d'elle-même, achève le parcours commencé, dans la logique de la contemplation invisible, par l'inscription du travail de l'oubli au cœur du projet purgatif de mémoire des péchés. Perturbée dès l'abord par le rapport au lieu, puis par l'application « immémoriale » des sens, la mémoire est enfin disjointe d'elle-même, mise hors d'elle, par cet oubli de soi.

Or c'est la quête exacerbée d'un lieu et la construction finale d'un lieu substitutif à la perte du lieu originaire de la contemplation (irrémédiablement disjoint des représentations de l'imagination), qui précipite l'oubli des cinq « points » de la Méditation. La composition de lieu de la « Méditation sur l'enfer », lieu de visibilité finalement découvert au terme de l'application-arrachement des sens comme lieu invisible de la visibilité des images de l'Enfer, est donc bien le moteur d'une perte de mémoire, qui correspond précisément au dépassement de la « Méditation sur les péchés ». Le lieu de la contemplation émerge en conséquence sur le fond de cette perte comme la dénégation du lieu de la mémoire.

Si le recouvrement du lieu sous la charge de la mémoire a été la figure du péché, la répétition de son acte, jusqu'à l'ensevelissement du lieu christique [53], alors le déplacement de la mémoire doit découvrir le lieu en même temps qu'il rouvre une possibilité d'être. Mais ce lieu sans mémoire est introuvable. L'être qui le découvre l'habite sans le savoir. Il n'est pas « le lieu ou la maison que j'ai habitée » et que j'ai dû me remettre en mémoire dans la « Méditation des péchés personnels » [56]. Il n'est pas non plus le lieu que composent « les relations que j'ai eu avec d'autres », ni « la charge dans laquelle j'ai vécu » [56]. Ces trois lieux en effet — géographique, psychologique, sociologique — sont les « trois choses utiles » « pour se remettre en mémoire tous les péchés de ma vie, année après année ou période par période » [56]. Si le tracé de ce réseau, là encore très voisin d'un arpentage mnémotechnique dans un contexte qui n'est pas celui de la composition de lieu, constitue le maillage de mes péchés, il ne constitue plus le lieu qui

leur survit, puisque cette survivance se fonde sur le déplacement ou la délocalisation des lieux de mémoire, embarqués, si l'on peut dire, sur la galère de la voie purgative. Ce tracé réalise pourtant une synthèse fulgurante des modes de localisation de l'être-homme, habitation, relation, fonction. La décomposition de la puissance de mémoire conduit naturellement à l'éclatement de cette topologie du temps vécu ; elle disjoint le passé du lieu qu'il habite.

b) *L'oubli*

La puissance de mémoire est marginalisée dès avant l'ouverture de la *Méditation sur l'enfer* :

> Le quatrième exercice consiste à reprendre le troisième. J'ai dit : à reprendre, pour que l'intelligence, sans divaguer, parcoure assidûment le souvenir des choses contemplées dans les Exercices passés [64].

La puissance de mémoire a nourri le projet imaginatif des péchés passés. Ce projet est maintenant revu par l'intelligence. Cette révision est conforme à l'articulation normale des trois puissances. Mais elle est ici isolée, constituant à elle seule la matière d'un exercice, et elle isole par conséquent les objets remémorés, ou plus précisément la remémoration elle-même comme objet pour l'intelligence. Elle arrache la mémoire au lieu de sa puissance. Le quatrième exercice est d'autre part une répétition. Répétition d'une répétition, puisque le troisième exercice répète déjà les deux premières Méditations. Or le procès de la répétition nous semble intervenir dans le parcours des *Exercices* comme l'axe temporel de décomposition de la mémoire. Comme nous venons de le noter, l'éclatement de la topologie subjective a disjoint l'espace-temps de la mémoire. La répétition introduit contre la mémoire, comme identité dans le temps, une différence temporelle. Elle exerce dans le temps la dénégation de la mémoire, en commandant une sorte d'amnésie réitérée du retraitant dans sa relation avec le passé immédiat de sa propre expérience. La répétition obsède le rythme du livret[20].

La composition de lieu fonctionne dans la contemplation comme une provocation à l'oubli l'introduction clandestine des figures dans le lieu composé, qui ne les requiert pas au temps du préambule, sape en effet l'usage mémorial du lieu comme conser-

20. Voir chap. I, pp. 42-46 (« Méditation du règne ») pp. 59-61 (« Méditation des étendards »), et le tableau de la page 57.

vateur des figures qui l'habitent. Je veux les avoir oubliées lorsque dans le courant de la contemplation je les place dans le lieu qui leur est préparé. Or cette volonté d'oubli est strictement corrélative de leur remémoration effective et fait de la remémoration l'oubli lui-même comme re-présentation de ces figures. L'oubli est acte de mémoire en tant qu'il soustrait les contenus de mémoire à leur lieu primitif (le préambule de la composition de lieu).

c) *La mémoire errante*

On ne peut certes pas écrire, si l'oubli se produit comme acte de mémoire, qu'il en va dans les *Exercices* d'une éradication du rôle de la mémoire dans la contemplation spirituelle. L'oubli agit comme perte de mémoire de la mémoire, c'est-à-dire fondamentalement comme déplacement et égarement de la mémoire, non-lieu de sa puissance. Mais ce non-lieu est en même temps une réinstauration de la mémoire, qui survit et se régénère dans les *Exercices* au-delà de sa décomposition. Qu'il s'agisse de la composition du lieu, du développement de la représentation imaginative ou de l'application des sens à cette représentation, la mémoire, nous l'avons vu, cesse d'être convoquée dès la « Méditation sur l'enfer », et ne le sera plus. Mais dans tous ces cas, elle court toujours. Elle nourrit toujours les représentations, elle habite toujours les lieux composés, elle renfloue toujours les sens appliqués. C'est une mémoire ensauvagée. Aucun lieu ne l'accueille, mais elle les infiltre tous à la dérobée. Elle n'est plus le bras sensible de la volonté. Elle devient une mémoire involontaire. Elle envahit de souvenirs le théâtre de l'imagination. Le passage de la mémoire aux souvenirs porte jusqu'au cœur du livret le « composé d'âme et de corps » de la contemplation « invisible » des premières Méditations ; il insinue l'involontaire, combattu et résistant, dans le mouvement interne de la volonté, qui en particulier dans l'arrachement des sens appliqués, échoue à réduire l'ombre fugitive des figures errantes dans le lieu composé. Or la composition de lieu en provoquant la volonté de voir le lieu à cette lutte, provoque aussi le retraitant à la contemplation de ces fantômes, et fait de la contemplation la trame d'une mémoire secrète, soustraite aux lieux désaffectés de la commémoration, aux lieux sacrés de la mémoire. Mémoire secrète jusqu'à la « Contemplation pour atteindre l'amour », où elle réapparaît pour être offerte

234. Le premier point est de me remettre en mémoire les bienfaits reçus.

Puis

> Considérer ce que de mon côté je dois offrir et donner (...) à sa divine Majesté : tous mes biens et moi-même avec eux (...) Prenez, Seigneur, et recevez toute ma liberté, ma mémoire (...).

Or ce don de mémoire est préparé et/ou[21] réalisé par l'échappée courante de la mémoire dans les contemplations des *Exercices*, qui opère en chaque lieu de son jaillissement le renversement opéré en [234] : la mémoire ne renvoie plus à son lieu spécifique, topologie subjective ou artifice mnémotéchnique, comme à l'attribut de son exercice. C'est le lieu « de moi-même » qui offre sa mémoire pour le prix de l'amour, sans que le lieu lui-même comme lieu de la composition de « moi-même devant Dieu » soit jamais attribué.

Le dispositif disjonctif du texte ignatien, repéré au seuil de notre travail, rend compte de cette double décision sur le statut de la mémoire, décomposée et fondée par la pratique des *Exercices* : si la disjonction du lieu et des figures frappe de plein fouet les « lieux de mémoire », la disjonction du texte et de sa pratique réactive au contraire le cours de la mémoire dans un trajet qui ne se réduit pas à l'expression textuelle de sa fonction. La combinaison des deux disjonctions décide de l'émancipation de la mémoire. La mémoire effective du texte creuse en même temps l'écart du texte et de sa pratique et celui du lieu de l'imagination et des figures de la représentation.

Roland Barthes ne considère pas dans son essai sur le langage de l'imagination ignatienne[22] le rôle de la mémoire dans la formation contemplative, en tant qu'il ne se réduit pas à l'effort volontaire d'une mise en mémoire justement opposé par R. Barthes à l'inquiétude mystique — et à la quête — des sources de l'imagination. Ce manquement nous semble corrélatif, dans la lecture de Barthes, de la présentation de la contemplation ignatienne comme mise en langage de l'imagination[23], qui l'expose « tout naturellement » à l'illustration et renvoie le livret à la tradition des arts de la mémoire, et à leur principe l'articulation imaginative de l'ordre du langage dans l'ordre d'un espace qui scande cette articulation. Or la découverte du parcours de l'imagination comme mémoire errante dans la contemplation ne brouille-t-elle pas d'un même mou-

21. La Contemplation pour atteindre l'amour est elle-même errante, on s'en souvient, sur l'ensemble du livret.

22. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil 1971, pp. 45-80.

23. *id.*, pp. 71-72.

vement les signes de l'image (leur lieu ainsi hanté par l'insensé) et l'ordre même des lieux de l'Art de la Mémoire ?

C. Le mythe fondateur de l'art de la mémoire le récit de Simonide

La spécificité de la composition de lieu ignatienne dans la tradition de la contemplation spirituelle a été pratiquement occultée et niée par le renvoi référentiel aux techniques mnémoniques. Mais le rappel de ces pratiques « immémoriales » spécifie-t-il l'institution de l'Art de la Mémoire parmi l'ensemble des pratiques mémorielles ? La relation originaire du lieu, de l'image, et de la mémoire dans l'Art de la Mémoire articule-t-elle la « révision » représentative de la composition de lieu, ou fait-elle, plus profondément, image pour l'histoire de cette révision, en faisant par la preuve du mythe le procès de l'intenable composition ignatienne ?

Simonide de Céos, poète grec (556 env — 467 env) est le protagoniste d'un récit très fréquemment remémoré dans toute l'Antiquité[24]. On date des événements de ce récit l'invention de la technique des lieux mnémoniques : attribution, à des lieux définis et reliés, de signes ou d'images de choses articulés entre eux de telle manière que le parcours mental de ces lieux reconstitue d'un même mouvement l'ordre discursif des choses qu'ils localisent. Cicéron rapporte avec précision les circonstances — telles que la mémoire les a transmises — de cette invention

> On raconte que, soupant un jour à Crannon, en Thessalie, chez Scopas, homme riche et noble, Simonide chanta une ode en l'honneur de son hôte, dans laquelle, pour embellir sa manière à la façon des poètes, il s'était beaucoup étendu sur Castor et Pollux. Scopas, mû par une basse avarice, dit à Simonide qu'il ne lui donnerait pour ses vers que la moitié du prix convenu, et que l'auteur pouvait aller réclamer le reste, si bon lui semblait, à ses amis les Tyndarrides, qui avaient eu la moitié de l'éloge. Quelques instants après on vint prier Simonide de sortir : deux jeunes gens se tenaient à la porte, qui demandaient avec insistance à lui parler. Il se leva, sortit, et ne trouva personne. Mais dans le même moment la salle où Scopas était à table s'écroula, et cette ruine l'écrasa lui et ses proches. Comme

24. On peut citer parmi ses principaux relais Appolodore, Eratosthène, Apollos Callimachos, Phèdre, Cicéron, Quintilien, Pline... Leur liste est dressée par J.M. Edmonds, *Lyra Graeca*, Loeb Classical Library, Vol. II, p. 246 sq.

> les parents des victimes qui désiraient ensevelir leurs morts ne pouvaient reconnaître les cadavres affreusement broyés, Simonide en se rappelant la place que les convives avaient tous occupée sur les lits, permit aux familles de retrouver et d'inhumer les restes de chacun d'eux. Instruit par cet évènement il s'aperçut que l'ordre est ce qui permet le mieux d'éclaircir et de guider la mémoire[25].

La *Rhétorique pour Hérennius* (*Ad Herennium*), d'abord attribuée à Cicéron, et l'*Institution oratoire* de Quintilien développeront, sans rapporter le récit originaire (dans le premier traité) ou en en suspectant l'authenticité (dans le second), les conclusions positives de Simonide[26] les lieux reconstitués par la mémoire comme lieu d'identification des corps, différenciés les uns des autres par la place qu'ils occupent.

La différence des lieux construit l'identité et la reconnaissance des corps.

Mais le récit du *De oratore* retrace sous cet édifice un paysage de désastre : désaffectation du lieu, d'une part, puisque Simonide quitte la salle du banquet, et que c'est cette sortie qui rend possible la constitution du lieu dans sa mémoire, non parce qu'il en aurait eu une connaissance particulière, mais simplement parce qu'il n'a pas péri sous les décombres ; d'autre part, le lieu est détruit. Désastre de la mémoire : elle prend sa source dans la destruction de ce qu'elle capte. Or les développements techniques de l'*Institution oratoire* et de l'*Ad Herennium* précisent que l'ordre des lieux de la mémoire doit être découvert comme on progresserait dans les salles d'un palais, par une déambulation du corps « remémorant » dans les lieux de la remémoration[27]. La déambulation est donc précédée d'une première opération fondamentale :

25. CICÉRON, *De oratore*, II, 86, 352-353.

26. *Ad Herennium*, III, 16-24 ; *Institution oratoire*, XI, II. Textes présentés et analysés par Frances Yates, *L'art de la mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975, pp. 13-38.
Le Traité de l'*Ad Herennium*, qui ne reproduit pas le récit fondateur, est en même temps celui qui en développe le plus exhaustivement la logique imaginative, alors que Quintilien rapporte le récit en ne cessant ensuite d'en limiter sur ce plan les effets. Comme si le mimétisme du récit était déjà l'amorce d'une mise à distance de sa signification. Nous essaierons dans les pages qui suivent de découvrir dans le récit lui-même les marques de cet usage.

27. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XI, II, 23.
« Nous mettons les objets dans les emplacements que nous avons fixés dans notre mémoire, par exemple une table dans le vestibule, un pupitre dans l'atrium, et ainsi pour le reste, puis repassant par le même chemin, nous les retrouvons où nous les avons placés »

la reconstruction du lieu détruit. La position d'un lieu pour le corps fonde le mouvement du corps dans le lieu. Et cette position est elle-même opérée sur les ruines du lieu des corps. La mémoire s'instaure contre ce lieu, en l'appropriant comme lieu de mémoire.

Le « récit de Simonide » découvre donc à l'origine de l'art de la mémoire une disjonction catastrophique entre le lieu du corps et sa mémoire, entre le lieu et la mémoire du lieu comme déambulation du corps dans un espace conquis par son effort, ou plus précisément par ce qu'elle constitue comme un effort dans l'oubli et le refoulement d'un simple pas de côté : la douteuse sortie de Simonide et son retour triomphal.

Un temps pour s'en sortir, un temps pour se souvenir.

Réhabiliter les lieux et occulter le vide du lieu — décombres et corps méconnaissables, impropres.

L'oubli du lieu s'installe au cœur de la mémoire des lieux, et la ronge

a) La description des lieux de mémoire dans l'*Ad Herennium*[28] semble entièrement conduite par un projet de réaménagement intérieur des lieux sinistrés. D'abord gommer les traces, faire place nette : des lieux « déserts » ; puis différencier, découper, accommoder : des lieux ni trop « étroits », ni trop « vastes ». S'ils sont trop étroits, les images de mémoire que l'on y projettera l'encombreront et s'y rendront elles-mêmes méconnaissables ; s'ils sont trop vastes, elles s'y égareront et nous égareront. Dans l'un et l'autre cas, conjurer la menace des lieux obstrués et dévastés, chaotiques et béants du palais de Scopas. Des lieux ni trop « éclairés » (risques d'aveuglement), ni trop « sombres », ni trop éloignés, ni trop rapprochés les uns des autres chacun des lieux doit ouvrir, dans la perspective de la déambulation, un regard sur l'autre, et, « comme la vue, l'esprit distingue moins bien ses objets s'ils sont placés trop près ou trop loin »[29] nouvelle conjuration de l'égarement. La topologie fantastique du texte construit méthodiquement (dimensions, éclairages, dispositions transitives) une érotique de la pénétration du lieu qui s'arc-boute contre le spectre terrifiant du carnage originaire. L'*Ad Herennium* propose l'alternative d'une étendue fictive *ou* de lieux réels[30]. Or, comme nous l'avons vu, le poète Simonide invente la construction d'un lieu fictif comme seule

28. *Ad Herennium*, III, 31-32.

29. *id.*

30. *ibid.*

alternative à la destruction totale du lieu réel. La réitération instrumentale de cette opposition sanctionne l'oubli et le recouvrement de la scène primitive. Au lieu font place une « étendue » constitutive de lieux, et des lieux constitués sur le sol supposé d'une étendue un espace et des lieux.

b) Quintilien, fidèle sur ce point à l'*Ad Herennium*, pense que s'« il faut des emplacements réels ou créés par nous », les images que nous y déposons « doivent toujours être créées par nous »[31] Mais c'est l'*Ad Herennium* qui définit avec le plus de détail la nature de ces images. Or si les lieux de la mémoire construisaient l'oubli du lieu, les images de mémoire manipulent le fantasme de son ressurgissement il faut des images frappantes, terribles ; des images, recommande l'*Ad Herennium*, « couvertes de boue ou tâchées de rouge, pour que la forme en soit plus frappante »[32]. Des images à faire peur. Des images à faire fuir. Des images que l'on veuille aussitôt oublier. Dynamique de la déambulation le corps de mémoire parcourt les salles du palais de mémoire, en fuyant les images, qu'il se remémore, de ce fait même, dans leur série continue. L'image répulsive relance le mouvement de la mémoire dans l'acte même du geste de l'oubli. Images et lieux le spectre sanglant des images semble perturber l'érotique des lieux ; mais elle est en réalité discrètement confortée, constante sous le va-et-vient des images projetées et rejetées. L'habitation du lieu par les lieux de mémoire s'opère dans le silence, sous le couvert hermétique des images, totalement adjointe aux lieux qui les accueillent, au point d'en tenir lieu, dans l'exposé de Quintilien (les lieux *deviennent* ces images que l'on « peut même créer de toutes pièces »), comme dans celui de l'*Ad Herennium* : ce sont des images (et non les seules figures) que l'on couvre de boue et que l'on tâche de rouge ; l'image comme figure déteint sur le lieu qu'elle investit. De même, toujours dans l'*Ad Herennium*[33], l'isolement de chaque image dans un lieu spécifique « conserve les contours de (ses) figures », qui peuvent alors n'être autres, puisque l'image est seule, que les contours dessinés par les limites de son lieu.

c) le vertige de l'oubli du lieu originaire et la chute dans le silence atteignent peut-être Simonide lui-même, quoiqu'en dise Quintilien

31. QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, II, 21.

32. *Ad Herennium*, III, 37.

33. *id.*, III, 31-32.

> Tout ce récit sur les Tyndarrides m'a l'air d'un conte, et l'on n'y trouve nulle part une allusion chez le poète même, qui n'aurait assurément pas gardé le silence sur un évènement glorieux pour lui[34].

Or ce caractère glorieux est pour le moins contestable, selon Quintilien lui-même, qui minimise la portée de l'événement et oriente l'ensemble de son examen vers une révision critique des éléments fantasmatiques de la technique mnémonique, qu'il continue toutefois de présenter (avec plus de réserve que dans l'*Ad Herennium*) — pour faire fuir ? Nous reviendrons plus loin sur les titres de gloire de Simonide. Il reste que l'oubli obsède et hante l'environnement du récit fondateur comme son intime limite.

D'abord dans ses marges immédiates : l'art de la mémoire se substitue comme sa représentation rapprochée à un art impossible de l'oubli, dans le texte du *De oratore* :

> Chez les Grecs, Thémistocle l'Ancien eut une réputation de grande sagesse et d'incroyable intelligence. Un jour, un savant des plus instruits vint le trouver et s'offrit à lui apprendre le secret, tout nouvellement découvert, de la mémoire artificielle.
> Quelle est l'utilité de cet art ?, demanda Thémistocle. De se ressouvenir de toutes choses, répondit le savant. Tu m'obligerais bien davantage si tu m'enseignais plutôt le secret d'oublier à mon gré[35].

Puis

> Je ne vais point, (dit Antoine), comme Thémistocle, dont je n'ai point le vaste génie, préférer l'art d'oublier à celui de se souvenir, et je rends grâce au vieux Simonide de Céos, qui fut, dit-on, l'inventeur de la mémoire artificielle[36].

Suit le récit. Puisque tu n'es pas assez fort pour oublier, souviens-toi au moins. Exerce-toi par la mémoire à ce que tu ne peux atteindre par l'oubli. Sois Simonide — mais Simonide a peut-être lui-même oublié son aventure — si tu n'es Thémistocle (qui lui-même, notons-le — Antoine semble l'avoir oublié — recherche sans le posséder l'art d'oublier).

Le voisinage de l'oubli sape, au-delà des marges immédiates du récit fondateur, toute référence à l'art mnémotechnique. Socrate par exemple dans les deux *Hippias*, bascule dans l'oubli sitôt qu'il l'évoque.

34. QUINTILIEN, *op. cit.* XI, II, 16.

35. CICÉRON, *op. cit.*, II, 74.

36. *ibid.*, 86. Je ne vais pas préférer l'art d'oublier et je vais donc me souvenir de Simonide, semble déduire Antoine. Simonide, ici, n'est pas oublié, mais il est curieusement substitué à son art, comme si la mémoire de Simonide suppléait l'Art de la Mémoire de Simonide, en était la mémoire. La vérité ?

Dans l'*Hippias mineur*

> Tu es certainement l'homme le plus habile du monde dans la plupart des arts (...) Sur les arts dont je parlais tout à l'heure (l'astronomie, la géométrie, l'arithmétique...), tu te présentais comme un homme plus entendu que personne, ainsi qu'aux rythmes, aux modes de musique, à la grammaire et à quantité d'autres choses, si je m'en rapporte à mes souvenirs. Et encore j'ai oublié ta mnémotechnie[37]

Dans l'*Hippias majeur* :

> Il est heureux pour toi, Hippias, que les Lacédémoniens ne prennent pas plaisir à entendre énumérer nos archontes depuis Solon, sans quoi tu aurais de la tablature pour te mettre tous ces noms dans la tête.
> Hippias Pourquoi, Socrate, il me suffit d'entendre une fois cinquante noms pour que je les retienne.
> Socrate c'est vrai, j'oubliais que tu sais la mnémotechnique[38].

Saillies résolument humoristiques de Socrate, dans le contexte d'une sévère critique des pseudo-savoirs sophistiqués, dont l'art mnémotechnique apparaît comme l'un des modes d'acquisition privilégiés. Mais ces deux fragments, qui contrent sur le plan de leur légiti ité épistémologique les techniques mnémoniques, mettent en même temps en jeu la relation d'oubli comme mode de remémoration de l'art mnémotechnique, et plus particulièrement du fait d'initiation à la pratique de cet art, donc de son expérience originaire.

Or l'oubli de cette expérience, oubli du lieu originaire de l'art de la mémoire, qui habitait le récit fondateur, structure l'histoire de l'Art de la Mémoire dans l'histoire de la pensée[39]

α) Oublis dans la restranscription du récit fondateur lui-même, par exemple dans la version de Marcianus (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 410-430), rhétoricien de l'École de Carthage

> On dit que Simonide, qui était à la fois poète et philosophe, a inventé les préceptes de (l'Art de la Mémoire) dans les circonstances suivantes une salle de banquet s'était brutalement écroulée et les parents des victimes ne pouvaient pas reconnaître les corps. Simo-

37. PLATON, *Hippias mineur*, 368 d.

38. PLATON, *Hippias majeur*, 285 d — 186 c.

39. Nous relisons ici selon cet angle les documents et analyses réunis par Frances Yates, qui, d'abord soucieuse de restaurer la dignité épistémologique — contre les saillies socratiques — de la tradition mnémotechnique, souligne peu, nous semble-t-il, la dimension fantastique et fantasmatique de cette même tradition, et de son point d'ancrage, dont nous tenterons de rendre compte dans le deuxième volet de ces remarques, pour en comprendre la manipulation contre la technique de la composition de lieu — dont nous voulons défendre à notre tour la dignité.

> nide donna alors l'ordre dans lequel ils étaient assis et leur nom, qu'il se rappelait de mémoire. Cette expérience lui avait appris que c'est l'ordre qui est à la base des préceptes de la mémoire[40].

Le déplacement de Simonide au dehors de la salle du banquet et les motivations de son retour, son engagement — comme poète et non comme philosophe — dans la séance du banquet, sont tus. La genèse de l'accident est cachée.

β) Lapsus dans la lecture et l'interprétation des textes primitifs. Frances Yates relève[41] le double malentendu d'Albert le Grand et de Thomas d'Aquin sur l'*Ad Herennium*. Le texte de l'*Ad Herennium* indique que, dans l'aménagement des lieux de mémoire,

> l'isolement (des images) conserve les contours de leurs figures[42].

Albert le Grand en déduit que le sujet remémorant doit aménager pour son propre environnement des éclairages sombres, afin de limiter l'éparpillement des sens, et de concentrer l'imagination remémorante sur des points rigoureusement circonscrits. Albert retourne donc sur la situation du sujet, dans une perspective contemplative, l'indication objective locale du texte de l'*Ad Herennium*. Thomas d'Aquin, pour le même texte, traduit l'« isolement » (*solitudo*) par le « soin » (*sollicitudo*) et en conclut qu'il faut s'attacher avec soin aux choses dont on veut se rappeler. Nouvel infléchissement « dévotionnel », selon le terme de F. Yates, de la mnémotechnie.

γ) Ces deux lapsus — sans doute dus à l'obscurité des lieux textuels de l'Art de la Mémoire — s'inscrivent en outre chez Albert et Thomas dans le contexte d'une lecture détournée de l'*Ad Herennium*, qui vise l'intégration des pratiques mnémoniques — et, au-delà, du texte aristotélicien — dans une construction et une fonction religieuses des différentes parties de l'âme. Mais ces lapsus[43]

40. Cité par F. YATES, *op. cit.*, p. 63.

41. *id.*, p. 73 (Albert le Grand, *De Bono*, Opera Omnia, ed. H. Kuhle, et coll. XXVIII, (1951), p. 82 sq ; Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II, II, q. 49. (Voir d'autre part sur la conception thomiste de l'image de mémoire la troisième partie du présent chapitre).

42. *Ad Herennium*, III, 31
« Les lieux doivent être déserts (car) la foule et le va-et-vient des gens confond et affaiblit l'impression des images, alors que l'isolement conserve les contours de leurs figures ».

43. Repérables en puissance dans la version de Marcianus (version de reference des premières exégèses médiévales) qui écrit successivement « Il faut méditer sur les préceptes de la mémoire dans des lieux bien éclairés, dans lesquels il faut placer les images des choses », et « Il vaut ieux exercer sa mémoire la nuit plutôt que

sont d'abord exemplaires d'une déambulation systématique de l'Art de la Mémoire hors de son lieu originaire. Une série de déplacements qui trame au cours des siècles une destinée d'oubli et de dénégation où nous trouvons à l'œuvre la marque fondatrice — la mémoire comme oubli — de l'« invention » mnémotechnique. Jusqu'au XIV[e] siècle, l'*Ad Herennium* n'est pas rattaché, dans le corpus cicéronien, au *De oratore*, mais au *De inventione*, c'est-à-dire non au seul domaine de l'art oratoire, mais au discours de l'éthique. Le *De inventione* définit les vertus, parmi lesquelles la prudence. La mémoire participe, avec l'intelligence et la prévoyance, de la vertu de prudence, et l'art de la mémoire participe de ce fait de l'effort de vertu. La scolastique déplace à son tour la « puissance de mémoire », comme nous venons de l'observer, dans le champ des pratiques religieuses. Déplacement sous-tendu par le passage, articulé sur l'artifice des techniques mnémoniques, des données de la mémoire naturelle sensible au principe de la réminiscence. Nouveau déplacement, dans le courant de la seconde moitié du XVI[e] siècle : le matériau mnémotechnique, encore mobilisé jusqu'alors — selon le discours de la tradition dominicaine[44] — dans la pratique

le jour, quand nous sommes aidés par le profond silence qui nous entoure ». (F. YATES, *op. cit.*, p. 62).

44. « Discours » de la tradition dominicaine l'usage allégorique des figures mnémoniques, jusqu'à l'iconologie de C. Ripa, ne prend-elle pas acte du « nuage d'inconnaissance » qui entoure les pratiques de la mémoire, en faisant des figures ainsi formées les images adjacentes d'une machine discursive qui ne les recquiert pas comme ses forces motrices — comme c'était le cas ostentatoire des « imagines agentes » de l'*Ad Herennium* — quel que soit d'autre part le travail persistant de ces images dans l'ombre du discours ? Daniel ARASSE, dans *Ars memoriae et symboles visuels* (in *Symboles de la Renaissance*, Presses de l'ENS Ulm, 1982), nous convie à cette approche, en distinguant à l'époque renaissante une tradition dominicaine de l'Art de la Mémoire, issue de la rationalisation thomiste, et couronnée au XVII[e] par le rejet catégorique (sinon hégémonique) de la puissance cognitive de l'image ; et une tradition « magique », encore vivante chez Albert le Grand, puis ravivée par les courants néo-platoniciens des XV[e] et XVI[e] siècles.
Dans l'exemple que nous citerons plus loin, la position d'Albert le Grand ne nous paraît pas exclusive d'une tendance au rejet des « imagines agentes ». Et il nous semble d'autre part que l'instrumentation ontologique et cosmologique des réseaux mnémoniques ne suffit pas à confirmer la pertinence opératoire des « lieux de mémoire », qui, à la différence des systèmes Renaissants (ou de l'Art de Raymond Lulle) ne faisaient pas sens des lieux *et* des images, de leur relation, de leurs conjonctions, etc. Mais il reste certain que la ligne allégorique souligne avec une détermination particulière cette improbable pertinence F. Yates signale (*op. cit.* pp. 111-112) l'utilisation des peintures invisibles ou « imaginaires » dans de nombreuses prédications, dominicaines en particulier, du XV[e] siècle. Un tel usage

du sermon, est réintroduit dans la culture néoplatonicienne et l'élaboration de l'hermétisme. Déplacement appuyé sur un nouveau changement d'attribution : le texte de l'*Ad Herennium* est soustrait au corpus cicéronien ; l'*Institution oratoire* de Quintilien devient alors le point de référence majeur. Or Quintilien, qui relaie avec réserve le récit fondateur, ne place pas non plus au premier plan l'articulation des lieux et des images dans l'efficacité de l'Art de la Mémoire. On s'aperçoit donc que d'une part, l'héritage de l'Art antique est constamment détourné et réapproprié — de la rhétorique à l'éthique, de la théologie à la cosmologie — et que d'autre part, ces délocalisations répétées s'effectuent toujours comme une dénégation du lieu antérieur : la topologie objective devient une topologie subjective, la topologie pratique devient une topologie théorique. Chaque lieu est recouvert, réinvesti, réaménagé — perpétuant sur l'ensemble du parcours l'opération inaugurale de Simonide, et conjuguant l'oubli du lieu au lieu de la mémoire.

L'extrême plasticité du matériau originaire, ouvert au libre jeu des omissions, lapsus, déplacements et métamorphoses, est certainement fondée dans l'ambivalence, immanente au « récit de Simonide », de l'acte de mémoire et du geste d'oubli. Mais à y regarder de plus près, c'est l'appareil des textes primitifs — le *De oratore*, l'*Ad Herennium* et l'*Institution oratoire* essentiellement — dans son ensemble qui apparaît comme une sorte de « trompe-l'œil », surface de projection, machine fictionnelle, ardoise magique. Les effacements d'ardoise constituent bien au bout du compte, comme dans toute mémoire, la mémoire de l'Art de la Mémoire comme objet historique réellement existant dans le temps. Mais nous tenons à porter le regard sur cet écran extraordinairement fuyant et impalpable : d'une part en effet, la restauration — implicite — des techniques mnémoniques dans la tradition post-ignatienne de la « composition de lieu » de la contemplation spirituelle (et au premier chef dans la révision directoriale) mettra en jeu une logique du trompe-l'œil en imposant et en tenant pour pratiquement opératoires ces techniques ; d'autre part et surtout la résistance de la « composi-

qui fixe l'attention des auditeurs par l'évocation d'images mémorables, participe, sans doute, d'une technique mnémonique. Mais pourquoi ce « trompe-l'œil » (la position de ces images fictives, réalisées, par le prédicateur lui-même, comme fictive, n'est pas seulement la transmission d'une vue de l'imagination) sinon pour dissiper dans le geste même de sa description le mirage de la représentation imagée, et forcer le destin fantomatique de la mémoire sensible, en traçant les limites de l'imagination dans le travail de la contemplation ?

tion de lieu » à l'occupation des lieux de mémoire dans le livre des *Exercices spirituels* s'éclaire d'un jour nouveau, comme résistance aux projections fantasmatiques de l'imagination — et d'abord des images du péché, selon l'ordre du livret — sur le lieu primitif de la mémoire lieu, dans les *Exercices*, du corps du Christ disparu. La mémoire du lieu tient en respect et à distance les lieux de mémoire, comme lieux d'oubli du lieu qui les fonde. La stratégie de dégagement du lieu, qui conduit l'exercitant à la découverte du lieu intérieur, libéré des images projetées sur les lieux de la contemplation, relève de ce point de vue de la logique du déplacement et s'inscrit dans l'histoire de l'Art de la Mémoire. Mais elle fait en même temps l'archéologie de cette histoire, en découvrant et en retrouvant dans le « lieu de moi-même » le lieu des lieux et des images ; elle disjoint, par cet acte de mémoire, la puissance de mémoire de l'empire des images, et réouvre ainsi sous d'autres auspices la mémoire de la mémoire — en particulier dans l'héritage scolastique.

Nous y reviendrons.

Reprenons pour l'instant la description « frontale » du mirage de Simonide, et d'abord le récit proprement dit.

1) a) Louis Marin a montré[45] que l'invention de la technique des lieux de mémoire était à la fois figurée et supposée par le récit de Simonide figurée car l'éloge de Scopas, prononcé par Simonide, pour édifier la mémoire de Scopas dans le lieu de Scopas, appartient déjà au champ mnémonique ; supposée, car la substitution des contenus « Castor et Pollux » au contenu « Scopas » dans le discours de Simonide fonctionne comme une substitution de personnages dans un même lieu — lieu de mémoire troué, selon l'hypothèse de Louis Marin, par l'absence passagère (trou de mémoire) de Simonide, et comblé en catastrophe (c'est le premier accident du récit) par les Tyndarrides. Ce comblement « oublie » déjà, ou annule, dans l'ordre du récit, l'évidement (comblement des décombres) qui va le suivre. Il annule d'autre part la légitimité du récit entrepris, comme récit fondateur. Il n'en est plus qu'une redondance, une apparence, un « trompe-l'œil ».

b) L'invention de Simonide pourrait bien n'être, en plus d'un simulacre, qu'une pure et simple mystification Simonide, revenant dans la salle du banquet, identifie selon le lieu qu'ils occupaient, les cadavres méconnaissables des convives, et les remet à leurs familles respectives[46]. Mais ces cadavres demeurent mécon-

45. Louis MARIN, Le trou de mémoire de Simonide, *Traverses*, 40, pp. 27-39

46. CICÉRON, *op. cit.* II, 86 et *supra*, p. 000.

naissables, et c'est seulement le jugement de Simonide qui les distingue. La pertinence de son enquête reste rigoureusement improuvable ; et l'on peut bien imaginer que Simonide, chargé de sentiments mêlés, seul rescapé et peut-être, comme nous allons le voir, agent indirect de la catastrophe, ait lui-même feint les repérages des corps, et en fait distribué indifféremment les restes du banquet aux familles reconnaissantes, comme il avait voulu troquer les Tyndarrides contre Scopas. Mais d'invention il n'y aurait pas trace.

c) Cette révélation est suggérée par différentes lectures, toutes admissibles, du récit, qui se caractérisent par un vertigineux miroitement de sens, chaque interprétation s'échafaudant pour s'évanouir très vite dans une relative inconsistance régime paradoxal pour l'« art poétique » d'un Art selon lequel, comme l'indique Cicéron,

> nous donnons à chaque chose son image (...) qui la signale[47]

La signification du récit est indécidable. Aucune direction n'est à privilégier contre une autre, donc aucune à oublier plutôt qu'une autre, sur les trois plans matériel, moral et religieux qui le construisent (et qui tracent, au départ, les voies du détournement de l'Art de la Mémoire dans son histoire future).

α) Le *De oratore* explique par l'avarice de Scopas sa décision de donner seulement à Simonide pour ses vers la moitié du prix convenu, « et que l'auteur pouvait aller réclamer le reste, si bon lui semblait, à ses amis les Tyndarrides, qui avaient eu la moitié de l'éloge ». Mais l'avarice de Simonide lui-même, comme le rappelle Marguerite Yourcenar[48], est soulignée par plusieurs témoignages contemporains. N'est-ce pas d'abord Simonide que son âpreté vénale conduit à vouloir faire l'économie d'un éloge expressément conçu (et mémorisé !) pour Scopas, en lui substituant au moins pour une part, un morceau rebattu sur Castor et Pollux, déjà servi à bien d'autres banquets ? Mais l'avarice de Simonide est d'autre part (dans les récits biographiques et par conséquent dans le matériau mnésique du récit de Simonide) la surenchère inquiète d'un artiste soumis à l'arbitraire de ses mécènes[49]. C'est donc aussi l'image d'un

47. *id.*, 88.

48. M. YOURCENAR, *La Couronne et la lyre*, Paris, Gallimard, 1980.

49. *id.* On raconte par exemple que Simonide, protégé par Hiéron de Syracuse, revendait sur le marché de la ville une part des aliments que le prince lui faisait envoyer de ses cuisines.

homme en lutte contre l'exercice du pouvoir de l'argent qui nous est présentée.

β) C'est cette image qui retient La Fontaine dans la fable qu'il tire de l'épisode[50], d'après la version de Phèdre[51]. Scopas, riche et noble, est devenu un athlète parvenu ; toute sa maison s'écroule et :

> (...) pour rendre complète
> La vengeance due au poète
> Une poutre cassa les jambes de l'Athlète
> Et renvoya les conviés
> Pour la plupart estropiés.

Mais La Fontaine est en outre conduit, pour fonder la moralité de la vengeance, et célébrer la solidarité de l'« Olympe » et du « Parnasse », à clarifier le rôle des Tyndarrides dans l'épisode :

> Un domestique accourt, avertit (Simonide) qu'à la porte
> Deux hommes demandaient à le voir promptement (...)
> Ces deux hommes étaient les gémeaux de l'éloge.
> Tous deux lui rendent grâce, et pour prix de ses vers
> Ils l'avertissent qu'il déloge.
> Et que cette maison va tomber à l'envers.
> La prédiction fut vraie. (...)

Quelque soit le crédit qu'apporte La Fontaine à cette intervention gracieuse, et sa lucidité sur les bénéfices acquis (« On doubla le salaire/Que méritaient les vers d'un homme aimé des Dieux »), la force subversive du coup de Simonide, qui éclipse la chute mnémotechnique, absente de la fable, est bien alimentée par le retournement d'alliance des dieux et du poète contre celui que le poète louait au titre de ces dieux.

γ) Or le récit originaire nous semble faire une place beaucoup plus incertaine à cette alliance « Deux jeunes gens se trouvaient à la porte, qui demandaient avec insistance à lui parler. Il se leva, sortit et ne trouva personne. » Si ces jeunes gens sont Castor et Pollux, leur disparition dénie Simonide, d'une part en l'exposant, dans ce passage au dehors, au non-lieu, à éprouver les conditions de possibilité de son dispositif mnémotechnique (qu'il possède peut-être déjà, comme nous l'avons noté), d'autre part en marquant que Simonide, s'il est l'occasion d'une vengeance des Dieux à l'égard de Scopas, et par là épargné, n'est que cette occasion et ne mérite pas une telle rencontre. Si, en revanche les deux jeunes gens ne sont

50. La Fontaine, Fables, I, 14, *Simonide préservé par les Dieux*
51 Phèdre, IV, 26.

pas les Tyndarrides, soit ce sont les complices d'un coup prémédité par Simonide visant peut-être simplement à fausser compagnie aux convives de Scopas (pour produire autre part un autre éloge lucratif ?), soit l'appel est purement fortuit, la mort de Scopas et le salut de Simonide purement accidentels ; mais on peut alors soupçonner le poète, dans le zèle qu'il attache à la reconnaissance des corps, de construire et d'accréditer rétrospectivement l'hypothèse de sa propre responsabilité dans le déclenchement de la catastrophe (en même temps que la possibilité de son pardon) ; on peut le soupçonner d'édifier sous nos yeux un faux lieu de mémoire — associant le spectacle du palais détruit à l'image de Simonide (tâchée de sang peut-être), meurtrier repenti, cherchant dans les bienfaits de la mémoire l'oubli de son crime. Simonide réaliserait ainsi, outre le « tombeau de Scopas »[52], son propre tombeau, démentant de ce fait la moralité de son combat contre la gloire orgueilleuse du tyran, traînée et rabaissée devant la gloire de Castor et Pollux. En bref, ni la présence ni l'absence des Dieux ne réduisent les alternatives de la moralité ou de la culpabilité de Simonide, ni le soupçon sur sa vénalité. Chacun des lieux de signification ébranle l'architecture des deux autres. A chaque pas la maison s'écroule. Le « récit de Simonide » fonctionne comme un anti-modèle du palais de mémoire.

ε) L'auto-destruction du récit par lui-même s'exerce enfin dans le rapport de l'oralité et de l'écriture. Simonide, au banquet de Scopas, parle ou « chante » l'éloge du maître voie naturelle, dans un récit qui inaugure une technique de remémoration mentale justifiée par le primat de l'expression orale[53]. Or le récit dénie en plusieurs points cette prémisse et sape à sa racine l'art de la mémoire en l'écrivant, et en inaugurant officieusement l'écrit comme acte de l'oubli de la parole[54].

52. Louis MARIN, *op. cit.*, p. 34.

53. Dans la fable de La Fontaine, Simonide a (seulement) écrit l'éloge de l'Athlète, que celui-ci « voit » (lit ?) ; comme nous l'avons noté, le récit fait aussi l'économie de l'invention mnémotechnique.

54. On trouverait ici un plus secret mobile des attaques socratiques contre l'art mnémotechnique dans les deux *Hippias*. Mais deux faits attribués à Simonide brouillent à nouveau les pistes en se contredisant l'un l'autre, et en rajoutant à l'inconséquence du récit fondateur Simonide serait d'une part l'inventeur des lettres de l'alphabet (comme il est l'inventeur des corps méconnaissables du banquet), mais il serait aussi l'auteur de la formule « la parole est une image de la réalité » parole anéantie par l'effondrement de la salle du banquet. Ou bien le récit fon

— La destruction de la salle du banquet détruit l'espace de résonance de la parole qui s'y est déployée — et déployée sans retour. Scopas rétribue mal un discours qui le manque ; résonance sans écho, parole offerte. La technique mnémonique prend figure, sur ce fond de renoncement à la gratuité de la parole, de mesure d'économie. Elle compose ainsi un double trompe-l'œil : d'une part en faisant de l'art oratoire une sorte de mime de l'écriture, substituant au lieu de la parole perdue un théâtre conservateur ; d'autre part en faisant de l'écriture par cette mimétique un discours apparent, un simulacre d'ordre — comme le démontre bien le récit de Simonide lui-même dans son extraordinaire confusion.

— Écriture en trompe-l'œil : c'est Simonide réordonnant les corps démembrés des convives, récrivant bras et jambes de X et de Y, sans les identifier vraiment peut-être, en les rendant presque lisibles seulement. L'écriture singée et disqualifiée comme mémorable, substitut d'une parole oublieuse et perdue telle est aussi l'entreprise de Simonide. Mauvaise conscience au travail de l'histoire, de ses oublis, de ses lapsus, de ses détournements.

— Le trompe-l'œil de l'écriture obsède les traités mnémotechniques de l'Antiquité. C'est un fait bien connu, mais dont le récit de Simonide nous semble révéler l'ambivalence, basculement de l'écriture elle-même dans les oubliettes du lieu de parole. Ainsi l'*Ad Herennium* :

> Il est bon de mettre en ordre les lieux et de les méditer longuement pour ne jamais les oublier ; les images en effet, comme les lettres, s'effacent quand on ne les recquiert pas ; mais les lieux, eux, comme les tablettes doivent subsister[55].

Passage silencieux des lieux aux images il faut méditer les lieux et requérir les images. Passage fallacieux des lettres aux images les lettres ne s'effacent pas — sauf comme trompe-l'œil démasqués. Trompe-l'œil des « tablettes », « lettres », « écriture », qui figurent dans le texte de l'*Ad Herennium* les « lieux », « images », et « disposition des images » ; la « lecture » figure le « discours »[56]. Le visible figure l'invisible, mais cette figuration est seulement un écran forme fugitive, évanescente, incroyable.

teur marquerait-il l'enchaînement fatal des deux « images » — l'une portant le deuil de l'autre ?

55. *Ad Herennium*, III, 31.

56. *id.*

2) Le trompe-l'œil de Simonide propage donc ses effets bien au-delà du récit fondateur et jette un jour nouveau sur les traités antiques. Une question est posée : la technique des lieux et des images de mémoire n'est-elle pas en elle-même une fiction théorique, une forme idéale d'adéquation, une réconciliation phantasmatique, désirée et redoutée des lieux de la pensée connaissante et de ses objets[57], des productions de l'imagination et des constructions de la réflexion — une fiction dont le « faux souvenir » de l'hypothétique récit fondateur produirait le paradigme ?

Trois remarques

a) Les traités antiques n'autorisent guère de certitudes quant à l'usage pratique de l'invention de Simonide. L'exemple de tels usages y est en effet très rare. L'*Ad Herennium* s'en justifie en indiquant[58] que l'assimilation de la technique ne sera possible que si l'élève élabore lui-même ses propres images dans ses propres lieux. L'argument est troublant, en fonction même des rares exemples qu'il délivre, d'une extrême complexité : des exemples à faire fuir, comme les figures horribles qui les peuplent. Quintilien, sans rejeter vraiment l'apport de Simonide, réduit considérablement la portée de son invention[59] : tous les mots peuvent-ils et doivent-ils faire image, demande Quintilien ? L'assignation d'une image à chaque mot, outre qu'elle peut être laborieuse, surcharge la mémoire et retarde le discours. Il vaut donc mieux que seuls les groupes de mots renvoient à des images. Mais l'articulation majeure devient alors celle des mots entre eux : on quitte les lieux du palais de mémoire. Remarquons d'ailleurs que, quittant ces lieux, Quintilien restitue d'un même mouvement au champ de l'imagination la pratique effective (et non plus mimétique) de l'écriture

> Ce dont on se trouvera toujours bien, c'est d'apprendre sur les tablettes mêmes où l'on aura écrit le discours. La mémoire suit en effet à la trace et fixe comme avec les yeux non seulement les pages, mais presque les lignes (...) Et s'il y a quelque rature, quelque addition ou changement, ce sont des signes tels qu'en les fixant nous ne pouvons nous tromper

57. Umberto Eco remarque dans un article intitulé *Un art d'oublier est-il concevable ?* (*Traverses*, *op. cit.*, pp. 124-136), l'indécision des lieux et des figures dans certaines constructions de la mémoire artificielle. Il prend l'exemple du *Thesaurus artificiosae memoriae*, publié par C Rosselius à Venise en 1579, dans lequel la fonction de lieu ou de figure peut affecter, selon les circonstances, les mêmes représentations.

58. *Ad Herennium*, III, 38-39.

59. Quintilien, *op. cit.*, XI, II, 215.

ainsi que la parole

> Il faut quand on apprend tenir l'esprit éveillé par la voix afin que la mémoire soit aidée par le double effort de parler et d'entendre[60]

b) La psychologie expérimentale[61] taille dans le vif des textes fondateurs en distinguant la méthode de localisation, dont l'efficacité est reconnue dans le procès de mémorisation et les images « frappantes », « bizarres », dont nous avons montré le rôle central dans le discours de la technique antique : l'efficacité de ce type d'images n'est pas contestée en elle-même, mais la relation de causalité entre la bizarrerie de l'image et son efficacité. Ce n'est pas parce qu'elle est « bizarre » que telle image est efficace, mais parce que sa bizarrerie est le plus souvent le résultat de l'interaction entre plusieurs éléments constituants ; c'est le phénomène d'interaction qui fait l'efficacité mnémotechnique de l'image. Ce n'est donc pas en fonction de son efficacité que les textes fondateurs — au premier chef l'*Ad Herennium* et le *De oratore* — produisent le modèle d'une image « frappante », qu'ils définissent par ce trait essentiel. La logique du phantasme prime sur la pédagogie de l'imagination.

c) Ce primat est durable. Il explique, dans l'histoire de l'Art de la Mémoire, que les transformations les plus radicales des modalités et des enjeux de la relation aux lieux de mémoire aient pu s'accompagner de la persistance fétichiste des modèles antiques, incrustés dans les discours comme des morceaux de miroir, fragments du trompe-l'œil primitif. Ainsi le *De Bono* d'Albert le Grand, qui maintient les développements de l'*Ad Herennium* sur les *imagines agentes* (images frappantes) ou sur les *metaphorica* (images fictives) dans un contexte où ces objets n'ont plus lieu d'être : l'intégration des techniques mnémoniques aux pratiques contemplatives lie d'une part ces pratiques à la réception des données sensibles, et à leur déplacement spirituel, en excluant du champ la production d'images artificielles ; la voie contemplative entraîne d'autre part l'adhésion — concentration, attention, soin... — du sujet aux contenus imaginatifs, et exclut l'effet de répulsion des « images frappantes ». Ou bien peut-on considérer que les incrustations antiques servent la cause d'un sous-discours ascétique de la psychologie rationnelle, par lequel le soupçon se porterait sur l'ensemble des images de mémoire — minées par le fantasme. Soupçon déjà

60. *id.*, 32-33.

61. Voir Michel DENIS, *Les images mentales*, Paris, 1979, pp. 191 et 208-209

marqué par Quintilien au terme de sa présentation critique de l'art de la mémoire. La réserve exprimée sur l'efficacité des images de mémoire, et le privilège accordé, dans l'apprentissage, à l'« exercice et au travail »[62], ne s'opposent pas seulement à la fabrication d'images artificielles, mais à l'association naturelle des images et des choses dans la mémoire, au profit du seul « agencement harmonieux des mots » les uns aux autres, qui « guidera la mémoire par le seul agencement des termes »[63].

L'emprise de l'oubli et la prolifération des trompe-l'œil dans le mythe fondateur et dans l'histoire de l'Art de la Mémoire engagent le travail de la composition de lieu, comme déconstruction des lieux de mémoire, dans une perspective de reconquête de la mémoire[64].

La première partie de ce chapitre — Fondation de la mémoire — a montré que les *Exercices spirituels* spécifiaient le travail de la mémoire comme mémoire du péché. Or la lecture du récit fondateur de l'Art de la Mémoire a révélé que le péché originel de la

62. QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, II, 40.

63. *id.*, 39.

64. La laïcisation simonidienne de la mémoire, que M. DETIENNE (*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, La découverte, 1973, pp. 105-119) inscrit dans la stratégie générale du poète de Céos, est homologue à la « décomposition » ignatienne du lieu de mémoire (qui nous permet à notre tour de mettre à jour le « mythe de Simonide » comme mythe simonidien, forgé par Simonide), en tant que l'une et l'autre posent le procès de la mémoire en regard de ses lieux traditionnels, du lieu de la mémoire comme tradition : tradition de la parole chez Simonide, tradition de l'écriture de cette parole (comme mystification de Simonide) chez Ignace. Dans l'un et l'autre cas l'écriture/la parole sont données aux laïcs devant les prêtres.

J.P. VERNANT, voyant dans la doctrine aristotélicienne de la mémoire (à laquelle nous venons ci-après) le terme du « dépouillement de ses vertus mythiques », écrit d'autre part (*Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspéro, 1965, pp. 77-78, n. 98) « Nous serions dès lors tentés de voir dans la mnémotechnie d'Hippias comme la transposition et la laïcisation du pouvoir d'omniscience traditionnellement rattaché à *Mnèmosune*. L'omniscience que la divinité apportait à l'aède sous la forme d'une vision inspirée, Hippias se vante de la posséder lui-même et de la procurer à ses élèves, grâce à des techniques de remémoration qui ont désormais un caractère purement positif et qui peuvent être objet d'enseignement. Au reste Hippias ne fait que suivre la voie ouverte, avant lui, par un poète. C'est en effet au poète lyrique Simonide que les Grecs faisaient remonter l'origine de la *technè mnèmonikè*. On notera, chez Simonide, deux traits susceptibles d'éclairer cette laïcisation des techniques de mémoire et le moment où elle se produit 1° Simonide aurait perfectionné l'alphabet et inventé des lettres nouvelles permettant une meilleure notation écrite ; 2° le premier, il se serait fait payer ses poèmes, pratiquant la poésie comme un métier, pour de l'argent.

mémoire était la décomposition du lieu de la parole, destruction oubliée sous l'édification des lieux de mémoire. La mémoire du péché devient ainsi mémoire du lieu originaire de la mémoire : lieu découvert, ou laissé ouvert (on pourrait dire : oublié d'oubli) dans l'exercice de la composition de lieu : comme nous l'avons montré, la mémoire s'y disjoint de son propre lieu ; le lieu devient inaltérablement impropre, inapproprié. C'est ce retrait du lieu qui me prépare moi-même, dans la désaffection du « lieu de moi-même », à laisser ouvert l'accès de l'amour de Dieu. Cette ouverture nous semble d'autre part réinstaurer contre le rattachement des images à leur lieu de mémoire une relation disjointe du lieu et de l'image et réouvrir le jeu de cette relation dans la pensée antique et médiévale. Nous examinerons de ce point de vue la situation de l'image de mémoire chez Aristote et les contours d'un espace virtuel pour la composition de lieu chez Thomas d'Aquin.

D. Essai d'histoire

1) Aristote : la situation de l'image de mémoire

Aristote mentionne à plusieurs reprises les « règles de la mnémonique ».

Dans le *De insomnis*, cherchant à distinguer, dans le matériau du songe, ce qui a seulement trait à l'image de ce qui appartient à l'opinion que nous nous sommes formés de cette image, Aristote écrit :

> On cite le cas de gens qui ont eu un songe de ce genre (associant l'image et son corrélat), ceux qui, par exemple s'imaginent être en train de disposer les objets qui se présentent à eux suivant les règles de la mnémonique : ils se trouvent souvent engagés dans une autre chose, étrangère au songe proprement dit, à savoir le fait de se poser devant les yeux une image qu'ils envisagent dans la position qu'elle occupe. On voit ainsi que tout ce qui apparaît dans le sommeil n'est pas un songe et que les pensées proprement dites que nous en avons doivent être rapportées à notre faculté d'opinion[65].

Aristote présente ici en « songe » une pratique imaginative qu'il retire en même temps partiellement au songe « proprement dit », sans pourtant qu'au départ rien ne doive le conduire — sinon peut-

[65] ISTOTE, *De insomnis* 458b.

être la phantasmatique spécifique de la tradition mnémotechnique — à cette présentation paradoxale.

Ce transport onirique de la mnémotechnique des lieux et des images permet à Aristote de distinguer l'image du lieu qu'elle occupe, et plus généralement des positions qu'elle établit : la sienne, et celle de celui qui la contemple. Les deux positions sont retirées au « songe proprement dit » pour affecter la genèse des images où je les place, et d'où je les tire. La topologie de cette genèse n'est pas réductible à l'*image*. Mais elle est coextensive à l'imagination. Le lieu et l'image découpent deux champs dans l'imagination, que vient en quelque sorte survoler le « songe », puisqu'aussi bien Aristote introduit dans le songe cette dualité de l'image et de sa position, comme position et double position (com-position) de l'imagination. Aristote reprend, dans *De anima*, à l'état de veille

> L'imagination dépend de nous, de notre caprice (car nous pouvons réaliser (en image) un objet devant nos yeux, comme le font ceux qui rangent les idées dans des lieux mnémoniques et qui en construisent des images), tandis que nous former une opinion ne dépend pas de nous, car il nous faut alors nécessairement être dans la vérité ou dans l'erreur[66].

La relation est ici curieusement inversée, bien que l'usage métaphorique de l'art de la mémoire relaie le songe du *De insomnis*, et nous situe dans la continuité des approches précédentes (voir *supra*, pp. 105-107). Mais le *De insomnis* attribue cet art à l'opinion et au travail de la pensée, alors qu'il est ici purement et simplement annexé au « caprice » de l'imagination. L'imagination est en conséquence elle-même réduite à son objet (les images réalisées) alors que le *De insomnis* l'étendait aux deux pôles de production et de réception des images, et rendait de ce fait possibles et compossibles le lieu de la pensée, qui posait devant elle les images, et le lieu de l'image posée devant les « yeux » de la pensée.

Le rapport de ces deux fragments du *De insomnis* et du *De anima* écartèle l'imagination entre le pôle diurne de l'opinion et du jugement, et le pôle nocturne de la fantaisie et du caprice. C'est en tant que production d'images mnémoniques que l'imagination est ainsi travaillée par les deux textes. Or, comme nous allons le voir, c'est la fonction psychologique de mémoire qui articule, dans le traité *De memoria et remi iscentia*, ces deux compréhensions aristotéliciennes de l'imagination. D'où deux conséquences l'ordre

66. ARISTOTE, *De anima*, 427b.

des règles mnémoniques ne constitue pas un bon paradigme de la mémoire ; la mémoire reste travaillée elle-même par les éclats de l'imagination.

a) *La mémoire entre la sensation et le phantasme*

Le *De anima* produit deux énoncés de l'imagination selon le premier, l'imagination, directement liée à la perception sensible, est en même temps directement articulée sur l'activité intelligible

> L'imagination est quelque chose de distinct à la fois de la sensation et de la pensée, bien qu'elle ne puisse pas exister sans la sensation et que sans elle il n'y ait pas non plus de croyance[67].

La « croyance » définit ici le jugement d'universalité, qui se construit sur l'écart de la sensation particulière et de l'image que la pensée en forme, irréductible à cette sensation mais aussi à l'image en tant qu'elle est soustraite par Aristote « à ce qui ne dépend pas de nous ».

Une seconde présentation aristotélicienne de l'imagination creuse l'écart de la sensation et de l'imagination en accusant la spécificité de l'imagination anticipante

> La faculté noétique pense les formes dans les images (...) Par exemple en percevant que la torche est du feu on connaît par le sens commun, en la voyant remuer, qu'elle signale l'approche d'un ennemi. D'autres fois au contraire c'est par les images qui sont dans l'âme, ou plutôt par les concepts, qu'on calcule et qu'on délibère, comme dans une vision, les évènements futurs d'après les évènements présents[68].

L'imagination, comme vision interne, n'est plus rapportée, comme précédemment et au début de ce même passage, au « sens commun » ou à l'opinion ; c'est « par les images qui sont dans l'âme » qu'on pré-voit ; on calcule « comme dans une vision ». De l'un à l'autre de ces énoncés, l'imagination est déplacée, comme de l'un à l'autre des deux fragments « mnémoniques », du cadre de la sensation et de l'opinion vers le domaine du « concept », ici explicité comme production phantasmatique d'images sensibles. Ce déplacement est attesté, outre les énoncés eux-mêmes, par une incertitude, où le « bougé » de la définition et du statut de l'imagination fait sentir ses effets. Le *De anima*, dans la part négative de la définition de l'imagination, et pour la distinguer de la sensation, recourt, entre autres arguments, à celui-ci

67. ARISTOTE, *De anima*, 427b.

68. *id.* 431b.

> La sensation est ou puissance, ou acte, par exemple vue ou vision ; par contre il peut y avoir image en l'absence de l'une ou de l'autre : telles sont les images que l'on aperçoit dans le sommeil[69].

Dans la part positive finale de la défi ition, Aristote réintroduit la vue dans l'imagination

> Comme la vue est le sens par excellence, l'imagination a tiré son nom de « lumière », parce que sans lumière il n'est pas possible de voir[70].

La faculté de voir est-elle ou non engagée dans l'imagination ? Aristote semble ici le présupposer, après l'avoir refusé ; mais cette contradiction n'est qu'apparente la vue est seulement requise ici comme métaphore sensible, ou plus précisément métaphore des sens, dont elle est l'« excellence ». L'imagination est seulement à l'image de la vue. Mais il n'en va pas de même de l'autre énoncé du *De anima*, 429a, selon lequel l'image est une « vision » en acte, comme nous l'avons indiqué. De l'un à l'autre des deux énoncés l'image est donc réalisée, sans pour cela qu'elle soit réduite à une sensation : le premier énoncé spécifiait cependant l'image dans la double absence de la vue et de la vision. Elle apparaît ici au contraire comme réduction de la vue à la vision : qu'en est-il donc de la faculté de voir dans l'imagination ? Aristote, sur ce point, laisse la définition de l'imagination ouverte.

Mais la réponse à cette question nous semble pouvoir être trouvée dans la relation de la sensation et de l'imagination elle est essentiellement mémorielle, qu'il s'agisse du simple passage du senti à l'imagé (j'ai l'image d'une sensation reçue) ou qu'il s'agisse, dans le cas particulier du *De anima*, 431b, de l'imagination anticipante, par laquelle j'anticipe, dans l'image que je forme, une sensation passée. La constitution d'une mémoire ou le recours de la mémoire sont le lieu commun de ces deux énoncés de l'imagination, dont nous avons d'autre part souligné la distinction. De ce fait la faculté de voir se donne toujours dans l'imagination comme vision effective, parce qu'elle est toujours déjà effectuée. L'imagination articule une puissance de mémoire sur une vision passée, et articule par conséquent la sensation imaginée et l'imagination sensible. D'où l'importance, qu'a bien montrée L. Couloubaritsis[71], de l'exposé

69. *ibid.*, 428a.

70. *ibid.*, 429a.

71. Léon COULOUBARITSIS, Le problème de l'imagination chez Aristote, *Actes du XVIII^e Congrès des Sociétés de philosophie de langue française*, Strasbourg, 1982, pp. 153-158.

de la mémoire dans le *De memoria et reminiscentia*, 449b-450a. La mémoire entretient sous la pensée la trame sensible. Elle signifie ainsi la différence — établie dans le *De anima* — de la pensée et de l'image sensible, mais rend également compte de la différence propre de l'image mémorielle et de la sensation actuelle — établie, dans le même *De anima*, par l'imagination anticipante. L'anticipation est ici élargie à une position de l'imagination « devant les yeux » de la pensée[72]. La pensée pose devant elle une image qui ne l'affecte plus, une image passée. Mais cette définition « accidentelle » de l'image de mémoire conduit Aristote à distinguer la mémoire-souvenir, ainsi comprise comme contingence essentielle (« Jamais la pensée ne pense sans image » (*De anima*, 432a), mais elle ne pense pas *avec* les images), de la « remémoration » ou « réminiscence », par laquelle la mémoire est réeffectuée, et par conséquent déniée comme mémoire. Il est remarquable que ce passage (*De memoria et reminiscentia*, 451a), dans lequel Aristote ne renvoie pas aux « règles de la mnémonique » (*De insomnis*, 458b), soit cependant celui qui accrédite l'autorité aristotélicienne dans l'héritage de l'Art de la Mémoire, alors que, comme nous l'avons vu, les renvois explicites d'Aristote à cet Art sont, de fait, beaucoup moins affirmatifs. Or on peut bien comprendre qu'Aristote s'abstienne ici de ce renvoi : il ne décrit pas en effet l'actualisation d'un contenu mémoriel établi, mais la reconstruction d'un contenu oublié. Les « lieux communs » dont Aristote retrouve ici l'usage, après les avoir définis dans sa *Rhétorique*[73], sont ainsi d'une toute autre nature que les « lieux de mémoire » de la mnémotechnique :

> Ce qu'on doit, c'est s'appuyer sur un point de départ. Aussi est-ce parfois à partir de lieux communs que semble procéder la remémoration. La cause en est qu'on passe rapidement d'un terme à un autre, par exemple de lait à blanc, de blanc à air, de ce dernier terme à humide, à la suite duquel on arrive par le souvenir à automne, qui est la saison que nous cherchions à nous rappeler.

Les « lieux communs » fonctionnent au défaut d'une mémoire retrouvée par leur biais.

Ce texte du *De memoria* est rapporté par Thomas d'Aquin dans l'article 1 de la question 49 (II, IIae) de la *Somme Théologique*, consacré à la place de la mémoire dans la vertu de la prudence. Thomas écrit

72. ARISTOTE, *De memoria et reminiscenti* ., 450a.

73. ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 26, 1403a.

> Celui qui veut perfectionner sa mémoire doit organiser ses souvenirs en systèmes liés ; car, alors, un souvenir en appelle facilement un autre. C'est pourquoi le Philosophe dit « Parfois le souvenir d'un événement évoque en même temps le lieu où il s'est accompli, parce qu'entre les deux choses la liaison est immédiate. *(A locis videntur reminisci aliquando : causa autem est quia velociter ab alio in aliud veniunt.)*

Soustraite à son milieu topique (les « lieux communs » rhétoriques) et infléchie par le texte latin dont dispose Thomas vers un certain réalisme local[74], la proposition d'Aristote a toutes les apparences d'une « règle de la mnémonique ». Mais inversée le souvenir du lieu est rappelé par la mémoire des circonstances qui l'ont affecté. Où Aristote progresse de « lieu commun » en « lieu commun » vers son objet, Thomas progresse de l'objet vers son lieu. Progression « immédiate », certes ; mais la conséquence de cette immédiateté — que le lieu puisse lui-même immédiatement rendre le souvenir qui s'y figure — n'est pas établie. Thomas ne se saisit pas du « lieu commun » aristotélicien, mais il n'est pas saisi non plus par les attraits de la mnémotechnique[75]. Nous reviendrons sur cette indécision du lieu thomiste.

Il apparaît au terme de cette brève enquête que la mémoire aristotélicienne est sans lieu propre : si elle n'est qu'un support sensible, la trace d'une affection passée, le « signe »[76] d'une pensée en acte, l'image mémorielle est apposée au lieu de cette pensée, dont elle est intimement absente sa contingence fonde la nécessité interne de la pensée. Elle-même est du dehors, impropre, impensée ; si au contraire la mémoire est l'enjeu d'une activité spécifique, celle-ci, en substituant les « lieux communs », impropres, généraux, à l'ordre ou au désordre mémoriels, recompose la mémoire selon une topologie « im-mémorielle ». Dans le premier cas, je ne

74. Le texte latin de l'*Opera omnia*, Reimer, Berlin, 1831 (p. 233) suit plus rigoureusement Aristote
« quocirca nonnunquam videtur ex locorum dispositione reminisci. Causa autem est quod cito ex alio ni aliud veniat ».

75. R. Barthes est ici moins prudent lorsqu'il écrit (*op. cit.*, p. 61)
« La composition de lieu avait d'abord (derrière elle) une tradition rhétorique ; la seconde sophistique ou néo-rhétorique alexandrine avait consacré la description de lieu sous le nom de topographie ; Cicéron recommande de considérer lorsqu'on parle d'un lieu, s'il est plat, montueux, uni, escarpé, etc. (c'est exactement ce que dit Ignace) ; et Aristote, constatant que pour se souvenir de ces choses, il suffit de reconnaître le lieu où elles se trouvent, inclut le lieu (topos), commun ou spécial, dans sa rhétorique du probable ».

76. L. COULOUBARITSIS, *op. cit*

peux, moi qui pense, ne pas poser (déposer) devant moi l'image « accidentelle » des objets intelligibles de ma pensée. Dans le second, « celui qui se remémore arrive à la conclusion que, précédemment, il a vu ou entendu ou éprouvé quelque expérience de ce genre »[77] : je ne veux pas ne pas avoir vu ou entendu... La mémoire est dans les deux cas le lieu d'une double négation, un intervalle. Cette situation d'exil — une mémoire errante —, nous l'avons éprouvée pendant la traversée des *Exercices* d'Ignace, qui travaillaient l'écart, l'arrachement de la mémoire à son lieu propre et ouvraient de ce fait le trajet du « pélerin », en quête d'un lieu passé. De ce trajet les deux itinéraires étaient d'une part la découverte de ce lieu par la dé-position des images de mémoire, que je ne pouvais pas ne pas voir bien qu'elles fussent « invisibles », et d'autre part la remémoration recommencée de la mise en mémoire, répétition de l'exercice spirituel. Le mouvement ignatien compose ainsi la *memoria* et la *remi iscentia* aristotéliciennes, qu'il redécouvre sur le sol de l'expérience fondamentale de la composition de lieu, composition d'un lieu autre, impropre aux « règles de la mnémonique ».

b) *Un lieu inconstructible*

Le « lieu » aristotélicien est-il toutefois par lui-même adéquat aux « règles de la mnémonique » et disponible pour leur exercice ?

Le lieu d'un corps est défini par Aristote dans le livre IV de la *Physique* comme « la limite intérieure du contenant (de ce corps) »[78]. Cette définition est acquise sur la base d'un constat initial : le lieu est disjoint du corps qu'il contient, puisque deux corps peuvent occuper successivement un même lieu ; elle est acquise au terme d'une série de réductions de la corporéité du lieu, qui, disjoint du corps qu'il contient, n'est cependant lui-même ni la forme de ce corps, ni la matière de cette forme, ni l'intervalle d'un corps contenant et d'un corps contenu (la variation de l'intervalle multiplierait alors à l'infini les lieux d'un corps, par exemple les lieux d'un liquide dans un récipient). Le lieu d'un corps ne peut donc être que la limite interne de son contenant, c'est-à-dire du corps immobile (non mû par le mouvement du corps contenu) qui le contient. Il se trouve de ce fait que le lieu n'est lui-même posé que par

77. ARISTOTE, *De memoria et reminiscentia*, 453a.

78. ARISTOTE, *Physique*, livre IV, 1, 212a. D. ROSS (*Aristote*, 1923, trad. fr Paris, gramma, 1971, pp. 119-121) résume avec exactitude la démonstration d'Aristote (IV, 1, 208a-213a).

le corps qu'il contient. Ce corps découpe son lieu, qui ne lui est pas propre, puisqu'il trace la limite de cette découpe et qu'il n'est pas lui-même cette limite : c'est la limite du lieu ou le lieu comme limite. En toute rigueur, la limite du corps contenant demeure comme la trace de son contenu. Mais elle n'est pas perceptible, or elle n'est pas perceptible non plus lorsque le corps occupe le lieu, ou elle ne l'est que comme limite externe de ce corps. Le lieu aristotélicien est donc par sa définition donné comme *réellement invisible*, et nous semble soumis alors à une étrange oscillation.

Comme l'a écrit Bergson, la conception aristotélicienne « ensevelit l'espace dans les corps[79] » ; il est vrai que le lieu, comme « lieu corporel », fait corps avec les corps dans la démonstration de la *Physique*, et que sa « puissance prodigieuse », d'être « ce sans quoi nulle autre chose n'existe et qui existe sans les autres choses »[80], n'est en acte qu'« ensevelie ». Le palais de Scopas, ce lieu enseveli par les corps qu'il rappelle à la mémoire et par le lieu mnémonique qui lui est substitué dans le récit de Simonide, reste en effet ici enseveli. Aucun « espace » ne lui est substitué le lieu, nous l'avons dit, reste invisible. Mais il l'est *réellement* : c'est ce qu'il est, c'est sa définition qui le font invisible. C'est d'être une limite, et par conséquent de n'apparaître que sous les espèces de son autre le corps qu'il localise. Cette essentielle altérité soustrait le lieu à l'« ensevelissement » en le ressuscitant en permanence — le texte d'Aristote progresse de la sorte — des corps où il se prend : la limite intérieure du corps contenant un autre corps est quatre fois limite du corps contenant, du corps contenu, mais aussi de leurs intervalles, puisque ceux-ci trouvent leur limite (la limite de leurs « lieux ») dans cette autre limite. Aristote ne repousse aucun des corps que sa démonstration figure. Mais il les pousse l'un après l'autre à leur limite. Et c'est à cette limite qu'il trouve leur lieu. Le lieu aristotélicien présente ainsi un double visage incorporé, il altère les corps. Enseveli en eux il les porte hors d'eux-mêmes, et se déplace — insaisissable bien qu'« immobile » — de l'un à l'autre bord de sa limite.

c) *La déconstruction ignatienne*

Leur caractère insaisissable est bien en vérité la part commune, dans les traités aristotéliciens, du lieu, de l'imagination (sensation

79. H. BERGSON, L'idée de lieu chez Aristote (1889), *Études bergsoniennes*, II, Paris, Albin Michel, 1949, p. 104.

80. ARISTOTE, *Physique*, 209a.

ou phantasme) et de la mémoire (souvenir ou réminiscence) ; nous avons recherché les effets réciproques de ces compositions opératoires. La filiation de la mnémotechnique des lieux et des images et de l'énoncé aristotélicien du lien de la pensée et de l'image nous apparaît alors comme une reconstruction mnémonique du texte d'Aristote, voire comme la manifestation d'un engagement actif des instruments de l'Art de la mémoire dans la reconstruction du texte d'Aristote[81], de la démonstration du lieu à celle de l'imagination. Nous observons inversement que le dispositif de la composition de lieu dans la contemplation ignatienne conduit à mettre en crise l'indécision catégorielle de ce même texte sur deux points fondamentaux : la relation du lieu et de l'espace, le rapport du visible et du représentable.

α) Espace et lieu

La logique disjonctive des pratiques ignatiennes a réintroduit à la limite de l'espace perspectif la position d'un lieu déterminé comme lieu de la composition de cet espace et soustrait du même coup à ses règles de construction. Le lieu aristotélicien « ensevelissait » l'espace de la présentation des corps, leur lieu phénoménal, tout en traçant, à leur contour, la limite de cet espace. Le lieu ignatien, tel qu'il était par exemple décrit par la « Contemplation de l'incarnation », disjoint l'espace de re-présentation des corps, tel qu'il était construit et figuré par l'imagination, du lieu de cette figuration, lui-même irréductible à toute représentation, à tout projet perspectif de figure. Nous avons découvert ce « lieu corporel » vide de figure, topologie négative de la topographie des corps. Est en quelque sorte ainsi déployée la situation aristotélicienne de la pensée devant l'image : ce qui n'était que le lieu comme limite est composé dans le revers de cette limite. Le lieu du corps retourne la limite comme limite de l'espace de représentation des corps. Le lieu-limite est radicalement disjoint de l'espace qu'il limite.

L'étude des *Evangelicae historiae imagines* de Jérôme Nadal

81. La lecture médiévale puis renaissante de la « remémoration » et de la « réminiscence » participe du destin oublieux de l'Art de la Mémoire : la théorie aristotélicienne est en effet forcée dans son opposition à la réminiscence platonicienne, et constituée comme une technique psychologique qui, comme nous l'avons vu, n'appartient pas effectivement au texte aristotélicien. Inversement la pensée renaissante revestit dans le champ platonicien un « art de la réminiscence » hétérogène au principe même de la réminiscence platonicienne. L'histoire de l'Art de la Mémoire connaît ainsi une double méprise, pour le coup adéquate à sa phantasmatique fondamentale. Voir sur ces points F. YATES, *op. cit.*, pp. 119-143.

nous montrera cette disjonction à l'œuvre, devant l'image, entre d'une part le lieu de réception et de production des images (sensations et phantasmes) et d'autre part l'espace de représentation de ces images, dans les limites d'une perspective narrative.

β) Vision et représentation

La disjonction du lieu et de l'espace décide d'une autre disjonction, celle du visible et du représentable. Si l'espace articule, en acte, la perception de l'image sensible et le projet phantasmatique de l'imagination, le lieu qui reçoit l'une et dont l'autre est issu, lieu de circulation de ces « visibles », est nécessairement soustrait à toute visibilité, puisqu'il est doublement disjoint de l'image qu'il reçoit et de celle qu'il produit, donc doublement disjoint de leur espace. Or c'est bien sur ce point que la démonstration aristotélicienne marquait un vide : vide de la vue en tant qu'elle diffère de la vision. La vision, vue en acte, participait de l'imagination anticipante, de son projet, mais la puissance de voir, distincte de la sensation visuelle en acte, restait également en marge de l'imagination en acte[82]. C'est dans cette marge que le lieu de visibilité de la contemplation ignatienne s'est construit. La visibilité, comme lieu du visible, lieu de passage du visible s'inscrit dans l'envers du visible comme son lieu dans l'envers de l'espace et comme le lieu du corps imaginant et percevant dans l'envers de l'image locale des corps. L'articulation interne de ces envers a fait l'objet de notre étude des *Exercices* d'Ignace. Aussi n'y revenons-nous point.

2) Thomas d'Aquin : l'espacement virtuel d'une composition de lieu

En creusant les fissures du bloc aristotélicien le long des deux lignes de séparation mouvantes du lieu et du corps, d'une part, et de l'imagination et de la mémoire, d'autre part, l'expérience ignatienne nous porte dans le même temps à soupçonner les « lieux de mémoire » de l'aristotélisme et la construction spatiale. La remémoration — au sens du *De memoria et reminiscentia* — du lieu aristotélicien se trouve jouée, dans la fondation du lieu ignatien, contre l'édifice du « nouvel espace ».

Il n'est certes pas question ici de reconstruire la pratique ignatienne de la contemplation — quelle que soit pour nous l'importance de l'acte théorique des *Exercices spirituels*, dont nous avons

82. ARISTOTE, *De anima*, III, 3, 428a ; III, 7, 431b. Voir *supra*, pp. 110-111

montré l'effort, et particulièrement l'effort autocritique — comme une déconstruction masquée du « corpus » scolastique, ni, a fortiori, comme l'anticipation de la querelle future des savants docteurs de la Compagnie et de Galilée. F. Mac Leod a par exemple certainement raison d'écrire : « quelle connaissance Ignace avait-il des théories sur l'imagination ? La question reste ouverte à toutes les spéculations[83]. » Il reste toutefois qu'Ignace acquiert, pendant son long séjour d'études parisien (1528-1538), une solide formation scolastique[84]. A-t-il su décrypter et suivre, dans le massif aristotélico-thomiste qui constitue alors l'environnement conceptuel et doctrinal de la maturation des *Exercices spirituels*, les lignes de faille qui traversaient le texte aristotélicien lui-même ? Rappelons que c'est bien dans cette période (et dans les deux séjours vénitien et romain qui la suivront (1536-1539)), que le matériau primitif des *Exercices* prononce son unité textuelle, et que le préambule de la composition de lieu est ainsi confirmé dans son autorité « théorique ». Comprise dans ce contexte d'acculturation, l'hypothèse d'une lecture active et, pourrait-on dire, symptômale, par Ignace, de certains des articles consacrés par la *Somme théologique* à l'i gination pourrait n'être pas pure spéculation.

a) *L'espace des images composées*

Thomas d'Aquin, dans l'article 2 de la question 173 (II, IIae), consacrée au *Mode de connaissance prophétique*, définit en ces termes la différence de l'imagination et de la perception

> D'après S. Augustin, « la connaissance prophétique a surtout pour siège l'esprit ». Or, au sujet de la connaissance de l'esprit humain, il y a deux choses à considérer : le mode de réception ou de représentation des réalités, et le jugement sur les réalités représentées. Les réalités sont représentées à l'esprit humain par des idées (ou *species*) ; normalement, il est nécessaire que ces idées ou *species* passent par les sens, puis par l'imagination, et aboutissent à l'intellect possible : celui-ci est modifié par les phantasmes qu'éclaire l'intellect agent. Or l'imagination ne fait pas que recevoir les formes des choses sensibles telles qu'elles viennent des sens, mais elle subit aussi

83. F. Mac Leod, L'utilisation de l'imagination dans les *Exercices* ignatiens, *CIS*, tome XVIII, 1987, p. 82.

84. Ignace a 35 ans passés, se sentant « fort dépourvu de bases » (comme il le dit dans le récit de sa vie) étudie la rhétorique, la grammaire, et la poésie latine au Collège de Montaigu de 1527 à 1529 ; puis la logique et la physique aristotéliciennes, au Collège Sainte-Barbe de 1529 à 1533 ; enfin la théologie au Collège dominicain de la rue Saint-Jacques de 1533 à 1535. Ignace obtient le grade de maître-ès arts en 1535.

> diverses transformations : soit par suite de modifications corporelles, comme il arrive dans le sommeil ou la folie, soit par suite d'une intervention de la raison, qui dispose les phantasmes en vue de ce qu'il faut comprendre. Quand, en effet, on change l'ordre des mêmes lettres d'un mot, le sens diffère ; de même aussi, si l'on dispose de diverses manières les phantasmes, il résulte dans l'intelligence des idées intelligibles différentes[85].

L'imagination est ici spécifiée par sa capacité de variation de l'ordre relatif des données perceptives, et par conséquent de leur signification globale. L'imagination travaille sur la lettre et reste ainsi irréductible, dans le temps de la « disposition » des lettres ou des unités sensibles, à l'un ou l'autre des images ou des mots que ceux-ci articulent ; elle est seulement l'espace — non hiérarchisé, homogène, continu, de cette variation phantasmatique de l'ordre perceptif. Le matériau sensible est déboîté de son lieu naturel pour être projeté dans cet espace. Projet transfiguré, mais non pas rejeté[86] par la lumière divine dans la révélation prophétique

> Ainsi qu'on l'a vu, lorsque dans la révélation prophétique Dieu combine à nouveau les formes imaginatives, précédemment reçues par les sens, afin de les rendre aptes à révéler une vérité, la vie antérieurement menée est utile pour ces analogies. (...).
> L'homme a la faculté naturelle de produire toutes les formes imaginatives, si on les considère d'une manière absolue ; mais non pas celle de les combiner de telle sorte qu'elles puissent représenter des vérités intelligibles qui dépassent son intelligence aussi lui faut-il pour cela le secours d'une lumière surnaturelle.

Thomas d'Aquin donne sens à l'émulsion des formes imaginatives, à leur parcours et à leur balisage, hors-lieu, d'un espace autre l'espace de la révélation. Il donne sens au projet désordonné d'images « antérieurement acquises » (d'images de mémoire).

b) *En quête d'un lieu*

L'espace problématique (posé et transformé) de ce projet d'images nous semble limitrophe du lieu négativement posé par Thomas dans l'article 5 de la question 180 (II, IIae), consacrée à la *Vie contemplative*. Thomas a établi en termes aristotéliciens l'inévitable participation des vues de l'imagination à la pratique contemplative

85. Thomas d'AQUIN, *Somme théologique*, II, IIae, p. 173 a.2.

86. T. BARREIRA (La composicion de lugar. La misma según la doctrina de Santo Tomas, *Munresa*, T 11, Madrid, 1975, pp. 158-168) manque les enjeux réels du texte de Thomas en faisant de cette sorte de « composition » le préambule et le fondement d'une position coercitive conjointe de l'entendement humain et de l'Esprit Saint à l'égard des errements de l'imagination.

> Les objets incorporels, dont il n'y a pas d'images, ne nous sont connus que par relation aux corps sensibles, qui, eux, en possèdent. Ainsi, nous atteignons la vérité en considérant la réalité qui est l'objet de notre réflexion ; nous connaissons Dieu comme cause, suivant Denys, et par passage à la limite, et par négation ; quant aux autres substances immatérielles, nous ne pouvons les connaître, en l'état de la vie présente que par négation, ou par relation aux êtres corporels. En conséquence, lorsque nous saisissons l'un ou l'autre de ces objets, nous devons recourir aux images des corps, bien que ces objets eux-mêmes n'aient pas d'images[87].

Mais il expose dans cet article 5 de la question 180 le point de vue de Grégoire le Grand sur les contemplatifs

> Ils reviennent à eux-mêmes vers le dedans, quand ils méditent les choses spirituelles et qu'ils ne traînent pas avec eux les ombres des choses corporelles ou que, les ayant traînées, ils les chassent par le moyen du discernement : quand, avides de voir la lumière sans bornes, ils repoussent toutes les images où ils ont coutume de s'enfermer (*sed incircumscriptum lumen videre cupientes, cunctas circumscriptionis suae imagines deprimunt*) et qu'ils se dépassent eux-mêmes dans leur effort pour saisir ce qui est au-dessus d'eux[88].

Le rejet des images et leur fonction contemplative ne sont pas deux données hétérogènes du fait de l'imagination. Le rejet des images qui emplissent l'âme et obscurcissent son lieu est en revanche corrélatif au projet des « formes imaginatives » dans l'espace « utopique » de la révélation prophétique. Le rejet ordonnant de ces images est l'autre face de leur projet désordonné[89].

Le lieu dont les images se trouvent « chassées » sera lui-même dans la composition de lieu ignatienne l'autre face de l'espace qui les trouvent composées, décomposées, recomposées, à la grâce de Dieu. De cet espace transformateur des images composées à la formation du lieu de leur composition, la scène topologique fondamentale de la composition de lieu est ici esquissée.

87. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, II, IIae, q.84, a.7.

88. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, II, IIae, q.180, a.5 ; GRÉGOIRE LE GRAND, *Morales sur Job*, VI, 37.

89. T. Barreira écrit de la question 180 (*op. cit.*, p. 166), en proportion de sa lecture de la question 173, qu'elle est la preuve que l'imagination est par elle-même le plus grand ennemi de la contemplation, un « cheval de bataille » à vaincre.

Chapitre III

La révision de la composition de lieu dans l'élaboration du « Directoire » des « Exercices spirituels »

Le *Directoire* des *Exercices spirituels* se présente comme un guide, un accompagnement du directeur spirituel dans la conduite de ces *Exercices*. Il veut en aménager les difficultés, en faciliter la transmission, en assouplir les modalités pratiques. Nous avons évoqué[1] les *Notes* du P. Vitoria, recueil direct des remarques d'Ignace sur le livret des *Exercices*, remarques faites, avec trois autres fragments contemporains (1553-1556) dans la perspective d'un *Directoire* dont le fondateur aurait lui-même, selon Luis Gonçalvez da Câmara, son secrétaire, eu le projet d'entreprendre la tâche[2]. Le temps seul lui aurait manqué.

Le manquement du temps (temps manquant, temps manqué), dont nous suivrons plus loin la trace puisque, selon ses proches, Ignace aurait exprimé le souhait, à la fin de sa vie, sans pouvoir l'accomplir, d'une initiative de la Compagnie dans le domaine de l'illustration gravée, caractérise, au-delà d'Ignace lui-même, la position du fondateur en général : le fondateur n'a pas le temps, parce qu'il est lui-même l'ouverture d'un temps dont les projets qu'il a

1. Voir *supra*, chap. I, pp. 56-58.

2. Luis Gonçalvez da Câmara, *Mémorial*, /313/, DDB, 1966, p. 220
« Le Père a dit qu'il voulait faire un Directoire sur la manière de donner les Exercices et que Polanco pouvait lui proposer des doutes à quelque heure que ce fût parce que, en matière d'Exercices, il ne lui serait pas nécessaire de réfléchir beaucoup pour y répondre. (3 avril 1555) »

seulement rendus possibles viendront combler le vide fondateur, la trouée inaugurante, le lieu. L'inaboutissement du projet devient ainsi une détermination essentielle de l'entreprise fondatrice. Il est par conséquent très important de cerner les lieux de l'inachèvement, comme par exemple l'indécision de fait, jusqu'à la mort d'Ignace (1556) sur le statut de la représentation imagée dans l'imagination contemplative, ou encore — ce qui nous retiendra dans ce chapitre — le retard de l'élaboration d'un *Directoire* des *Exercices spirituels*, c'est-à-dire la résistance du texte ignatien à sa propre lisibilité. Or l'illisibilité des *Exercices* est une donnée majeure de son efficace dans la relation du directeur et du retraitant. Elle les rapproche au défaut du texte : le directeur a reçu les *Exercices* par la voix de son propre directeur et les transmet par sa voix au retraitant, qui lui-même, etc. Le réseau s'établit dans un contournement perpétuel de la lettre du livret : réseau des vocalisations successives et de leurs effets conjugués. Nous avons théoriquement fondé ce contournement par l'établissement d'un principe disjonctif, dans la pratique des *Exercices*, de ce texte et de cette pratique et montré que cette disjonction produisait toute sa puissance dans l'expérience de la composition du lieu de la contemplation, qui démentait dans sa réalité effective le modèle qui dans le texte la figurait. Or nous découvrons dans le travail du *Directoire*, en tant qu'il vise à constituer dans l'environnement du livret ignatien un texte devenu lisible, une insistance particulière à réduire l'effet disjonctif de la composition de lieu, c'est-à-dire le parcours disjonctif de l'expérience imaginative par rapport à la lettre du livret.

C'est à l'exploration des différentes modalités, des limites et des effets de cette réduction que nous consacrerons les pages qui suivent.

La préparation du *Directoire* de 1594[3] est faite, de 1573 à cette date, d'une accumulation d'apports, issus d'une large consultation à différents niveaux et dans les différentes provinces de la Compagnie, rassemblés, combinés par des commissions romaines successives en vue de l'élaboration du document définitif. Tous ces apports ne couvrent pas chacun l'intégralité du texte ignatien. Mais la très grande majorité d'entre eux affronte le problème de la composition du lieu. Onze textes que l'on peut distinguer en trois groupes[4].

3. Le texte définitif, établi en 1594, ne sera publié qu'en 1599.

4. L'ensemble des directoires préparatoires et le document définitif, ainsi que les ébauches pré-directoriales que nous étudions, ont été publiés en 1955 dans le

qu'en 1585 une série de contributions autonomes amorce la révi-
ı du texte, dont celle de Juan Polanco, secrétaire d'Ignace à
me de 1547 à 1556, rédacteur du texte définitif des *Constitutions*
la Compagnie, celles de Diego Mirón et de Fabio de Fabi, etc.

— De 1585 à 1591, Gil Gonzalez Dávila, alors président de Commission du *Directoire*, collecte de nouveaux « amende-nts », qui donnent lieu en 1590-1591 à un premier *Directoire* ɔnyme, rédigé en deux versions successives qui creusent l'écart :c le texte primitif des *Exercices* sur deux points essentiels le e de la composition de lieu et l'articulation des quatre temps des atre semaines des *Exercices* sur les trois voies traditionnelles — rgative, illuminative et unitive — de la contemplation[5].

— Dans une troisième période enfin la mise au point du docu-ɜnt est opérée, d'abord par une dernière consultation parmi les ovinciaux de la Compagnie, dont Fabiano Quadrantini, de ıples, de 1591 à 1593 ; puis par l'établissement du document défi-tif sous la responsabilité de la Commission, qui achève ses tra-ux au lendemain de la V[e] Congrégation générale de la Compa-ıie (1594).

L'élaboration du *Directoire* traverse donc une longue période oir le tableau p. 124), principalement marquée dans l'histoire de spiritualité jésuite par le développement d'une littérature spéci-que, presque inexistante jusqu'en 1580[6]. Développement corré-tif dans le travail directorial lui-même d'un amendement capital, ıoncé en 1591, puis repris en 1594-1599, autorisant la pratique de ı lecture dès la première semaine des *Exercices*. La lisibilité du livret ɜnatien est donc articulée sur une promotion nouvelle de l'acte de :cture dans la pratique qu'il conduit. Inversement cette lisibilité, omme homologation de la lettre du livret et de l'expérience qu'elle ɔrovoque (et par conséquent comme résolution des formes dis-onctives), se fonde sur les données d'une écriture : celle des retrai-ants, celle des directeurs transmettant leur propre expérience

Tome 76 des MHSI (après une première édition partielle en 1919). Les références ɜui suivent renvoient à l'édition de 1955.

5. Nous travaillons cette articulation dans l'examen des *Orationis observa-tiones* de Jérôme Nadal, où l'expérience de la composition de lieu brouille les pistes du recouvrement des quatre temps sous l'autorité des trois voies (voir *infra*, chap. IV, pp. 180-181.

6. Voir sur ce point Joseph GUIBERT *Le généralat d'Aquaviva et l'histoire de la spiritualité* (1581-1615), *AHSI*, T X, pp. 59-93 ; et Michel de CERTEAU, *La réforme intérieure au temps d'Aquaviva*, DS, T. VII, 985-995.

de retraitant et l'expérience qu'ils conduisent chez leurs retraitants ; de telles écritures instruisent le procès du texte ignatien.

Nous présentons de ce point de vue deux textes, l'un préalable et l'autre parallèle à l'élaboration proprement dite des *Directoires*, qui montrent bien comment la révision du livret ignatien, son devenir-lisible, « prend au piège » la scriptibilité de l'expérience des *Exercices*, pour opérer par la circulation de l'écriture et de la lecture le désenclavement du texte fondateur.

Tableau 4 *Projets directori*

Dates	*Textes*	*Matières*	*n°*
1573-75	Directoire et Exercices de J. Polanco	E.S. [151,232,47]	1
1575	Directoire de Fabio de Fabi	E.S. [47]	2
1575-82	*Informatio* et Exercices de A. Valentino	Remarques générales, E.S. [47]	3
1581	Directoire de D. Mirón	Remarques générales	4
1580-90	Bref Directoire	Remarques générales	5
1585-88	Directoire Davila	Compositions de première semaine	6
1587	Directoire Davila	Compositions de deuxième et troisième semaine	7
1590	*Directorium variorum*	Remarques générales	8
1591	Directoire Mirón	E.S. [47]	9
1591-93	Observations de F. Quadrantini	E.S. [47,103,112,192]	10
1594	Directoire officiel	E.S. [47]	11

1) La réécriture du texte ignatien.

a) *Le* Guide *d'Eduardo Pereyra*

Le *Guide (Monita)* d'Eduardo Pereyra[7], établi en 1562 selon les Exercices qu'il a lui-même donnés (E. Pereyra avait pour sa part reçu les Exercices du P. Villanueva, qui les avait reçus d'Ignace), présente une transcription de la « Méditation des trois degrés d'humilité ». E. Pereyra écrit

> La composition sera de voir l'enfant si humble placé dans un lieu si humble et vil, placé dans une si grande pauvreté (*la composición sea ver al niño tan humilde puesto en un lugar tan bajo y humilde, puesto en tanta pobreza*), en voulant ainsi incliner notre cœur vers l'amour de cette vertu d'humilité et de pauvreté d'esprit[8].

α) La décomposition de la composition de lieu dans la *Méditation des trois degrés d'humilité* des *Exercices spirituels*

La « Méditation des trois degrés d'humilité » (*Exercices spirituels* [165-168]) n'est pas ouverte par la composition d'un lieu spécifique, ni même par aucune sorte de composition

> La première sorte d'humilité est nécessaire au salut éternel. Elle consiste à m'abaisser et m'humilier autant que cela m'est possible pour que, en tout, j'obéisse à la loi de Dieu notre Seigneur. De la sorte, même si on faisait de moi le maître de toutes les choses créées en ce monde ou s'il y allait de ma propre vie temporelle, je ne me déciderais jamais à transgresser un commandement, soit divin soit humain, qui m'oblige sous peine de péché mortel.
>
> La deuxième sorte d'humilité est une humilité plus parfaite que la première. Elle consiste en ceci : je me trouve à un point tel que je ne veux ni ne souhaite avoir la richesse plutôt que la pauvreté, vouloir l'honneur plutôt que le déshonneur, désirer une vie longue plutôt qu'une vie courte, étant égal le service de Dieu notre Seigneur et le salut de mon âme ; et en outre, même au prix de tout le créé ou si l'on en venait à m'ôter la vie, je ne me déciderais jamais à commettre un péché véniel.
>
> La troisième sorte d'humilité est une humilité très parfaite c'est quand, tout en incluant la première et la deuxième, la louange et la gloire de sa divine majesté étant égales, je veux et je choisis, pour imiter le Christ notre Seigneur et lui ressembler plus effectivement, la pauvreté avec le Christ pauvre plutôt que la richesse, les opprobres avec le Christ couvert d'opprobres plutôt que les honneurs ; et je désire être tenu pour insensé et fou pour le Christ qui, le premier, a été tenu pour tel, plutôt que sage et prudent dans ce monde.
>
> Remarque. Ainsi, pour qui désire parvenir à cette troisième humi-

7. MHSI, T. 76, *op. cit.*, pp. 141-167.

8. *id.*, p. 165.

> lité, il est très profitable de faire les trois colloques, déjà mentionnés, des Trois Hommes, en demandant que notre Seigneur veuille bien le choisir pour cette troisième humilité, plus grande et meilleure, afin de l'imiter et de le servir davantage, si le service et la louange de sa divine majesté devaient être égaux ou plus grands.

C'est seulement dans la Note additive qu'Ignace renvoie le retraitant au Colloque des Trois types d'hommes, et par conséquent à la composition de lieu qui l'inaugure[9]. Or cette composition a introduit pour la première fois dans les *Exercices* le mode de la composition de « moi-même », « en présence de Dieu Notre-Seigneur et de tous ses saints », qui sera repris dans la « Contemplation pour atteindre l'amour », et qui révèle la composition de lieu comme composition du lieu de moi-même. De la même manière que la « Méditation des trois types d'hommes » faisait de cette composition le lieu d'une méditation qui s'y situait seulement, sans y renvoyer jamais dans son développement, la « Méditation des trois degrés d'humilité » ne renvoie que parvenue à son terme à la situation de son développement, « en présence de Dieu Notre Seigneur et de tous ses saints ». La conception de cette méditation – l'absence d'une composition de lieu inaugurale, posante et composée — nous semble fondée dans son enjeu même. Les trois sortes d'humilité décomposent en effet le préambule : la première, par laquelle « je m'abaisse et m'humilie autant qu'il m'est possible » est un acte de déposition : je renonce à toute position de maîtrise, « même si l'on faisait de moi le maître de toutes les choses créées en ce monde » ; je me découvre comme être-composé — à l'égal de toutes les choses créées ; je me dépossède de toute volonté de composition des choses ; ma propre composition m'oblige, « sous peine de péché mortel ».

Par la deuxième sorte d'humilité, je me suppose « dans la situation de ne vouloir ni ne souhaiter la richesse plutôt que la pauvreté, l'honneur plutôt que le déshonneur, etc. » Nous retrouvons ici la relation de la disjonction exclusive — je suis supposé, je suis comme — et de la disjonction inclusive — je suis comme pauvre ou comme riche... — qu'établissait la « Méditation des trois types d'hommes », et qu'effectuait, dans la composition de lieu des premières contemplations « visibles » le déplacement métaphorique du lieu (le lieu *ou* grotte, etc.).

Dans la troisième sorte ou au troisième degré d'humilité enfin, je me propose « pour imiter le Christ Notre Seigneur » ; je me pro-

irituels, [151], voir *supra*, chap. I, p. 62.

pose d'être-composé, c'est-à-dire d'être en conformité avec le Christ, et d'être regardé ou composé comme tel par le regard posé sur ma « pauvreté » et mes « opprobres ». Déposition, supposition et proposition tracent le parcours de la composition de lieu comme parcours d'ouverture décidée et disjointe (exposée), et inscrivent, dans cette méditation « invisible », le paradigme de ce parcours.

β) La recomposition de la composition de lieu dans le *Guide* d'E. Pereyra.

Eduardo Pereyra recompose dans son *Guide* une autre composition de lieu « qui sera de voir l'enfant si humble dans un lieu humble et vil ». Il reconstruit un objet visible, dissout ou diffus dans et par l'acte d'humilité. Il recourt à la composition de lieu de la « Contemplation de la nativité »[10]. Or ce faisant, il modifie cette composition, en adjoignant au préambule proprement dit,

> composition en voyant le lieu ; ce sera voir avec les yeux de l'imagination le chemin de Nazareth à Bethlehem, en en considérant la longueur, la largeur ; s'il est plat ou par monts et par vaux ; puis voir de la même façon le lieu ou grotte de la Nativité, s'il est grand ou petit, bas ou haut, et comment il était arrangé,

le premier point de la contemplation

> Voir les Personnes c'est-à-dire Notre-Dame, Joseph, la servante et l'enfant Jésus lorsqu'il vient de naître ; et faire de moi-même un pauvre petit esclave indigne, les regardant, les contemplant, veillant à leurs besoins, comme si j'étais présent et avec tout le respect et toute la révérence possibles.

Le troisième préambule ([113] « Demander ce que je désire : ce sera ici demander une connaissance intérieure du Seigneur qui pour moi s'est fait homme pour que je l'aime et le suive davantage ») est supprimé par l'adjonction de [112-114]. Or nous avons noté l'importance capitale, dans le dispositif de la composition du lieu de la contemplation, de ce point de rupture, qui fait précisément de cette composition un lieu impossible, et le forclôt comme tel dans son fondement imaginaire, puisqu'il est au contraire de fait, dans le projet de la représentation imaginative, immédiatement investi par les figures que le livret n'introduit dans le texte lui-même qu'au premier « point » de la contemplation. C'est cette différence que la pratique de l'Exercice dénie, et que le guide pratique de Pereyra recouvre.

10. *Exercices spirituels*, [112-114].

Il accomplit expressément ce recouvrement par trois voies : d'une part, la composition du lieu (réduit au seul lieu de la grotte) est immédiatement remplie par la représentation de la figure, « l'enfant si humble ». L'étude de la « Contemplation de la nativité » des *Exercices spirituels* avait montré comment la composition plurielle des lieux — le chemin, la grotte — supportait l'extension de la contemplation et radicalisait dans le même temps l'irreprésentabilité de ce support, dramatiquement écarté du corps de cette Contemplation, ou plus précisément des corps — Joseph, Marie, la servante et l'enfant — eux-mêmes réduits à l'un d'entre eux seulement. L'adjonction du lieu et de la figure est d'autre part retracée par leur distinction dans la représentation « l'enfant si humble » est « placé dans un lieu si humble et vil ; il est « placé dans une si grande pauvreté ». Le redoublement assigné du « placement » clarifie le rapport du lieu et de l'enfant et vise à contourner l'ambiguïté majeure de la composition de lieu, comme composition de la figure avec le lieu, qui marquait par exemple la « Méditation des étendards », où je devais imaginer le lieu du Christ « humble, beau, et gracieux », le Christ devenant lieu et le lieu tenant lieu de la figure du Christ.

La clarification est enfin achevée par l'élision du « pauvre petit esclave indigne » (*Exercices* [114]), par lequel je me voyais voyant [illegible] si humble » : c'est ici à nouveau l'indifférence de la com[illegible] du lieu, composition du composant avec le composé, du [illegible] le vu, qui est soumise à la révision imaginative du guide [illegible]. C'est pourtant ce placement du composant au cœur du [illegible]ui, compte tenu de la coupure imaginaire de la compo[illegible] (il y a de fait toujours déjà du composé dans le com[illegible]vitisait le lieu de la contemplation ignatienne comme [illegible]sition, et ouvrait le chemin, à la *Contemplation pour* [illegible]*our*, où je suis, regardant, regardé.

[illegible]tation des trois degrés d'humilité », dans le *Guide* [illegible]yra, met en lumière la relation de la réalisation pra[illegible]position de lieu, qui brillait, si l'on peut dire, par [illegible] le texte ignatien, et de l'altération de sa procé[illegible] de la séparation du préambule, poussée, dans [illegible] l'humilité, jusqu'à l'extrémité de cette séparation (sa décomposition) ; altération de son indifférenciation interne, recomposée dans l'expérience de Pereyra comme distinction, dans l'acte de la représentation imaginative, du représentant et du représenté, ainsi que du lieu de la représentation et de ses figures. Cette double altération retrace en la déniant la double divi[illegible]

geait le texte ignatien entre sa lettre et son effectuation d'une part, entre le lieu qu'il indiquait et les figures qu'il désignait, d'autre part. La première dénégation s'accomplit par la seconde, de la même manière que la disjonction de la prescription textuelle et de l'imagination factuelle était fondée sur la disjonction du lieu de la composition et des modalités effectives de la composition de lieu. Le guide de Pereyra donne ainsi la matière, comme nous allons le vérifier, de la réappropriation directoriale du livret « impossible » des *Exercices*.

b) Le *Textus Vallisoletanus*

Le second document est issu du *Textus Vallisoletanus*[11] ; antérieur à 1600, ce texte fragmentaire a la particularité de développer l'une des méditations autorisées par l'édition latine des *Exercices spirituels* (1548), au terme de la première semaine ; ces méditations n'ont donc pas été élaborées par le texte primitif. L'édition de 1548 précise

> Si, aux yeux de celui qui donne les Exercices, il semble convenir au profit de ceux qui s'exercent d'ajouter aux cinq méditations de la première semaine (soit le triple péché, les péchés personnels, leur répétition, et la méditation sur l'enfer) d'autres méditations, comme celles de la mort et des autres peines du péché, celle du jugement, etc., qu'il ne croit pas que cela soit proscrit même si elles ne sont pas ajoutées ici[12].

La *Méditation du Jugement*, que retient le *Textus Vallisoletanus*, s'exerce donc par nature dans la marge du texte ignatien, elle est invitée à se disjoindre de sa lettre.

Méditation du Jugement

> Le premier préambule, la composition, sera de voir avec la vue de l'imagination dans quel désordre sont les hommes, mangeant et buvant, achetant et vendant, chacun en faisant à sa guise, comme au temps du déluge, et il y aura à un moment donné un grand changement dans les cieux et chez toutes les créatures, et beaucoup de ces égarés, saisis dans le même péché, seront appelés pour le jugement dans une grande terreur (...)
> Le premier point sera de discerner les signes chez les créatures, comme lorsque une horloge doit donner l'heure et fait un grand vacarme en lançant le balancier ; ainsi les cieux ayant achevé leur course feront un tel vacarme qu'ils jetteront l'effroi, et que le soleil et la lumière s'obscurciront, et que la mer s'affolera et que toutes

11 Document conservé par la Bibliothèque du Collège Anglais et publié in MHSI, T 100, pp. 610-627

12. MHSI, T 100, pp. 203-204.

> les créatures seront bouleversées ; ainsi l'effroi et le tremblem
> s'empareront du cœur des hommes, qui ne trouveront aucun ref
> où se cacher. Le second point sera de considérer dans chaque pa
> tie du monde — à l'orient et à l'occident, au midi et au septen
> — un feu terrible qui se lèvera et l'embrasera tout entier, et ou
> ment tous les palais, toutes les richesses, tous les empires, tou
> que nous aimons tant tombera en poussière et en cendre[13]

Trois précisions rendent ici très sensible la difficulté — déjà rep rable dans l'acharnement révisionniste de Pereyra — du préambu de la composition de lieu dans la contemplation ignatienne : dif culté d'en respecter la lettre, difficulté aussi de ne pas la respe ter ; difficultés cristallisées par la temporalisation et l'extension d lieu composé.

α) Le premier préambule semble au premier abord dénier tou fidélité à la composition de lieu. Si on le compare au préambu de la « Contemplation de l'incarnation » dont il pourrait s'ins pirer[14], on s'aperçoit en effet que le premier point de cette Contem plation — l'observation des hommes à la surface de la terre – est immédiatement injecté dans le lieu du préambule, contournan ainsi le seuil de la composition proprement dite : « les dimension et la circonférence du monde » (*Exercices spirituels*, [103]) « ou sont tant d'êtres si divers », qui n'apparaissent que plus loin dans le texte ignatien [105]. Nous avons remarqué que, de fait, le peu plement de la surface de la terre était immédiatement corrélatif de l'imagination du lieu (en particulier parce que c'est bien la terre comme lieu de peuplement qui réclame l'évènement de l'Incarna tion). La « Méditation du Jugement » concrétise donc ici – mê dans le droit du texte — un état de fait. Il est donc surprenant qu'elle ne le fasse, pourrait-on dire, que du bout de la plume : l'introduc tion des hommes « mangeant et buvant, achetant et vendant... dans le premier préambule introduit en effet dans la composition de lieu la dimension du temps — « le temps du déluge » –, mais cette dimension est aussitôt, par l'emploi du futur (« et il y aura... ») retardée ou reportée sur le développement ultérieur de la contemplation ; report souligné par l'ambivalence du terme de « puncto », qui dans le contexte du premier préambule, désigne une occurrence temporelle, mais qui désigne en même temps dans le contexte général de la contemplation le premier « point » suivant, ce « grand vacarme » par lequel « toutes les créatures seront

13. MHSI, T 100, pp. 624-625.

14. *Exercices spirituels*, [101-106], voir *supra*, chap. I, p. 46.

bouleversées ». La futuration du premier point est devenue narrative (j'imagine ce que sera le Jugement dernier), alors que la futuration du préambule annonce ce que sera la « Méditation du Jugement », à partir du lieu où nous sommes, où sont les hommes « mangeant et buvant », qui seront « saisis » dans le lieu du « péché ».

β) Le premier point de la Méditation confirme l'effort du préambule à éprouver la temporalité de l'imagination dans les conditions de l'expérience de la composition de lieu il prolonge en effet cette expérience en incisant dans une sorte de préambule propre la composition du temps de la contemplation, distinguée, par l'emploi du présent, du temps futur de la chose contemplée : « (...) comme lorsque une horloge doit donner l'heure et fait un grand vacarme en lançant le balancier ». Le premier préambule et le premier point lancent ainsi par-dessus le deuxième préambule (demande de la grâce de servir) un pont spatio-temporel qui renvoie le point sur le préambule, visant ainsi à restaurer, contre l'annexion imaginative du préambule au point, dans l'ordre du composé, la puissance composante de la composition ignatienne. Par ce pont composant, le *Textus Vallisoletanus* rejoint l'inscription essentielle du temps comme temps de la composition, ou rythme, dans la contemplation.

γ) Une dernière inflexion nous paraît signifier l'effet de la composition de lieu sur cette « Méditation du Jugement » elle concerne le second point, qui « sera de considérer dans chaque partie du monde le feu terrible qui se lèvera et l'embrasera tout entier ». Nous sommes ici poussés au seuil de l'inimaginable, c'est-à-dire très précisément au lieu de la composition de lieu comme limite de l'imagination. La limite est toutefois marquée dans l'extension extrême de la contemplation, et non, selon le mode des *Exercices*, au lieu de son ouverture. Mais il est vrai que c'est seulement à son terme, comme nous l'avons montré, que la composition de lieu est expérimentée comme point-limite des « points » de l'imagination contemplative. Il semble donc que le mouvement du second « point » vise une intégration, à la contemplation elle-même, du dispositif à l'œuvre dans le texte ignatien, où il produit par exemple, toujours dans la « Contemplation de l'incarnation », l'inimaginable image du monde selon son étendue *et* selon son contour. La « Contemplation de l'incarnation » déployait dans le temps, en le rendant habitable, le complexe spatial qui l'obturait au commencement. La « Méditation du Jugement », du *Textus Vallisoletanus* a très bien retenu cette solution. Mais elle a en même temps recon-

duit, dans cette étrange représentation de la composition de lieu que propose le second point, le trouble aporétique du préambule de la contemplation ignatienne.

C'est l'affleurement de tels stigmates, en vérité « blessants pour la tête », selon l'expression quasiment fétiche des textes directoriaux, qui provoque et nourrit le projet de révision de la composition de lieu.

2) Les premiers Directoires

a) *Juan Polanco : représenter et recouvrir la faille de la composition de lieu*

Le *Directoire* de Juan Polanco (1753-1575) (Dir. 1)[15] n'aborde pas directement le problème de la composition de lieu et rejoint ainsi le plus grand nombre des documents « pré-directoriaux » qui, à l'exception de ceux que nous avons rapportés, passent sous silence le préambule — non que la composition de lieu soit l'objet d'une censure préalable, mais parce que la traduction, dans le langage directorial, du programme théorique du livret ignatien, conduit d'abord à la dissolution de cette épine dorsale de la contemplation. Le préambule de la composition de lieu cesse ainsi de se signaler, comme l'os de la chair contemplative. Ou bien pourrait-on dire qu'il s'enfonce dans les chairs. Polanco cesse aussi par conséquent de distinguer le préambule, ainsi qu'on le constate dans le complément qu'il fournit à son *Directoire*, le *Summarum exercitiorum*, exercice pratique conduit sur le modèle du *Directoire* qui le précède[16]. Le préambule n'est donc pas davantage explicité par ce second texte ; mais on peut décrypter sa trace dans le déroulement de la contemplation. Nous observons en particulier que l'ordre général — composition de lieu, demande de ce que je veux obtenir, développement des différents aspects de la chose contemplée et application des sens aux contenus du lieu composé — est maintenu ; ce qui ne sera pas toujours le cas et témoigne chez Polanco, comme nous le vérifions plus loin, d'une compréhension précise de la différence de la composition de lieu et de l'application des sens, et, partant, de la signification particulière du procédé traditionnel de l'application des sens dans la contemplation ignatienne. Le prin-

15. MHSI, T. 76, *op. cit.*

16. *id.*, pp. 328-346.

cipe du premier préambule semble donc tenu, dans les « Méditations de l'enfer » et du « règne », les « Contemplations de l'incarnation » et de la « nativité », la « Méditation des deux étendards ». Mais, de la même manière que sa lettre est traduite (« composer » devient « considérer », « imaginer », « voir avec les yeux de l'imagination », etc.), son esprit se trouve investi et détourné, parce que ce qui, dans le livret ignatien, fait de la composition de lieu un lieu imprenable, inaccessible dans son dénuement et dans sa pureté, est ici aboli au bénéfice d'une simple division du temps de l'imagination, entre d'une part le temps des préambules et d'autre part le temps des « points ».

La traduction de la « Méditation des trois types d'hommes » est de ce point de vue très intéressante[17] La « Méditation des trois types d'hommes », ainsi que nous le rappelions à propos de l'étude du *Guide* d'Eduardo Pereyra, oppose au corps de la méditation, totalement disjoint de son préambule, le visage d'une pureté déchirante du lieu de « moi-même en présence de Dieu Notre Seigneur et de tous ses saints »[18]. C'est le second préambule, précédé de l'« histoire ; celle de trois types d'hommes ; chacun d'eux a acquis dix mille ducats (...) » [150], premier préambule conforme aux méditations et contemplations de la deuxième semaine des *Exercices* : le rappel de l'histoire, puis la composition de lieu, qui fait rupture, au-delà de la « mémoire du péché » de la première semaine, avec la puissance de mémoire, et disjoint le contenu de mémoire du lieu de l'imagination. Or la Méditation de Polanco indique

> Premier prélude placer devant mes yeux trois genres d'hommes, dont il s'agit dans la suite (...)
> Second prélude : me considérer moi-même devant Dieu et les sai désirant savoir comment être le plus agréable à Dieu[19]

Le premier prélude, qui n'est pas une composition de lieu, convoque toutefois la puissance de l'imagination, et inscrit par la même la composition qui lui fait suite — et qui reproduit fidèlement le livret ignatien [151] — sur le fond du paysage qui la précède, la dépossédant donc de sa fonction composante dans l'économie géné-

17. *ibid.*, p. 340.

18. *Exercices spirituels*, [151]. Voir pour le texte complet *trois types d'hommes* [150-157], ch. 1, p. 62.

19. MHSI, T. 76, *op. cit.*, p. 340.

rale de la contemplation imaginative. Le glissement de la « composition » vers la « considération » devient alors, davantage qu'un glissement littéral, un glissement hors de la lettre, car il contourne la difficulté majeure d'une « composition, en voyant le lieu ; ce sera ici me voir moi-même devant Dieu (...) » [151]. Je suis alors moi-même le lieu de la contemplation, et j'inscris ainsi de fait, au cœur de cette contemplation — dans sa composition même — cette part d'invisible qu'est pour moi la vue sur moi de Dieu devant qui je me trouve. Or Polanco déjoue l'invisibilité de la composition en proposant d'emblée (*proponere ante oculos*) les objets visibles de la contemplation les trois genres d'hommes, etc.

Un tel travail de révision, où est à proprement parler rendu visible le champ de la contemplation (« sans que l'on n'ait nul refuge où se cacher », disait le *Textus Vallisoletanus*), est annoncé par la « traduction » effectuée par Polanco des Exercices [47] dans son *Summarum exercitiorum*. Ignace écrivait

> 47. Le premier préambule est une composition, en voyant le lieu. Il faut noter ici que dans la contemplation ou méditation visible, comme celle du Christ Notre Seigneur, qui est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel, temple, mont..., où se trouve Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. Dans la contemplation invisible, comme dans le cas présent celle des péchés, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé comme exilé dans cette vallée parmi des bêtes brutes ; j'entends tout le composé d'âme et de corps.

Ignace inscrivait et dissimulait, dans ce passage difficile, l'ordre de mission essentielle de la composition de lieu : nous révéler, dans l'expérience, au défaut du texte, le lieu de la composition de notre composé d'âme et de corps comme lieu offert au regard divin, au défaut de toute image visible. [47] compénètrait dans cet esprit les genres de la contemplation visible et de la contemplation invisible, faisant de leur composition, c'est-à-dire de l'imagination, productrice de visibilité et révélatrice d'invisibilité, l'expérience centrale de la contemplation. Or Polanco écrit

> (Le premier préambule est de) voir par l'imagination notre âme dans son corps corruptible, comme si elle était dans une prison, et les hommes exilés parmi les bêtes dans cette vallée de misère[20].

20.

La contemplation visible n'est pas évoquée en cet endroit par Polanco. Or c'est cette contemplation qui révèle dans le développement des *Exercices*, qui suit l'exposé inaugural des deux modalités contemplatives, son fond d'invisibilité ; elle le révèle par l'expérience aporétique de la composition de lieu, où est également mise en œuvre la disjonction de la pratique de l'exercice (les contemplations imaginatives) et de la lettre des *Exercices* [47] (la distinction en vérité purement « imaginaire » des deux contemplations visible et invisible). En réduisant l'énoncé à la seule désignation de la « contemplation invisible » (qu'il ne nomme pas), Polanco fait l'économie de cette contradiction du livret ignatien, fondatrice du parcours de l'imagination jusqu'à la découverte de son lieu invisible. Il adjoint donc le texte à sa pratique, c'est-à-dire au constat de la vie imaginative comme mode d'être effectif de « notre âme emprisonnée dans ce corps corruptible » ; mais il efface ce faisant l'indice donné en [47] sur la signification de la différence des contemplations visible et invisible et par conséquent sur la relation des deux dispositifs disjonctifs à l'œuvre dans les *Exercices* : entre le préambule de la composition de lieu et la contemplation imaginative d'une part, entre le texte du livret et sa pratique d'autre part, la conjonction de ces deux disjonctions désignant la finalité propre de l'imagination comme expérience, dans le défaut du texte, du défaut de l'image. Or c'est cette expérience qui constitue par ces deux failles le « lieu de moi-même », vidé d'images et ouvert à la grâce de la parole de Dieu par l'éloquence de son regard.

b) *Fabio de Fabi questions à Polanco*

La contribution de Fabio de Fabi (Dir. 2)[21] à la première période de l'élaboration du *Directoire* s'affronte à nouveau à l'énoncé [47]

> Dans la composition du premier exercice selon les trois puissances de l'âme, où il est dit : « S'il s'agit d'une méditation de choses invisibles, comme dans la considération des péchés, elle devra être une construction par laquelle nous nous imaginerions comme des âmes emprisonnées », une telle composition doit-elle intervenir dans toute méditation spirituelle, ou bien seulement dans la considération des péchés[22] ?

La question est ici clairement posée, en partant de l'expérience comme nous venons de le constater, la réduction de l'énoncé [47]

21. Fabio de Fabi, né à Rome, visiteur, 1605, meurt en 1615.

22. MHSI, T. 76, *op. cit.*, p. 424.

à la seule détermination de la contemplation invisible, ne rend littéralement pas compte de l'extension réelle de cette détermination, c'est-à-dire de la relation interne qu'elle met en œuvre entre le visible et l'invisible dans la contemplation invisible elle-même. Or c'est bien cette relation qui pose problème à Fabio de Fabi, lisant [47] : si la contemplation invisible produit du visible — en premier lieu la vision de mon âme emprisonnée et faite visible par son corps-prison — peut-elle se limiter, dans le temps de la première semaine, à la méditation sur les péchés, littéralement déterminée par le texte ignatien comme une contemplation visible ? Ou bien alors, puisqu'il en est ainsi, doit-elle participer de toute contemplation ? Or nous avons montré que tel était effectivement le cas, puisque le modèle de la contemplation invisible, comme articulations d'images visibles sur un lieu invisible — ici la prison sur le lieu de l'âme — fonctionnait bien jusqu'aux contemplations visibles de la quatrième semaine (Fabio de Fabi reste plus prudent, envisageant seulement la perspective de la première semaine), et manifestait jusqu'à ce terme l'invisibilité — sauf au regard de Dieu — du lieu de la contemplation des images divines, « lieu de moi-même ». Fabio de Fabi, sans conduire son mouvement jusqu'à l'affirmation de l'invisible au cœur de la contemplation visible, s'inquiète ici — dans la période consécutive (1580 environ) à la diffusion du premier projet directorial de Polanco — de la limitation de la contemplation invisible à la méditation des péchés (des « Méditations du triple péché » et « des péchés personnels »), parce que c'est en réalité le préambule de la composition de lieu dans son essence qui est atteint par cette limitation.

La remarque de Fabio de Fabi nous semble donc très significative de l'attention portée, lorsque la révision directoriale s'amorce vraiment, au statut menacé de la composition de lieu et particulièrement à l'intégrité théorique de l'élaboration de ce statut dans le livret ignatien, menacée avant tout par l'avalisation — voire l'intégration et la normation — du fait imaginatif, comme dans le *Guide* de Eduardo Pereyra et le *Textus Vallisoletanus*.

c) *Antonio Valentino : résistances du préambule à sa révision*

L'*Informatio* (essai de directoire, 1575-1582) et les *Exercices* (transcription de la pratique des contemplations, 1579) de Antonio Valentino en apporteront un nouveau témoignage (Dir. 3)[23]

23. La distinction de deux ordres textuels — *Directoire* et *Exercices* — déjà relevée chez Polanco, et très fréquente dans toute la période, exprime la difficulté

Antonio Valentino fonde en 1570 le Collège de Novellara, en Émilie, où il mourra en 1611. I. Iparraguirre précise[24] qu'A. Valentino est l'un des premiers directeurs spirituels jésuites à avoir proposé au retraitant, par des écrits spécifiques, le « texte » de son discours contemplatif, mettant ainsi en cause l'un des principes fondamentaux de l'exercice ignatien. A. Valentino note dans son *Informatio*

> Dans les préludes, qui sont les préambules de la méditation, l'homme commence par la remémoration en douceur de l'histoire, puis passe à l'image visible du mystère par les voies de l'imagination sensible, puis vient à l'intelligence des points par une considération profonde et rigoureuse. Cette façon de procéder est naturelle à l'homme et elle convient très bien aux débutants, qui sont mûs par le sens et l'imagination davantage que par l'intellect (...).

Puis il ajoute :

> Il est bien certain qu'on ne doit pas trop s'attacher dans ces préludes aux images visibles, à la manière des enfants et des animaux, mais aller comme des hommes raisonnables des choses visibles aux choses invisibles, en faisant toutefois exception pour l'humanité du Christ, qui est le seuil de la divinité, dans lequel les anges aiment à regarder comme dans un miroir et où nous devons nous réfléchir, en figurant le plus splendide et le plus beau de tous les fils des hommes, sous l'un de ses aspects ou sous un autre, gracieux enfant, jeune homme ou crucifié[25].

Le premier paragraphe corrige la substance du texte ignatien sur un point décisif : le troisième préambule de la demande, inséré par Ignace entre le préambule de la composition de lieu et le développement des « points » de la contemplation. Cette insertion sépare le lieu de la scène des contenus qui l'habitent, et nous avons pesé les conséquences de cette coupure théorique, qui détermine d'une part la disjonction de l'imagination du retraitant et de la lettre du texte, et d'autre part la disjonction de la représentation imaginative et du lieu de cette représentation, comme « lieu de moi-même ». La suppression de la demande est donc inversement l'instrument,

de la révision directoriale, tendue entre une démarche prescriptive, d'abord opérée sur et parfois contre le livret ignatien lui-même, et une démarche descriptive, écartée elle aussi, parce que le texte originaire est lui-même prescriptif, de son modèle. Les deux voies scindent nécessairement l'unité spécifique du texte fondateur, descriptif et prescriptif (expérience qui fait loi).

24. Ignacio IPARRAGUIRRE, *Historia de los Ejercicios Espirituales*, Madrilbao, 1955, T. II, p. 38.

25. MHSI, T. 76, *op. cit.*, pp. 196-197

dans le directoire de Valentino, d'une réconciliation de la contemplation, rendue à sa « douceur » « naturelle ». Le second paragraphe retrace les limites nécessaires de l'imagination visible du Mystère, qui n'est déjà plus spécifiée par le premier comme l'imagination du lieu de visibilité du Mystère, puisque la fusion du second préambule et des points a été accomplie. Mais il reste tout de même que (contrairement au cas des contemplations ignatiennes, dont les « points » sont liés par la persévération de l'activité imaginative) « l'on ne doit pas trop s'attarder aux images visibles », mais « aller des choses visibles aux choses invisibles ». Ou bien : ne pas trop s'attarder aux images, mais aller aux choses. La contemplation ignatienne est au contraire fondée sur cette chose invisible qu'est le lieu de la contemplation, et va aux images. Mais l'exception que pose Valentino à sa règle de conduite contemplative est riche d'enseignements. Seul le Christ, dans son humanité, ne peut que demeurer jusqu'à son terme une image visible, car il est essentiellement image ; cela de deux manières. Pour les anges il est une sorte de cadre ou de fenêtre, par lequel ils regardent comme dans un miroir, mais seulement *comme* dans un miroir, puisqu'ils ne s'y regardent pas eux-mêmes. Le Christ semble faire ici office de miroir sans tain, par lequel les anges regarderaient, pourrait-on dire, des images de l'humanité. Pour les hommes au contraire, le Christ est véritablement le miroir « où ils doivent se réfléchir », et où par conséquent ils ne peuvent que regarder sous leurs propres traits « le plus splendide et le plus beau de tous les fils des hommes ». Cette double fonction du Christ-image, image de l'humanité et image pour l'humanité, en fait en effet « un seuil ».

Mais cette situation, où sont interceptés le domaine du visible (moi projetant mon image au regard des anges) et le domaine de l'invisible (l'écran de cette projection, miroir et fenêtre), est le foyer originaire de la composition de lieu, ici étrangement soustrait à sa propre révision. La première semaine des *Exercices spirituels* proposait, au terme de la « Méditation du triple péché », qui s'était ouverte sur la contemplation « invisible » de mon âme emprisonnée dans mon corps corruptible, un Colloque [53] où je devais « imaginer le Christ devant moi sur la croix et me demander : comment lui créateur en est venu à se faire homme, comment il est passé de la vie éternelle à la vie temporelle, mourant alors pour mes péchés ». Ce Colloque engageait la puissance de l'imagination mais la soustrayait à l'épreuve de la composition de son lieu. Il faisait du Christ crucifié lui-même le réceptacle du « cours de mes pensées » [53].

Or la contemplation immédiatement suivante (« Méditation des péchés personnels » [58]) mettait en évidence la décomposition de mon propre lieu — plaie, abcès — et stigmatisait comme mon péché ce qui, jailli de moi, couvrait le Christ crucifié (« miroir du pécheur », écrira Jérôme Nadal) dans le Colloque [53]. Cette décomposition était « pointée » dans le corps même de la contemplation ; c'est donc la représentation du lieu de moi-même qui était ainsi décomposée, pour s'être composée sur le lieu du Christ, selon le « cours de mes pensées ». La disjonction était donc consommée entre la composition de lieu et le cours de l'imagination, d'une part parce que la représentation du lieu de moi-même n'était qu'un signe de ma décomposition, et d'autre part parce que la mort du Christ pour mes péchés était ici très concrètement figurée par l'occultation du lieu du Christ sous les images de mes péchés. S'ouvrait alors pour la composition de lieu, chargée, pourrait-on dire, du péché originel d'imaginer, un douloureux destin, dont l'*Informatio* d'A. Valentino reste marquée le mode d'imaginer le Christ qu'il adopte (en l'enchâssant, il est vrai, dans une procession théologique très composée) est bien celui du Colloque [53] ; il constitue bien l'exception à l'ordre de passage des images visibles aux choses invisibles, et par conséquent à l'ordre de dissolution du point de résistance de la composition de lieu — du lieu inimaginable et incomblable du corps du Christ mort. Le préambule de la composition de lieu, réduit dans la lettre de l'*Informatio* (par le moyen de la suppression du préambule de la demande de « ce que je veux obtenir »), nous semble donc travailler encore l'image visible de l'humanité du Christ, qui renvoie de fait les « hommes raisonnables » au règne « animal » [16], les replaçant ainsi « parmi les bêtes brutes », selon la composition de lieu des méditations des péchés (*Exercices spirituels* [47].

Il est d'autant plus remarquable qu'A. Valentino exacerbe, selon le témoignage de sa propre pratique des *Exercices*, la part de l'activité imaginative dans le progrès de la contemplation, bien au-delà de la figuration du Christ, qui devient alors plutôt le modèle de cette activité qu'une exception à son dépassement vers l'invisible. Mais la frénésie de l'imagination est ici à la mesure du projet d'ensevelissement de la composition de lieu ; A. Valentino s'écarte de la pauvreté imaginative du texte fondateur, qui faisait de chaque vue un fragment douloureusement arraché à la chair même du perçu. Valentino décrit par exemple en ces termes la composition de lieu — fondue à la contemplation par « points » — de la « *Méditation des péchés* (*Exercices spirituels*, [47])

> J'imaginerai deux prisons, dont l'une serait le monde et l'autre mon propre corps. Je verrai divers lieux dans la première : certains enténébrés, enfumés, sulfureux, où vivent, effrayants, les mauvais pécheurs cernés et enchaînés par des diables, ceux-ci sous les différentes formes horribles de lions, d'ours, de serpents, de dragons, qui les entraînent à tous les péchés : certains autres lieux sont doux et accueillants, le soleil y envoie ses rayons : des hommes bons et justes y vivent dans la compagnie protectrice des anges, qui les inclinent à toutes les bonnes œuvres. Dans la prison de mon corps, je verrai mon âme recluse, chassée du Paradis, exilée de sa patrie, liée par les attaches de mœurs mauvaises, tenue par les menottes des mauvaises actions, les chaînes des passions et des besoins du corps[26].

La prolifération des lieux particuliers caractérise les variations de cette présentation : deux lieux principaux — le monde et mon corps — viennent construire la géométrie indéfinie de l'énoncé [47] qui situait un lieu — la prison de mon âme — dans un espace – la vallée — qui n'était pas positivement prescrit par la composition ; c'était tout au contraire cette incirconscriptibilité du lieu de la composition du lieu de l'âme qui cernait d'invisible la prison, et préparait ainsi le développement de la composition invisible comme visibilisation de l'invisible — et particulièrement projection purgative de l'image des péchés. La visibilisation est intégralement opérée par A. Valentino, dans ces deux lieux déterminés et distincts, eux-mêmes subdivisés, comme pour mieux certifier encore le passage à la représentation du lieu composé, en différentes sections : l'élément divisible apparaît ainsi comme un critère de la fiabilité de la représentation je verrai divers lieux dans la première prison, lieux peuplés de pécheurs et de lions, de serpents et de dragons, ou d'hommes bons et justes et d'anges. Les lieux sont divisibles parce qu'ils sont habités et que par conséquent l'espace est limité en son dedans par l'occupation des corps. Le lieu ignatien, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, c'était le désert, un simple appel d'être.

La deuxième prison multiplie elle aussi les divers lieux : extérieurs d'une part (le paradis, dont l'âme est chassée, la patrie, dont elle est exilée — ces deux lieux ne se recouvrant pas, mais surdéterminant la signification concrète, pour le retraitant, de la relation aux lieux) ; intérieurs d'autre part le corps est en effet spécifié, et avec lui le lieu de la prison, selon les menottes, les chaînes, les attaches. La prolifération des inscriptions ou des marquages locaux, qui décomposent en quelque sorte le lieu du corps, manifeste un

26. MHSI, T. 76, *op. cit.*, p. 214.

effet paradoxal de la lettre du texte ignatien, comme si le refoulement de la composition de lieu travaillait au corps les lieux composés.

d) *Diego Mirón l'amorce d'une autre politique*

Le travail directorial, s'il s'inspire dans un premier temps, de l'apport de tels témoignages, va toutefois réagir, au début des années 1580, contre ces formes de contournement du texte fondateur, inaugurées par le premier essai de Polanco (Dir. 1).

Diego Mirón, qui a remplacé Polanco auprès du nouveau général de la Compagnie, Eduardo Mercurián, après 1575, illustre cette nouvelle tendance dans son projet de *Directoire* de 1581 (Dir. 4). Mirón adopte un « profil bas », rétablissant l'identité originaire du préambule de la composition de lieu, mais déniant par la même l'impact de ce préambule : il le réduit à une sorte de formalité, manquant par conséquent — mais relançant aussi — l'irréductibilité formelle de la composition de lieu, en tant qu'elle est précisément posée par le texte ignatien comme une limite formelle de l'imagination. Mirón écrit

> Dans la composition de lieu, l'homme fait comme s'il était présent aux lieux où les choses se passèrent, et voit avec les yeux de l'imagination tout ce qu'on a raconté, les choses qui se passent ou dont on croit qu'elles se passent là ; et il pourra ainsi considérer ces choses comme si elles étaient présentes dans le lieu où lui-même se trouve (...). Il ne faut toutefois pas s'attarder trop longuement à de telles compositions de lieu, de crainte de s'y fatiguer l'esprit, et aller au vrai contenu de la méditation[27]

Mirón redonne sa place au lieu dans le préambule de la contemplation. Mais il en marque par deux voies le caractère accessoire d'une part, en mettant en garde le retraitant contre les risques d'épuisement liés à cette pratique où l'on voit bien que la composition de lieu est ici pleinement appréhendée, puisque c'est seulement l'effort, la peine, l'extrême difficulté qu'elle représente pour le mouvement de l'imagination qui peut expliquer un tel jugement de prudence ; or s'il y a risque d'épuisement, c'est parce que la recherche et le défi de composer le lieu de la contemplation sous sa forme rigoureuse (préalablement à l'imagination de la scène elle-même de ses figures, de ses gestes, etc.) conduit à cet excès de la production d'images, où nous avons cru découvrir le véritable sens, la véritable raison d'être de ce préambule purger le lieu du

27. *id.*, p. 394.

corps de son trop-plein d'images ; mais c'est précisément cette perte, cette dépense d'images, radicalement axée, comme nous l'avons noté, sur les plus pauvres d'entre les images (la purge fait le vide), qui porte le risque de l'épuisement, contre lequel Mirón invite à la prudence. Il complète d'autre part cette recommandation par une modification interne de la composition de lieu elle-même. Mirón fait en effet du lieu de la contemplation l'objet d'une croyance, en « ce qu'on a cru s'être passé là ». Or le lieu composé nous est au contraire apparu dans la composition de lieu ignatienne, non comme l'objet d'une croyance, mais comme le lieu même de la croyance, son lieu originaire, qui rend possible la représentation des objets de croyance le lieu de la disparition du Christ et de l'ouverture corrélative d'un champ de représentations imaginatives, fondées en vérité par le lieu de leur émergence. Rien, dans les compositions ignatiennes, ne spécifie les lieux de la représentation des « Mystères de la Vie du Christ » de telle manière qu'ils puissent devoir faire l'objet d'une décision de croyance, ni, a fortiori, les lieux de la contemplation de l'Enfer, ou de moi-même. Le texte de Mirón présuppose une telle spécification, et conclut par conséquent de son propre projet de remplissement des lieux ignatiens les risques et les excès de ce projet, continuant ainsi en dernière instance de livrer le combat de ses prédécesseurs contre la résistance du lieu de croyance à l'occupation des croyances et au pouvoir des représentations.

3) Les Directoires de 1585-1588

a) *Composition de lieu et sens spirituels*

Gil Gonzalez Dávila est l'assistant du général Mercurián pour la Province d'Espagne de 1573 à 1581. Il est directement engagé à ce titre dans le débat qui agite alors la communauté jésuite d'Espagne autour des modalités de la pratique contemplative, et particulièrement de l'articulation des sens imaginatifs et des sens spirituels dans la conduite de la contemplation, c'est-à-dire du degré d'engagement des sens imaginatifs dans l'élaboration de la situation contemplative. Le *Directoire* de 1599 statuera sur ce point en limitant la part des sens imaginatifs à une fonction essentiellement propédeutique affective et intuitive, la relation des sens à l'objet de la contemplation ne peut que préparer, en en rapprochant l'accès, à cet objet ; elle reconnaît son infériorité et ses limites. Le texte de 1599 évacue toute référence aux sens spirituels, encore directe-

ment contrés dans le directoire préparatoire de 1591, qui reprend sur ce point les textes de 1585-1588. Gil Gonzalez Dávila mène en effet à ce moment la lutte contre les orientations « mysticistes » des écrits espagnols contemporains — au premier chef ceux de Baltasar Alvarez[28]. Mais le débat divise en réalité — comme en témoi-

28. Baltasar Alvarez, né en 1533, entre dans la Compagnie de Jésus en 1555. Il est ordonné prêtre en 1558. Ministre du Collège d'Avila et confesseur de Thérèse de 1559 à 1566, il est procureur de la Province de Castille à Rome lorsqu'il adresse à Gil Gonzalez Dávila un premier mémoire (suivi d'un second en 1577) sur la nature de l'oraison contemplative, dans lequel l'imagination sensible est ramenée au rang d'une simple contingence dans le progrès de la contemplation. L'oraison silencieuse est privilégiée : elle marque l'abandon des filières discursives (enchaînement des images et des affects). B. Alvarez est d'abord enjoint par ses supérieurs de ne pas diffuser ses pratiques spirituelles, puis, mais seulement en 1577, contraint dans son propre exercice, sans que son parcours institutionnel soit cependant stoppé. B. Alvarez sera visiteur d'Aragon en 1579 et mourra provincial de Tolède en 1580. Il reste que le généralat de Mercurián imprime dans l'affaire Alvarez sa volonté « contre-réformée » de mettre un terme aux échanges très nombreux depuis la fin du siècle précédent entre le réformisme religieux et les courants du mysticisme spirituel, autour de l'« illuminisme » érasmien (voir sur ce point M. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne*, Paris, DROZ, 1937 et L. KOLAKOVSKI, *Chrétiens sans église* (1964), trad. fr. A. Posner, Paris, Gallimard, 1969, pp. 362-368, 436-443 en part.). Mais il nous semble que la contemplation ignatienne (révisée, comme le montre les travaux du *Directoire*, dans la perspective de cette normalisation) contient elle-même les éléments d'une « contre-réforme », non seulement comprise comme une opposition au mouvement réformiste, et particulièrement à la critique des formes institutionnelles et personnelles (rituelles et spirituelles) de la médiation chrétienne, mais plus radicalement comme la contestation et la problématisation globales des pôles d'opposition, des « lieux » d'appartenance du réformisme et du catholicisme. Trois champs fondamentaux sont ainsi explorés (et ne le seront plus ni par l'oraison selon Alvarez, ni par l'orientation officielle de la Compagnie, dont l'expression se retrouvera au-delà du Directoire, dans l'*Exercicio de perfección y virtudes cristianas* de Alfonso RODRIGUEZ, en 1609, qui renouera du reste, comme le remarque M. de Certeau (M. DE CERTEAU, *La réforme intérieure au temps d'Aquaviva*, DS, T. VIII, c. 985-994), avec une dimension mystique selon la tradition pré-ignatienne de la contemplation infuse, censurée par le généralat Mercurián
— La justification par la foi, pierre angulaire du réfor isme, est réaffirmée dans la contemplation ignatienne je vois parce que je crois, la représentation du Mystère et de ses figures s'effectue sur le sol d'une croyance dans le lieu de leur apparition, un lieu qui ne peut qu'être un enjeu de croyance puisqu'il ne demeure, et parce qu'il me demeure en lui-même invisible ; dans ce lieu de croyance, je suis, et je crois en ces mystérieuses figures — on pourrait presque dire, puisque ce lieu est découvert par le parcours des *Exercices* comme le lieu d'une figure, celle du Christ disparu *en Dieu je crois*. Or c'est inversement parce que je vois, comme le montre la quête de « voir les Personnes saintes » du *Journal des motions intérieures* d'Ignace, que ce lieu se découvre, qu'il apparaît comme le lieu même de ma vision. Je crois voir parce que je vois.

gne le document de 1591 — les principaux animateurs du travail directorial Polanco, dans son propre essai, poursuit l'idée de l'engagement de l'imagination dans la contemplation, sous les espèces des sens spirituels.

Que sont les sens spirituels ? Comme le précise A. Brou[29], ce ne sont point « des facultés à part. Ce ne sont que des opérations spéciales de l'âme atteignant des objets supérieurs aux sens, mais qu'on ne peut guère désigner qu'en empruntant des métaphores au monde sensible ». Ce que fait Polanco en 1573-1575

> Le cinquième exercice (de la contemplation ignatienne) qui est l'application des sens peut être entendu ou bien des sens imaginatifs (et alors il convient à ceux qui sont moins exercés dans l'oraison, et c'est à eux surtout que ces exercices sont proposés) ou des sens de la raison supérieure, sens spirituels, et alors il convient mieux à ceux qui ont progressé, qui sont versés dans la vie contemplative. S'il s'agit du premier mode, il n'y a aucune difficulté dans la vue imaginative des personnes et de leurs conditions, dans l'audition des paroles qu'elles disent ou qu'on peut décemment leur prêter. Dans le tact il y a peu de difficultés quand nous nous imaginons baiser la trace des pas du Christ ou ses vêtements. Si nous nous imaginons baiser quelque chose de plus, que ce soit avec révérence, par exemple si nous baisons les pieds du Christ (...). Dans le goût de l'odorat, il faut dépasser l'imagination, monter à la raison, considérer quelque chose comme le parfum de ce qui est absent, le goût des dons de Dieu présent dans l'âme sainte, et dont la suavité nous récrée. Et l'imagination des parfums et des saveurs nous mène à ces sens intérieurs de la raison qu'on peut exercer dans les méditations de ce genre.
> S'il s'agit de sens mentaux et qui appartiennent à la raison supérieure, selon la doctrine de Saint Bonaventure au 4e chapitre de l'Itinéraire de l'esprit vers Dieu, ils peuvent être expliqués de l'âme dans

— La légitimité ou l'illégitimité des représentations imagées — mentales ou picturales — dans la contemplation sont de ce fait même questionnées ensemble par la contemplation ignatienne, dont nous démontrerons plus loin qu'elle fait porter le fer sur l'articulation des représentations mentales et picturales, leur illégitimation mutuelle et réciproque, et par conséquent leur fonction spirituelle.
— Le paradoxe de l'image visuelle lance ses filets — comme le comprendra bien Jérôme Nadal dans ses *Orationis observationes* (voir *infra*, chap. IV, pp. 184 sq.) — jusqu'à un troisième champ de conflit et d'accroche de la Réforme et de la Contre-réforme dans la spiritualité espagnole la relation de la contemplation-passion et de l'action-apostolat. En faisant de l'action contemplative, comme volonté de représentation, la ruse d'une autre volonté, que je ne me représente pas, qui m'achemine au lieu de ma croyance et m'agit en ce lieu au revers de tout projet actif de moi-même, le mouvement ignatien court-circuite les deux pôles actif-contemplatif et fait de ce chiasme le lieu de tout projet, la « grandeur négative » de toute réforme

29. A. Brou, *Saint Ignace maître d'oraison*, p. 195.

> laquelle la grâce de Dieu a réformé l'image divine par la foi, l'espérance, la charité. Car, tandis que la foi l'amène à croire dans le Christ, par le Christ en tant que Verbe incréé (...) elle récupère, elle exerce la vue spirituelle pour considérer les splendeurs de la lumière elle-même, et ainsi le Christ lui est vérité[30].

La foi exerce également l'ouïe (spirituelle) ; l'espérance exerce l'odorat ; la charité le goût ; l'amour enfin exerce le toucher. Gil Gonzalez Dávila s'oppose nettement à ce passage des sens imaginatifs aux sens spirituels ; passage poreux, par lequel la réactivation des correspondances bonaventuriennes s'accompagne d'une gradation interne aux sens imaginatifs — celui de l'imagination visuelle proprement dite, et ceux qu'elle révèle à son défaut, « comme le parfum de ce qui est absent ». Gil Gonzalez écrit

> (Ces) subtilités ne vont pas sans mélange de curiosité et ne produisent pas dans l'âme des effets solides. Elles engendrent au contraire de l'aridité, et plus on s'attache à ces sens anagogiques plus on perd le fruit de la méditation[31].

Gil Gonzalez adopte sur ce chapitre une position de retrait, directement liée à l'ambiguïté, du point de vue inquisitorial, des positions spiritualistes, mais plus profondément ancrée dans la tradition ignatienne elle-même. Il écrit en effet

> La vraie oraison est la vie conforme à Dieu[32].

Conforme, c'est-à-dire, selon l'élaboration ignatienne, formellement adhérente au vouloir divin, en-deçà du temps de la confirmation. La vraie oraison est selon les formes que lui accorde ce vouloir, particulièrement selon les formes de la sensibilité, en tant que j'engage les contenus sensibles de mon expérience dans le champ de la contemplation. Nous avons exploré ce mouvement, et découvert son lieu essentiel dans la composition de lieu, où se composent les formes et les contenus de ma sensibilité, en révélant l'« aridité » des formes en même temps qu'elle signifie la nécessité de leurs métaphores.

Nous retrouverons les traces de ce mouvement dans les *Orationis observationes* de Jérôme Nadal, dont Gil Gonzalez Dávila est à Tolède, dans les années 1560, le plus proche compagnon.

Nous sommes ici inscrits dans le contexte général de la « crise »

30. MHSI, T 76, *op. cit.*, pp. 300-302.

31. *id.*, p. 510.

32. Gil GONZALEZ DÁVILA, *Pláticas sobre las reglas de la Compañia de Jesus*, Col. Espirituales espanoles, Barcelone, 1964, p. 235.

des *Exercices*, selon l'expression d'I. Iparraguirre[33], intensément vécu par Gíl Gonzalez dans ses nombreuses Visites en Espagne. Dans les années 1560-1580, la pratique des *Exercices* ignatiens est perturbée elle est travaillée par de nombreuses influences spirituelles ; elle est mal relayée par la Compagnie elle-même, au sein de laquelle la formation à la direction des Exercices est très insuffisante par rapport au développement de la demande. Ces facteurs conjugués provoquent un important appauvrissement des *Exercices*, d'une part souvent réduits aux Méditations de première semaine, et crispés d'autre part sur une conception prescriptive et normative de la direction spirituelle[34]. On observe que la composition de lieu, faisant en quelque sorte image ou symptôme pour cette crise, est doublement mise en difficulté par une telle évolution : la réduction à la première semaine et aux méditations « purgatives » altère la signification profonde du préambule de la composition de lieu, qui n'est précisément pas limité aux Méditations de première semaine, bien qu'il engage dans l'ensemble du livret une pratique purgative de l'imagination. D'autre part, la réduction littérale, résistance (précaire et incertaine) au travail de l'interprétation, ne pouvait que conduire, comme l'ont bien montré certains pré-directoires, à la marginalisation du préambule, qui par essence, appelle la « trahison » de la lettre du texte. Mais c'est inversement sur ces deux mêmes points que va porter la lutte contre la décadence des *Exercices* — c'est-à-dire le travail directorial — en contribuant à son tour par la limitation de la voie purgative et la révision de la lettre du texte, à égarer les lieux d'ancrage de la composition de lieu. Les contraintes de l'opposition au parti spirituel espagnol (33), directement impliqué dans la confusion des *Exercices*, conduisent en effet Gíl Gonzalez et ses collaborateurs à réviser le statut même de la composition de lieu, qui perturbe les données du débat sur le statut de l'imagination dans la contemplation : la composition de lieu, comme composition du lieu de la contemplation, est en effet irréductible à l'application des sens, dont elle provoque au contraire, ainsi que nous l'avons montré, le retournement en « arrachement des sens », menant à une sorte de révélation insensible (toujours soustraite, dans sa pureté formelle, aux avancées de l'imagination) qui fait de la composition de lieu à la fois la forme

33. I. IPARRAGUIRRE, *op. cit.*, T. II, p. 390.
34. *id.*, p. 392.

de l'investissement sensible, son lieu, et le fondement spirituel de cet investissement, en ceci qu'il le justifie l'application des sens découvre, en s'en arrachant, le lieu de la contemplation, « lieu de moi-même ».

La composition de lieu dessine ainsi le sens spirituel de l'imagination sensible.

Le choix de Gíl Gonzalez — et celui du *Directoire* définitif — fait l'économie de ce paradoxe, jusqu'à gommer tout sens spirituel — le débat est tu — de l'application des sens. La composition de lieu refond les hiérarchies contemplatives : il faut remarquer en particulier que sa puissance involontaire (la représentation du lieu échoue à toute entreprise volontaire de l'imagination sensible, et ne se découvre que négativement, ou excessivement) pénètre la contemplation naturelle des forces de la contemplation surnaturelle ou infuse, liée à la grâce des sens spirituels. Mais cette refonte est elle-même fondée dans le livret des *Exercices* sur une logique de rupture : rupture du préambule de la composition de lieu et de la représentation des contenus de la contemplation, séparation de la représentation de ces contenus et de l'application des sens à cette représentation, réservée à une méditation finale particulière, dans laquelle le retraitant reprend le thème contemplatif conduit au long de la journée. Or si le sens fondateur de la composition de lieu, comme sens spirituel de l'imagination sensible, semble rester inaperçu dans le débat directorial, un indice nous révèle, dans la marge des textes expressément voués à la composition de lieu, l'impulsion souterraine de sa logique. Fabio Quadrantini[35], dont nous retrouverons plus bas (Dir. 10) une note sur la composition de lieu elle-même, critique le Directoire de 1591, constitué sur la base du *Directorium variorum* rassemblé par Gíl Gonzalez Dávila. Il le critique sur le point précis du renoncement au principe de la séparation de l'exercice d'application des sens, principe maintenu par Ignace, comme le souligne Quadrantini, non seulement en deuxième, mais en troi-

35. Fabio QUADRANTINI naît en 1544 de parents luthériens à Stargard, en Prusse ; la conversion de Quadrantini fait l'objet d'une publication spéciale du Cardinal Hosius en 1567 ; sa contribution à la préparation du *Directoire* est en revanche assez sévèrement jugée, mais expliquée par I. Iparraguirre (*op. cit.*, pp. 452-453) par l'entrée tardive de Quadrantini dans la Compagnie, et l'inexpérience des *Exercices*, qui le conduit à une approche théorique et textuelle (comme s'il s'agissait d'un « vieil in-folio théologique ») du livret ignatien et du *Directoire* de 1591. D'où son insistance sur des « observations de pur détail », concernant par exemple « l'application des sens » et les « compositions de lieu »...

sième et quatrième semaine[36]. Or l'ensemble des textes de 1585-1588, portant sur la composition de lieu, prend pour cible la coupure instaurée par le second préambule dans le mouvement de la contemplation. Coupure imaginaire, puisqu'elle ne vaut, de droit, que dans la lettre du livret ignatien, et qu'elle ne se révèle de fait que par le soupçon qu'elle fait peser sur l'exhaustivité de l'application sensible. Mais cette différence des applications imaginatives locales — ce que je vois, ce que je goûte, ce que je sens — et de l'espace imaginaire de ces applications — le lieu de la composition — nous semble porter le sens spirituel de l'application des sens au lieu composé : le lieu imaginaire est en effet le lieu d'instauration de la représentation des Personnes saintes dans la contemplation ; or cette représentation produit, parce qu'elle marque et dénie le lieu imaginaire, des effets symboliques les Personnes saintes, par exemple dans la « Contemplation pour atteindre l'amour » retournent vers moi le regard que j'ai porté sur elles, en en signifiant l'enjeu la fondation d'un lieu de présence, dans lequel ces Personnes me représentent, pour les représenter ou les servir. La séparation du lieu imaginaire de la composition de lieu d'avec le corps de la contemplation est donc un élément essentiel du dispositif spirituel de l'imagination ignatienne. La réconciliation de l'exercice d'application avec ce même corps participe à l'autre extrême du recouvrement de ce dispositif. La dénégation de ces coupures décisives entraînait, dès les premiers essais de directoires (par exemple ceux de Valentino (Dir. 3), une prolifération des lieux imaginatifs, inflation de petites coupures, déambulation erratique de la représentation imaginative sur le lieu imaginaire.

b) *La révision de Gíl Gonzalez Dávila*

α) Répétition

Gíl Gonzalez Dávila prend acte de tels risques de dérive dans son essai de Directoire pour la première semaine des *Exercices* (Dir. 6), exposée il est vrai au premier chef aux débordements purgatifs de la production imaginative. Il écrit

> Pour ce qui est de la composition de lieu, son utilité est réelle afin que l'âme ne s'égare dans l'incertitude, afin qu'elle soit capable de rassembler ses forces pour la prière, et afin que, si d'aventure elle se laissait détourner, elle dispose d'un moyen facile pour se ressaisir ; mais beaucoup s'y attardent et sont réduits à l'impuissance parce qu'ils se blessent l'esprit par une attention véhémente, pour

36. MHSI. T. 76, *op. cit.*

un résultat autre que celui pour lequel la composition de lieu a été conçue[37].

Les deux axes fondamentaux de la composition de lieu sont ici retracés et confrontés à leur relation contradictoire. L'utilité réelle du préambule, lieu de rassemblement et de reprise de soi, définit à la lettre la fonction de la composition de lieu, et la définit dans son paradoxe : que la composition du lieu de la contemplation, et d'abord de l'objet de la contemplation (de la scène, etc.) soit en réalité — mais dans le champ invisible de l'irreprésentable — l'instrument de la découverte de mon propre lieu, le lieu-sujet de la contemplation. Mais c'est précisément ce paradoxe qui pourrait provoquer l'arrêt de la contemplation, son bloquage, son enrayement, qui sont du reste largement prémédités, comme nous l'avons montré, par les procédés de répétition, dans le livret des *Exercices* ; d'où l'étrange association, par Gil Gonzalez, de l'attention et de la véhémence : l'attention désignant (comme l'« application ») une adhésion du lieu-sujet à son objet, la véhémence renvoyant au contraire à l'expérience de l'inadéquation et de l'excès de l'activité imaginative, irréductiblement disjointe du lieu dont elle émane — « le lieu de moi-même ». La force du terme retenu par Gil Gonzalez donne la mesure de la puissance du courant disjonctif de l'imagination dans la composition de lieu et de sa propension à la bifurcation, « vers un résultat autre que celui pour lequel elle a été conçue » bifurcation en vérité consubstantielle à l'inadéquation du sujet composant, comme composant le lieu, au lieu qui le compose. Bifurcation désorientante (« l'âme se (...) détourne ») dont nous retrouverons l'écho, converti comme orientation bifurcante, dans la contemplation des images évangéliques de Jérôme Nadal.

La contradiction inhérente au texte directorial lui-même manifeste la persistance du trouble jeté par le préambule du texte ignatien, comme si la révision de ce petit fragment du livret des *Exercices* engageait et révélait la véhémence — et les effets blessants dans l'ordre du discours — du projet directorial.

β) Représentation

Aussi Gil Gonzalez va-t-il chercher les voies, dans son projet de directoire pour les deuxième et troisième semaine des *Exercices* (Dir. 7), d'une meilleure adéquation de l'activité imaginative au lieu composé, c'est-à-dire d'un meilleur encadrement de la contempla-

37. *id.*, pp. 503-504.

tion, en commençant par un renforcement des parrainages Pseudo-Bonaventure, Denys l'Aréopagyte.

> (Pour la deuxième semaine). Dans la composition de lieu le méditant doit se trouver présent à tout, ainsi le dit Bonaventure dans le premier livre de la Vie du Christ[38].

Le texte de Pseudo-Bonaventure[39] cité par Gil Gonzalez, concerne l'application des sens à la contemplation imaginative de Jésus-Christ. Gil Gonzalez centre de fait la fin de sa remarque sur l'application des sens, et non sur la composition de lieu, oubliée et recouverte par l'autorité de Pseudo-Bonaventure. Nouvelle atteinte au principe disjonctif ; nouvelle confirmation du soupçon de vétusmence portée sur la composition de lieu, jusqu'à la deuxième semaine, donc outre les Méditations proprement « purgatives » du premier temps. L'application des sens est décentrée dans la contemplation ignatienne, par la composition de lieu qui la précède et contrarie l'adéquation de l'imagination à son objet. Gil Gonzalez vise donc ici par une sorte de substitution de lieu, à fermer dans la lettre du texte prescriptif lui-même (conforté par l'autorité de Bonaventure) la blessure du lieu, éperdument et véhémentement ouverte aux épanchements des sens et à la purge des humeurs. Mais la composition de lieu, si elle est cette faille inaugurale de la contemplation, par laquelle pourra pénétrer jusqu'au fond de moi-même le regard de Dieu et l'inspiration de sa volonté, place le sujet imaginant en retrait par rapport à l'objet de sa contemplation, et celui qui médite ne saurait « se trouver présent à tout ». Gil Gonzalez réitère cependant cette prescription dans le projet de directoire de la troisième semaine des *Exercices* :

> Dans la composition de lieu, celui qui médite doit se rendre présent au Mystère comme si celui-ci avait lieu pour lui seul, ainsi que l'apôtre le disait en parlant de Jésus-Christ : « Il m'a aimé et s'est livré pour moi » ; et aussi comme le rappelle Denys l'Aréopagyte, à la fin de la huitième lettre, dans l'Apothéose de la vision de Carpos, disciple de l'apôtre : « Je suis prêt à mourir à nouveau pour toi »[40]

38. *ibid.*, p. 509.

39. Les *Méditations sur la vie du Christ*, attribuées à Bonaventure jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle (éd. BONNELLI, 1767), sont écrites autour de 1300-1330 par un franciscain toscan anonyme (*DS*, T. I, col. 1848). La référence fréquente de ce texte pratique d'inspiration bonaventurienne dans la préparation des Directoires construit par l'exemple la filiation du fondateur de la Compagnie et du Docteur Séraphique.

40. MHSI, T 76, *op. cit.*, p. 526. Pour Pseudo-Denys l'Aréopagyte, Lettre VIII, 1100 c.

Mais on ne peut trouver aucune contemplation formellement comparable à la vision de Carpos dans les *Exercices*. La vision de Carpos combine en effet l'espace d'une dramaturgie subjective (lieu du dialogue du Christ et de Carpos) au champ de la projection imaginative (lieu de l'apparition du Christ environné d'anges, etc.) alors que les contemplations offertes au retraitant dissocient radicalement ces deux espaces, et soustraient toute composition d'un lieu qui me composerait moi-même à l'emprise imaginative ; c'est cette soustraction qui me révèle, dans toute composition, l'invisible au travail du visible. Ainsi les compositions de la « Méditation des trois types d'hommes » [151] et de la « Contemplation pour atteindre l'amour » [232] font-elles du lieu composé la seule relation de Dieu, des saints et de moi-même, dans un espace réduit au tissu dramatique des figures qui l'habitent ; inversement la composition du lieu des Mystères de la vie du Christ [192], celle du règne [91], ou celle des deux étendards [138], absentent totalement le sujet imaginant, qui compose le lieu de la représentation du lieu composé. Seule la Contemplation de la nativité [110-117] rend celui qui médite présent au Mystère, mais seulement au premier « point » de la Contemplation, non dans son préambule ; et le rôle proposé — celui d'un « pauvre petit esclave indigne regardant les Personnes saintes, les contemplant et veillant à leurs besoins » est si peu « composé », si humilié, qu'il conduisait Eduardo Pereyra à en faire l'économie dans son Guide pratique.

Gil Gonzalez Dávila construit donc un faux modèle pour la pratique de la composition de lieu, introduisant dans le texte lui-même — et par les Textes — les agents d'une réconciliation effective du livret des *Exercices* et de l'attention imaginative.

4) Les derniers documents préparatoires

a) *Situation*

L'histoire de l'élaboration du *Directoire* des *Exercices spirituels* a jusqu'ici permis de distinguer, pour un seul objectif — l'édification d'un lieu d'habitation pratique du texte fondateur — deux stratégies selon la première (par exemple dans le Dir. 4) les aspérités du texte ignatien sont simplement lissées ; on s'essaie simplement à réduire les obstacles que pourrait opposer la lettre du livret au libre cours de l'imagination dans la pratique de l'exercice (qu'elle pourrait opposer si le texte ignatien était vraiment lu). Or il s'agit, sinon de le rendre lui-même lisible, de le traduire, de le

doubler, afin de soutenir le directeur et, le cas échéant, le retrai tant, d'un guide écrit, le directeur comme le retraitant étant con frontés aux effets indirectement transmis du texte originaire.

A ce point, la première orientation du travail directorial – réduction de l'illisible — croise l'autre, qui s'efforce non à ce appauvrissement du texte fondateur, mais au contraire à l'injec tion, dans le texte lui-même, des contenus ajoutés par la pratique de l'exercice : les Directoires de Polanco et de Gíl Gonzalez (Dir. 1, 6 et 7) ont marqué les principaux jalons de ce deuxième itinéraire. Le général Aquaviva décide en 1590-1591 de poursuivre l'explora tion complémentaire de ces deux voies en prenant simultanément l'initiative du *Directorium variorum* (Dir. 8), basé sur le projet amendé de Gíl Gonzalez, et d'un autre projet de directoire, à nou veau demandé à Diego Mirón (Dir. 9).

b) *Le Directorium variorum description et prescription*

Le *Directorium variorum* précise sur le problème de la com position de lieu

> Pour se représenter plus facilement et plus commodément (les cho ses), il est utile d'avoir recours à des vues ou à des images de lieux semblables, que nous avons vu 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 transpor tant 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 du 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[41].

Le *Bref directoire*, fragment de directoire rédigé entre 1580 et 1590 (Dir. 7) expose plus clairement encore la solution picturale du pro blème de la composition de lieu en décrivant précisément l'usage d'images représentant les épisodes de la vie du Christ dans la con templation spirituelle. Nous reviendrons plus loin longuement sur cette « solution ». Mais le *Directorium variorum*, nous paraît con tenir, dans la proposition du recours aux images, un « tremblement de plume » particulier : il s'agit en effet de vues ou d'images des lieux, vues et images que nous aurions connus ailleurs. Vues : *spe cies*. Que le terme désigne l'aspect d'un lieu donné, ou marque la réalité sensible de ce lieu, il est certain qu'il ne désigne pas l'image du lieu comme sa représentation matérielle, puisque les deux objets

[41] MHSI, T. 76, *op. cit.*, p. 652.

sont proposés distinctement. Deux sources différentes sont donc offertes : l'une — l'image, vue ailleurs, de lieux semblables à ceux que je dois maintenant me représenter — peut certes renvoyer à l'image peinte ou gravée de l'étable de Bethlehem ; l'autre, si elle peut elle aussi renvoyer à une image, ne s'adresse pas à cette image elle-même, mais à sa « composition » intérieure, en moi, selon l'un ou l'autre de ses aspects, l'un ou l'autre de ses caractères, c'est-à-dire l'une ou l'autre des images intérieures de cette image, ou d'une réalité donnée — telle étable, ou telle cour de ferme, tel paysage, etc., selon que ces esquisses m'apparaîtront le mieux « convenir » à la présentation imaginative demandée. Il pourra même être souhaitable, comme le précise le texte, de composer entre elles certaines de ces vues, en « en enlevant et en ajoutant selon ce qui doit être ». Ce détail spécifie l'orientation du *Directorium variorum* l'expérience pratique de la composition de lieu est rassemblée et traduite dans l'écriture de l'exercice elle-même. Expérience essentielle ici : comment le retraitant mobilise, en lui-même — quelle qu'en soit la source perceptive —, l'image ou les images des choses visibles qu'il retire de lui-même pour en produire la représentation. Ce retrait dégage, chez le retraitant, le lieu de la composition des images, ajoutées, retranchées, mélangées, etc. La précision de la distinction *species/imagines* — qui approfondit le « sens intérieur » d'objets indistincts — prend par conséquent acte du sens pratique de la composition de lieu.

Mais elle en compromet, ce faisant, l'expérience : le texte définit, après avoir présenté ces recours, deux modes possibles de la « fabrication » du lieu, selon l'expression de François de Sales. Or l'un d'entre eux seulement bénéficie de l'apport des images, celui selon lequel je me transporte sur les lieux de l'action. Si, selon l'autre mode, je transporte l'action là où je suis, le lieu se trouve tout composé. Quel est alors le trait commun de ces deux modes ? Ils font de fait tous deux l'économie de la composition de lieu, l'un parce que cette composition est immédiatement investie de ma propre présence, l'autre parce que le lieu présent est immédiatement investi des figures de la scène. Comme le note le Directoire, nous sommes dans les deux cas « placés en présence de l'action ou du mystère sur lequel nous méditons », et c'est cet objectif qui est « recherché par la composition de lieu ». Le *Directorium variorum* reprend ici et explicite ce que Gil Gonzalez avait acquis en recadrant la contemplation ignatienne dans le champ de vision de l'Aréopagyte. La similitude des deux voies, quant à la relation de conjonction du lieu et des figures, est cependant dissimulée, dans l'ordre du pas-

sage, par la présentation initiale des vues et des images, puisqu'elles semblent accompagner seulement le premier transport, le distinguant ainsi du second mais cette distinction est elle-même purement apparente, pur voile de dissimulation, puisque ce sont les « vues » et les « images » d'ici, qui, en réalité devront servir de matériaux pour la composition des lieux « où l'action s'est déroulée », et qu'inversement le « lieu où nous sommes » sera lui-même transfiguré par les vues et images du lieu de l'action.

Ces dissimulations artificielles nous semblent significatives : la présentation et la distinction des vues et des images dans la composition des lieux répondent à une volonté de prise en considération pratique du préambule dans l'exposé de sa prescription. Mais cet apport pratique, qui met en évidence le lieu de la composition des images comme lieu de l'élaboration perceptive et imaginative, ne reçoit de ce fait qu'une sanction négative du point de vue de la représentation. Selon ce point de vue et quelles que soient les vues et les images considérées, le lieu est en effet, que je m'y place ou que j'y déplace des figures, un lieu habité. Ainsi les deux aspects de la remarque diffèrent par leur nature : le premier, descriptif, précise les voies subjectives de la composition du lieu, le second, prescriptif, concerne le produit de la composition et cesse par conséquent d'engager l'expérience de la composition elle-même ; elle en renferme au contraire le suspens en désignant dans le champ de la représentation imaginative le lieu composé.

Le Directoire de 1591 s'inscrit en outre par ce passage dans une longue tradition de la pratique contemplative, avec laquelle l'expérience ignatienne nous semblait au contraire faire rupture. Le *Jardin de l'oraison*, écrit en 1454 et publié à Venise en 1494[42] se présente comme un guide, intimement adressé au fidèle, des représentations intérieures dans l'oraison

> Pour mieux graver l'histoire de la Passion et en mémoriser plus facilement chaque action, il est utile et nécessaire d'en fixer les lieux et les personnages dans ton esprit une ville précise par exemple, qui sera la ville de Jérusalem, en pensant à une ville que tu connais bien (...). Et tu dois évoquer aussi dans ton esprit certaines personnes, des gens que tu connais bien, pour te représenter les personnages de la Passion (...).

La technique proposée fait bien la preuve de l'artifice de la séparation des deux modes de transports dans le texte du Direc-

42. Texte cité par M. BAXANDALL, in *L'œil du Quattrocento*, Oxford, 1972 trad. fr. Paris, Gallimard, 1985, p. 73.

toire : ce sont les lieux d'ici qui deviennent ceux d'ailleurs, les vues qui font image et les images qui deviennent des vues, dans l'ordre de la représentation intérieure. L'orant est invité à se représenter d'abord les lieux, puis les figures. Mais, à la différence de la contemplation ignatienne, l'opération est ici vraisemblable les lieux sont en effet des lieux déterminés — la ville d'ici, la maison d'ici, etc. — et se détachent comme telles sur le fond de l'espace. Ils l'habitent par eux-mêmes, préalablement aux figures qui viendront l'habiter Jésus, Marie... Ce découplage n'est pratiquement pas imaginable dans le préambule de la contemplation ignatienne, parce qu'il est subverti par une disjonction du lieu et de toutes les figures, c'est-à-dire aussi bien des Personnes de la scène que de tel et tel lieu particulier, indéterminé ou indéterminable par la prescription du préambule. La détermination du lieu particulier et celles des personnes investissent de fait dans un même mouvement le lieu du préambule le lieu se révèle alors comme lieu de ces figures — « lieu corporel », dit le texte des *Exercices* [47] — mais reste du même coup, comme lieu de la figuration, indéterminable pour lui-même, comme reste indéfini — sauf du point de vue de l'Infi i — la circonscription du lieu de la composition des « vues ou des images », lieu de moi-même.

Mais il est toutefois vrai que la composition de lieu, en soustrayant de son champ théorique les lieux et les figures, ne fait que radicaliser la technique du guide vénitien, et ouvre davantage encore la voie aux vues personnelles — ce que nous appelions la voie purgative. M. Baxandall suggère en effet que certaines des représentations picturales les plus exposées — par leur sujet et leur situation — à un usage contemplatif se disposent, par le minimalisme de leurs propres figures (en particulier de leurs figures physionomiques, chez Bellini, par exemple), à recevoir le supplément de déterminations que leur apporteront les vues projetées sur elles par leurs spectateurs. Or c'est précisément la projection des vues de l'imagination sur le lieu composé — et par conséquent la purgation du lieu composant — qui nous est apparu dans le début de cette étude comme un axe majeur de l'exercice spirituel ignatien, que nous retrouverons en contemplant, avec « les yeux de l'imagination », les images évangéliques de Jérôme Nadal. Mais le lieu composé, dans le livret ignatien, est devenu une sorte de lieu sans lieu, à la fois entièrement projetable, et de ce fait recouvert de multiples projets — ce qui explique et rend possible l'imagination directoriale — et indéfiniment manqué, fuyant d'où les ratés et tous les faux raccords des projets successifs de directoires de la composition de lieu.

La tradition de la « présence » du sujet dans sa contemplation, dans laquelle le *Directorium variorum* inscrit le préambule de la contemplation ignatienne, et qu'Ignace lui-même tend à déconstruire, visant les fondations de la présence, son lieu, se poursuit en aval jusqu'à l'interprétation de François de Sales, dans l'*Introduction à la vie dévote*, où il dit s'adressant à son disciple Philotée

> Il y a dans la méditation ignatienne un point qui n'est pas commun à toutes sortes de méditations : c'est celui que les uns appellent fabrication de lieu, et les autres, leçon intérieure. Or ce n'est autre chose que de proposer à son imagination le corps du Mystère que l'on veut méditer, comme s'il se passait réellement et de fait en notre présence. Par exemple, si vous voulez méditer Notre Seigneur en croix, vous vous imaginerez d'être au mont du Calvaire, et que vous voyez tout ce qui se fit et se dit le jour de la Passion ; ou si vous voulez (car c'est tout un) vous vous imaginerez qu'au lieu même où vous êtes se fait le crucifiement de Notre Seigneur, en la façon que les Évangélistes le décrivent[43].

c) *Le repli théorique de Diego Mirón*

Le Directoire, immédiatement contemporain du *Directorium variorum*, rédigé par Diego Mirón (Dir. 9), poursuit la ligne prescriptive du Dir. 4

> 121. Il faut aussi parler ici des préludes, dont l'usage sera prescrit dans tous les exercices ; et d'abord de ce qu'est la composition de lieu, qui n'est rien d'autre[44] que se représenter et voir en quelque sorte avec les yeux de l'imagination le lieu dans lequel s'est déroulée l'action que nous étudions, comme l'étable où le Christ est né, ou bien la grande salle dallée dans laquelle il a lavé les pieds des apôtres, ou la montagne où il a souffert.

Le texte ici, rien d'autre que le texte du livret ignatien. Puis

> 122. Cette composition de lieu nous aide grandement à rendre notre âme attentive et à la mobiliser. Liée par l'imagination à cette chose précise, elle se trouve elle-même liée en quelque sorte, ce qui lui interdit de se disperser ; ou bien, si c'est le cas, elle trouve à sa

43. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, II, 4.

44. Remarquons ici, comme dans l'écho qu'en donnait François de Sales, et dans d'autres textes, la précaution prudente et rassurante qui prélude à la définition du préambule de la composition de lieu ce n'est, après tout, rien d'autre que... Après toutes les difficultés qu'elle semble présenter, ou qu'elle présente effectivement ? Après toutes les « blessures » qu'elle aurait provoquées ? T Barreira écrira encore (*art. cit.*) « La composition de lieu n'est en réalité pas autre chose que l'application du schéma scolastique de la genèse des idées à la part psychologique de la vie surnaturelle ».

portée le moyen de se rassembler, et de se rétablir dans sa situation dans laquelle elle s'est composée depuis le début.

L'intelligence des effets de la composition de lieu sur le « composé d'âme et de corps » est ici très profonde. Elle prend acte de l'articulation décisive, opérée par les *Exercices spirituels* [47], entre la composition des choses visibles et la composition invisible du lieu de visibilité des choses, comme en témoigne également ce qui suit

123. Du moins ce lieu se trouve-t-il dans la méditation des choses corporelles, car pour ce qui est de celles des choses incorporelles, comme le péché et les autres semblables, il faut établir une certaine autre composition de lieu, dont il est parlé assez clairement dans les *Exercices* [47], dans l'exercice des Trois puissances.

C'est bien dans la composition des choses visibles que « se trouve » le lieu de composition des choses invisibles, ce lieu invisible dont une méditation comme celle du péché ne nous présente, en les rendant visibles, qu'un flux d'images dispers et épars, que seule la composition des choses visibles saura mettre en ordre. Mais comme on le constate, la relation des deux compositions — de fait homologues et communiquantes — reste ici strictement occulte, comme elle l'était dans l'énoncé [47] ; et nous savons qu'elle ne se découvre que dans l'expérience, disjointe du texte, de la relation du lieu et des figures, du lieu de la composition et « des choses racontées, après avoir été dites et faites » par Jésus-Christ, selon l'expression, citée par Mirón, du Pseudo-Bonaventure dans le début de la *Vie du Christ*. Mirón a la prudence, par cette même citation, de laisser à Pseudo-Bonaventure l'argument de la présence du retraitant aux choses contemplées, assimilé au texte même du directoire, nous l'avons noté, dans le *Directorium variorum*

122. D'où Saint-Bonaventure (écrit) dans le Préambule de la Vie du Christ : « Si tu désires recueillir le fruit de ces méditations, montre-toi présent à ces choses qui ont été racontées, après avoir été dites et faites par Notre Seigneur Jésus-Christ, exactement comme si tu les voyais de tes yeux et entendais de tes oreilles, après avoir scrupuleusement oublié[45] par un mouvement passionné de l'esprit, avec une joie attentive, tous les autres soucis et inquiétudes.

L'énoncé [124] du texte de Mirón complète et contrarie les énoncés [121-123] — rigoureux et compacts — par une limitation exté-

45. Ce dernier élément du texte de Pseudo-Bonaventure, mettant l'accent sur la puissance d'oubli, n'est curieusement guère retenu par les autres rédacteurs de directoires qui s'orientent, il est vrai, vers une appartenance privilégiée de l'imagination et de la mémoire. Nous renvoyons sur ce point aux deux premiers chapitres de notre étude.

rieure de la portée de la composition de lieu, directement issue du directoire pour la première semaine des *Exercices* (Dir. 6), la moins élaborée encore des tentatives de Gil Gonzalez Dávila

> 124. Il faut enfin éviter soigneusement, dans cette représentation du lieu, de s'attarder trop longtemps à sa construction, ou de faire accomplir à l'esprit de trop grands efforts, car ce n'est pas là qu'est contenu le fruit principal de la méditation ; c'est seulement le moyen d'y accéder. Il n'est pas douteux que certains ont plus de facilité pour cette entreprise, la force de la puissance imaginative étant chez eux apparemment plus vive. Mais d'autres, qui éprouvent davantage de difficultés, ne doivent pas peiner jusqu'au point de fatiguer leur esprit ; ils empêcheraient alors la méditation elle-même[46].

La construction du lieu est nettement distinguée de sa représentation, conformément à l'expérience ignatienne. Mais l'aporie pratique de cette distinction est aussitôt signalée, conformément à la mission du Directoire. La disjonction ainsi reconduite par le texte de 1591 dans le détail de sa formulation nous semble contribuer à expliquer, au-delà d'une lassitude certainement justifiée par les délais considérables de l'entreprise directoriale, l'insuccès relatif du dernier document préparatoire, pourtant soumis, comme dans les périodes précédentes, à la même diffusion critique parmi les membres de la Compagnie. Diego Jimenez, alors secrétaire de la Compagnie, annonce cette diffusion dans une lettre du 5 avril 1591

> Si l'expérience ou l'usage offrait à quelqu'un la suggestion d'un ajout ou d'une meilleure explication possible, qu'il la fasse parvenir au P. Général par l'intermédiaire de ses Supérieurs, pour que l'on puisse, après avoir pris connaissance de nombreux avis de cette sorte, mettre la dernière main (*suprema manus*) à cet ouvrage[47]

I. Iparraguirre fait état du petit nombre d'amendements alors communiqués à Rome.

d) Fabio Quadrantini : description théorique

Fabio Quadrantini formule toutefois un ensemble d'observations, dont un long développement sur l'énoncé 121 du *Directoire* de 1591 (Dir. 9) :

> Pour ce qui est de la composition de lieu dans la méditation, il faut, semble-t-il, plus clairement exposer de quelle façon précise elle doit être construite, à cause de la diversité de ceux qui font cette composition. Certains se représentent le lieu, en Palestine ou autour de

46. MHSI, T. 76, *op. cit.*, pp. 652-654.

47. I. IPARRAGUIRRE, *op. cit.*, p. 449

Jérusalem, où les faits se sont déroulés. C'est semble-t-il ce que souhaite le P. Ignace dans la plupart des contemplations des trois dernières semaines. D'autres se figurent un lieu qu'ils ont vu et qu'ils connaissent ; d'autres fabriquent un lieu là où ils méditent. D'autres prennent pour lieu un temple ou quelque autre sanctuaire. D'autres se représentent le lieu dans leur cœur ou dans leur tête. D'autres suivent une autre méthode encore. Et parions qu'on trouvera presque autant de façons de procéder qu'il y a de têtes différentes.

Il n'en faut pas moins préciser à l'intention des esprits plus simples, comment l'on doit se représenter le lieu si le sujet de la contemplation est une chose invisible, car on ne trouve dans le livre des *Exercices* qu'un ou deux procédés ; ceci afin que ceux qui veulent méditer sur l'humilité, l'obéissance, la chasteté, etc. sachent quel lieu ils doivent se représenter.

Il faut de même définir clairement, dans la composition du lieu si celui-ci doit être imaginé désert ou au contraire avec les personnages qui se trouvent dans ce lieu et participent au mystère, bien que les deux manières participent de la puissance imaginative. (La distinction) est faite dans le premier exercice de la première semaine, là où il est ouvertement question de la composition de lieu, et aussi dans la Méditation des deux étendards. C'est bien ce qui montre aussi la façon de procéder qu'on trouve dans toutes les Contemplations des deuxième, troisième et quatrième semaines puisqu'il y est fait mention du seul lieu, sans qu'il soit fait mention des personnages. On nous dit dans l'exposé sur la (Contemplation de la) nativité du Christ, ou dans celui sur la (Contemplation de la) Cène du Seigneur, que pour composer le lieu « nous devons imaginer l'étable où le Christ est né, ou bien la grande salle dallée, etc. » Mais il est dit dans le livre des *Exercices* que nous devons imaginer, outre ces lieux, le chemin pour s'y rendre, une fois appréciés leur longueur, leur pente, leur surface plane ou les aspérités qu'il peut présenter ici ou là, ainsi que toutes leurs particularités. Il est dit de même pour les autres contemplations. Dans la Méditation de l'incarnation du Christ, il est dit de plus que le pourtour de la terre entière doit être proposé à notre regard intérieur[48].

Objecter, pour Quadrantini, c'est décrire ; inscrire de la description là où il y avait seulement de la prescription. Nous avons noté à plusieurs reprises la visée révisionniste d'une telle objection, par rapport à la nature du texte lui-même, puisqu'elle substitue un discours du possible à la part interdite négativement désignée par la présentation ignatienne ; part proscrite de la composition du lieu de la contemplation, seulement éprouvée comme part de l'être-composé, irréductible, dans sa nature créée, à tout projet de représentation. Mais la description de Quadrantini diffère profondément, après les avoir examinées, des tentatives de Gil Gonzalez Dávila

48. MHSI, T. 76, *op.* pp. 759-760.

(Dir. 6 et 7) ou du Guide pratique d'A. Valentino (Dir. 3). Quadrantini prend acte du danger de la constitution d'un texte second, doublant et recouvrant le texte fondateur. Il multiplie les poi de vue descriptifs possibles, et en sape ainsi par avance l'autorité prescriptive. Face à l'indétermination totale du préambule (lieu de toutes déterminations), que Quadrantini est le seul à dire, en montrant du doigt la nudité du lieu, il y a « presque autant de façons de procéder qu'il y a de têtes différentes ». Il est donc difficile de désigner, parmi un si grand nombre de façons, celle dont le Directoire pourrait imposer — faisant loi du possible — la fonction normative. La révision du « révisionnisme » descriptif des *Directoires* des années 1580-1590 est en pleine cohérence avec le point de vue critique développé par Quadrantini sur la réduction du rôle de l'application des sens dans la contemplation : d'une part parce que la réitération méthodique de l'application met en évidence la spécificité du préambule lui-même réitéré de la composition de lieu, et par conséquent la multiplicité des points de vue possibles sur la construction et la représentation de cette composition ; d'autre part, parce que dans ce débat, c'était déjà le statut du texte, hétérogène à ses déterminations pratiques, qui était en question. I. Iparraguirre remarque, dans l'ensemble des observations de Quadrantini, une obstination exégétique, propre à rencontrer la réprobation des directeurs romains (qui ne les retiendront pas), d'abord soucieux du « sens qui doit être le nôtre dans l'Église militante » (*Exercices spirituels* [352]). C'était bien selon l'ordre du livret que Quadranti soutenait le principe de la répétition et de l'autonomie de l'application, ainsi soustraite au bien-fondé ecclésial de la tradition issue de Bonaventure. C'est de même le principe d'indétermination textuelle de la composition qui le conduit, par la surdétermination des projets imaginatifs possibles, à maintenir ici la disjonction décisive de la partition ignatienne et du travail de l'imagination.

Remarquons enfin que cette disjonction est étroitement articulée sur la disjonction entre le lieu de la composition et les figures de la représentation, selon le dispositif général des *Exercices*. Les deux procès de disjonction structurent la totalité des observations de Quadrantini. Le premier intervient encore lorsque sont signalés les silences du livret sur la composition de lieu des choses invisibles, hormis pour une ou deux d'entre elles (les « Méditations du triple péché » et des « péchés personnels » et celle des « trois types d'hommes »). La difficulté était déjà rencontrée et résolue par Eduardo Pereyra, qui rattachait à la « Méditation des trois degrés d'humilité » la composition de lieu de la « Contemplation de la

nativité » ; la difficulté était contournée par les lectures « hémiplégiques » de l'énoncé [47] des *Exercices*, réduites à la présentation unique et immédiate de la composition du « triple péché ». La question est ici clairement posée : comment déterminer les lieux de la contemplation des choses invisibles ? Elle met parfaitement en évidence (suspendant toute réponse) le paradoxe du livret, provoquant aux plus grands dérèglements le projet de rendre visible, à tout prix, l'objet de la contemplation invisible. Dérèglement où nous pensons l'écart et la dépense de l'imagination, égarée dans les failles providentielles du texte fondateur. Le texte est à nouveau mis en péril par l'énoncé de la deuxième disjonction, qui soustrait la représentation des Personnes à la composition du lieu de leur présence. Quadrantini revendique de ce point de vue une définition claire du préambule — le lieu doit-il ou non être désert ? — tout en indiquant que selon le texte, la disjonction du lieu et des Personnes est bien recommandée. Où est donc l'obscurité, sinon dans le rapport contradictoire de la pratique de l'exercice telle que la lettre du livret « semble » la « montrer » et des représentations effectives de l'imagination, qui parachèvent en quelque sorte la disjonction du lieu et des Personnes en imaginant ces Personnes au lieu de l'imagination du lieu ? La difficulté du texte ignatien est donc ici parfaitement pointée. La « puissance de l'imagination » ne réduit pas son influence à la seule représentation des Personnes, mais l'expérience de la représentation ne rend inversement pas clairement raison de l'insistance d'Ignace à distinguer le lieu des Personnes qui l'habitent. Or les deux « compositions » particulièrement retenues par Quadrantini, qui insiste à son tour sur l'importance de la séparation du lieu dans le texte ignatien sont deux lieux décisifs du renversement ou de la conversion de la composition du lieu dans le lieu de la contemplation, lieu intérieur c'est d'une part la composition du chemin de Nazareth à Bethlehem dans la « Contemplation de la nativité », et d'autre part la composition du pourtour de la terre entière dans la « Contemplation de l'incarnation ». Sur ces deux points, Quadrantini reprend le texte fondateur contre le *Directoire* de 1591, qui fait, après d'autres travaux préparatoires, l'économie de ces constructions de la première parce que le lieu du chemin n'a pas de pertinence dramaturgique dans le développement de la contemplation, et que ce chemin fonctionne donc comme lieu générique de la contemplation, disjoint de la contemplation des lieux de la nativité ; e la seconde parce que la représentation impraticable de la « terre entière » inscrivait les limites entre lesquelles la représentation des lieux de la contemplation était possible.

En plaçant l'éclairage sur les opacités et résistances d'une manière « apparemment simple », Quadrantini découvre d'un même mouvement l'irréductibilité de la composition de lieu à la représentation des lieux et celle du livret à sa pratique. Le dispositif disjonctif manifeste ainsi sa virulence, près de vingt ans après l'ouverture des travaux directoriaux et cinquante ans après la première édition latine du texte fondateur, qui en dissimulait, comme nous l'avons noté, les rouages essentiels.

5) Le Directoire de 1594 (1599)

Le document définitif du *Directoire* des *Exercices spirituels* est rédigé par la Commission du Directoire, déjà coordinatrice des précédents travaux, spécialement réunie en marge de la V[e] Congrégation générale de la Compagnie. Cette commission rassemble les principaux artisans de l'élaboration du Directoire dans toute la période précédente. Le texte obtenu fait-il de même apparaître la diversité des approches et des positions exprimées depuis 1570 dans la Compagnie ?

Quatre paragraphes sont consacrés au préambule de la composition de lieu, dans le cadre du *Directoire* des Exercices de première semaine[49]. Ces quatre paragraphes reprennent sans aucune modification le *Directoire* de 1591 (Dir. 9), conçu par Mirón. C'est donc l'option du respect scripturaire, de la conservation du texte fondateur dans l'énigme de son intransmissibilité, qui est finalement retenue, contre la voie révisionniste radicale de Gil Gonzalez Dávila. Respect et tenue en respect d'un préambule dont les dangers restent redoutés, mais peuvent tout au plus être contrés par une limitation pratique de son exercice. Le texte est au fond, après des décennies de questionnement, de doute, d'incompréhension et de refus, laissé en l'état ; le préambule de la composition de lieu, parce qu'il porte en lui-même l'auto-destruction du texte ignatien comme texte directeur, est prudemment laissé à son mystère, à sa puissance fondatrice fondation de l'imagination, dans un lieu et dans un mouvement irréductibles au langage de la représentation et de la tradition.

id., pp. 653-655.

Chapitre IV

Les « Evangelicae historiae imagines » de Jérôme Nadal. Essai d'une archéologie de l'iconographie jésuite primitive

Le *Bref directoire* pour la pratique des *Exercices spirituels* de 1588-1591 précise quant à la composition de lieu

> Les préludes ne doivent pas consister en considérations stériles ou en un exercice stérile de l'imagination, mais doivent avoir convaincu du désir de la méditation, et de celui d'en recueillir les fruits. Or comme nombreux sont ceux qui peinent grandement dans la composition de lieu et y dépensent beaucoup de forces, qu'ils soient avertis que ceux qui s'y montrent aptes ne font que se rappeler mentalement à eux-mêmes les histoires peintes qu'ils ont vu sur les autels ou en d'autres lieux[1].

La révision des *Exercices spirituels* est ici d'une particulière vigueur normative : elle ne se limite pas à proposer la représentation imagée comme une solution à la difficulté de l'imagination des scènes de la contemplation. Elle réduit en outre cet exercice de l'imagination au souvenir d'une représentation imagée passée, quoique puissent tenter de faire croire, semble indiquer ce *Directoire*, les sujets les plus imaginatifs. La relation de l'imagination et de la représentation — relation temporelle — est ici substituée, par une sorte de procès fictif de l'originalité imaginative, à la relation du visible et de l'invisible dans la représentation imaginative, qui habitait toute la contemplation des lieux évangéliques dans le livret des *Exercices*

spirituels. La question de l'origine des images n'y était pas posée, pour la raison que les images avaient alors la fonction essentielle de circuler, du dehors ou dedans du « composé d'âme et de corps », sans que le lieu originaire de cette circulation puisse en vérité être jamais assigné : ce lieu est en effet un lieu d'absence et de passage, le lieu du corps du Christ disparu. La position de la question de l'origine fait à elle seule symptôme d'un projet d'occupation ou de remplissement de ce lieu ; projet dont nous venons de souligner la fin normative. Le texte se poursuit ainsi

> Ayant par exemple à méditer sur le mystère du Christ priant dans le Jardin, qu'on se souvienne de cette image où l'on voit ici le Christ en prière à l'écart des apôtres endormis, là le traître et les soldats armés, munis de torches, entrant dans le jardin ; ailleurs le baiser du traître, ailleurs Pierre coupant l'oreille de Malchus.

La tradition[2] a voulu faire de ce court exemple l'argument « scripturaire » de l'autorité iconographique et religieuse du recueil des *Evangelicae historiae imagines*, conçu par J. Nadal mais publié après sa mort (1580), à Anvers, en 1593 153 images gravées et légendées, suivies en 1595 par la publication du commentaire de ces légendes et d'une série de développements complémentaires les *Adnotationes et meditationes*. L'ensemble composé par les images et les textes adjoints est enfin publié en 1596, puis réédité, toujours à Anvers, en 1707. Les images gravées font d'autre part l'objet de rééditions séparées en 1595 et en 1647, de même que les *Adnotationes* en 1607 (deux éditions). Nous reviendrons plus loin sur la signification de ce dispositif éditorial complexe.

Il reste pour l'instant que le recueil des *Imagines* ne répond pas au signalement qu'en propose le *Bref directoire* : on n'y trouve en effet aucune image où figurent ensemble les différents moments évoqués par ce texte ; la gravure n° 107 représentant seulement le Christ, les apôtres, Judas et les soldats armés, tandis que les gravures n° 108 et 109 montrent respectivement le baiser de Judas et Pierre tranchant l'oreille de Malchus ; d'autre part et surtout le recueil des *Imagines* ne se propose pas comme une illustration des contemplations et méditations des *Exercices spirituels*. Diego Jimenez, qui a pris en charge la préparation des *Imagines* après la mort de Nadal, écrit dans la dédicace des *Adnotationes et meditationes* au pape Clément VIII

2. Voir par exemple A. Brou, *Saint Ignace maître d'oraison*, Paris, Spes, 1925, pp. 127-128, et M. Olphe-Galliard in *Dictionnaire de Spiritualité*, T. II, 2, 1323.

> le P. Ignace dit un jour à Jérôme Nadal que ce serait une entreprise digne d'éloges de proposer pour l'oraison et la méditation aux élèves des collèges de la Compagnie de brèves remarques sur les *Evangiles* pour les jours de fêtes et les dimanches ; et non seulement cela, mais de les illustrer en outre par des images apposées et par leur commentaire. Et Jérôme Nadal fit ce qu'il savait tant agréer au P. Ignace[3].

M. Nicolau conclut de cette dédicace dans son ouvrage sur J. Nadal que « l'utilisation des images n'est en effet qu'une extension et qu'une application particulière de ce qu'enseigne le Saint par la composition de lieu, prélude à la contemplation de la vie du Christ dans les *Exercices*[4] ». Ce que reprend, toujours sur la même base, le P. Le Bail dans son article de 1907, *Peut-on employer les projections lumineuses dans les Exercices* ? « Au nombre des merveilles de la gravure enseignante, nous aurions à citer les *Evangelicae historiae imagines*, ouvrage posthume de J. Nadal. L'épître dédicatoire au Pape Clément VIII de Diego Jimenez, continuateur de Nadal, nous apprend que celui-ci, faisant ainsi illustrer les *Evangiles*, réalisait un désir de Saint Ignace lui-même. Le fait nous autorise à penser que Saint Ignace n'eut pas désapprouvé les éditions illustrées du texte des *Exercices*[5]. » Cette base est fragile. Elle postule l'acceptation d'une mission dont nulle trace ne peut être directement retrouvée ni chez son inspirateur, ni chez son agent. Elle continue d'autre part de court-circuiter deux objets d'une nature toute différente : le récit des *Evangiles*, le livret des *Exercices*. Le second se nourrit du premier, particulièrement dans ses contemplations imaginatives. La nature de ce lien ne peut, certes, que rendre surprenant, tout au moins pour qui n'a pas effectué, hors les chemins directoriaux, le parcours imaginatif des compositions de lieu des *Exercices spirituels*, le silence d'Ignace, dans le livret des *Exercices* et partout ailleurs, sur les modalités de représentation de l'objet de la contemplation imaginative. Ignace indique seulement dans les *Règles à observer pour avoir le sens vrai qui doit être le nôtre dans l'Église militante* (*Exercices spirituels*, [360]

> Huitième règle louer la décoration et l'architecture des églises ainsi que les images qu'il faut vénérer à cause de ce qu'elles représentent.

3. J. NADAL, *Adnotationes et meditationes*, Anvers, 1595.

4. Miguel NICOLAU, *J. Nadal, obras y doctrinas espirituales*, 1949, p. 169.

5. P. LE BAIL, 8, 1907, pp. 10-11

L'accent est mis bien davantage sur le lieu de la contemplation (l'architecture des églises) que sur son objet. On ne peut également qu'être surpris, à l'autre pôle de ce contrat énigmatique, par l'extrême réserve de J. Nadal lui-même, concernant la légitimité de sa propre entreprise, comme nous le montrera l'examen de sa Correspondance contemporaine de l'élaboration des *Imagines*. Nous assistons en réalité dans l'histoire officielle de la genèse de ces *Imagines* à une reconstruction conduite par deux voies : d'un côté, comme le signifiait le *Bref directoire*, par la dissimulation de la difficulté essentielle de la pratique de l'imagination dans les *Exercices* : le soupçon porté sur toute représentation de la composition de lieu ; d'un autre côté par la surimposition d'une telle représentation, concrétisée comme réalisation du projet imaginatif de la composition des lieux évangéliques. Or cette reconstruction, d'une portée considérable puisqu'elle opère au cœur du premier grand projet iconographique de la Compagnie de Jésus, recouvre une réalité extrêmement complexe et tourmentée que nous nous proposons ici d'exhumer.

Réalité entièrement traversée par une logique de l'imagination que nous décomposerons en trois temps

— *premier temps,* le projet des *Imagines* comme projet de fondation d'une iconographie spécifique : il s'opère par la voie d'une tentative de conversion du texte ignatien dans l'image évangélique ;

— *deuxième temps,* ce projet débouche sur sa propre déréalisation la précision de l'entreprise, c'est-à-dire la détermination progressive des contenus de représentation de ces images, et en même temps de leur fonction de représentation — à proprement parler le rôle qu'elles jouent dans le contexte politique et religieux contemporain —, conduisent Nadal au seuil du renoncement à son projet, et à ce qu'Ignace aurait appelé une « indifférence » croissante ;

— *troisième temps,* le recueil des images prend définitivement corps et les images réalisées s'y donnent comme l'inversion de leur projet, son négatif ; une inversion qui décrira dans la pratique de la contemplation de ces images le lieu de la conversion fondatrice comme lieu imaginaire.

Ces trois phases de la genèse des *Evangelicae historiae imagines*, décomposent ce que la révision des *Exercices*, comme l'histoire officielle de l'iconographie primitive superposent leur fonction de représentation et leur situation d'illustration ; leur situation d'illustration et leur relation à l'imagination, c'est-à-dire la différence de leur statut, au regard du livret des *Exercices* et à

celui du texte évangélique. En tentant d'autre part l'articulation globale de ces trois phases — conversion-fondation, déréalisation, inversion — dont chacune pénètre les deux autres, nous espérons pouvoir montrer à l'œuvre une logique fonctionnelle de l'activité d'imagination, qui traverse les champs du projet de l'image, de son rejet, et de son objet, comme il traverse les domaines d'implication théologique, politique et esthétique de l'image religieuse, et qui peut seule, nous semble-t-il, rendre compte dans sa totalité de la filiation ignatienne de ces images gravées.

La détermination a priori de l'articulation du projet esthétique de J. Nadal sur la pratique des *Exercices spirituels* peut être effectuée en deux points : le premier, qui engage le projet de Nadal comme projet de conversion, mobilise le rapport de la lettre, de l'image et de la légende dans la composition de la gravure. Le second, qui fonde ce projet de conversion, concerne le rapport du lieu et de la figure dans les représentations gravées. Les deux couples ont un pied dans le projet esthétique — comment Nadal conçoit-il le recueil qu'il entend réaliser ? — et un autre pied dans la situation de son émergence ce que l'on pourrait appeler la « conscience » de Nadal.

A. Conversion l'image baptismale

Le livret des *Exercices spirituels*, partition d'un dialogue entre le retraitant et son directeur, met en évidence la discontinuité, l'hétérogénéité du texte et de l'image le texte indique, en des termes dont notre étude des préambules de la méditation a montré le caractère aporétique, des contenus de représentation que l'imagination relaie selon ses propres modes ; et la parole du retraitant inscrit dans le creux des apories du texte la résolution problématique de l'équation qu'elles lui ont imposée. Le développement de l'imagination ne s'adjoint pas à la lettre du livret, mais dénonce au contraire — en provoquant ainsi son propre questionnement — l'inimaginabilité de cette lettre, que porte, à distance, le discours du directeur, sur la personne duquel peut alors s'effectuer le transfert de la relation au Père. Le dispositif des *Exercices spirituels* est donc structuré par la disjonction de la représentation imaginative et de l'instance de l'autorité textuelle. L'illustration du texte par « l'apposition », pour reprendre la formulation de Jimenez, de son image

est donc bien loin d'être naturellement induite par le texte ignatien. Elle ne peut qu'exiger une véritable conversion textuelle de l'opération représentative, qui produise l'image elle-même comme une autorité textuelle, pour l'imagination du retraitant ; ce qui implique corrélativement l'effort d'une traductibilité maximale de la lettre du livret dans sa représentation imagée, comme nous le montrera l'examen du second couple de prémisses du projet esthétique (le rapport du lieu et de la figure) ainsi que, dans le temps de l'inversion, l'étude des gravures elles-mêmes.

La tentative de conversion littérale de l'image apparaît très nettement dans la première approche de l'élaboration des planches. L. Alvin nous indique que J. Nadal « a choisi tous les sujets, en a distribué les diverses scènes, rédigé les légendes et fait imprimer l'encadrement de chaque estampe avec les légendes et les lettres de rappel dans la marge[6] ». Le choix d'un tel procédé, par lequel les lettres, distribuées sur l'image, doivent renvoyer aux légendes qui l'accompagnent, compose et décompose la représentation imagée selon les voies du texte qu'elle illustre. La représentation décline ainsi les articulations du texte elle n'en est pas simplement une image, l'image que donnerait par exemple l'illustration métonymique de l'un de ses segments ; elle en constitue l'équivalence symbolique l'image est structurée comme un langage ; elle prend sens dans le temps de sa composition, et — elle fait ainsi seulement figure de langage — le temps de la lecture du texte est aussi celui de la décomposition de l'image, anatomisée, atomisée.

J. Nadal ne s'en remet pas, pour la préparation de ses gravures, à une tradition bien établie les méditations religieuses, imprimées et illustrées, de la seconde moitié du XV[e] siècle aux années 1580[7], apposent à proprement parler l'image au texte, faisant de cette image une adjonction complémentaire et non la traduction simultanée du texte. Th. Buser[8] suggère plutôt de rattacher la

6. L. ALVIN, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wierix*, Bruxelles, 1866-1872. Aucun élément ne peut venir confirmer ou infirmer avec certitude cette hypothèse ancienne de L. ALVIN, mais toute notre étude tendra à déduire une telle hypothèse, par laquelle peut être défini le lieu spécifique — cadre lettré de l'image — de l'intervention inaugurale de Jérôme Nadal.

7. M. NICOLAU (Un autor desconocido en la historia de la meditacion J. NADAL, *Revista espanola de teologia*, 1942, T 2, n° 1) présente certains de ces recueils P CANISIUS, *Parvus Catechismus* (1576) ; F COSTER, *Mystères du Rosaire* (1588) (CANISIUS et COSTER membres de la Compagnie de Jésus).

8. T BUSER, L'art jésuite primitif, *Art Bulletin*, 1976, T LVII

conception hétérodoxe de J. Nadal à un domaine d'édition profane : celui des planches anatomiques, qui recourent fréquemment, dès le début du XVI[e] siècle, à une décomposition analytique des représentations par la distribution de lettres dans l'image[9]. La réutilisation de ce procédé dans les grands cycles martyrologiques jésuites romains de 1580-1590, contemporains de la réalisation des *Imagines* mais postérieurs à leur projet, pourrait confirmer une telle inspiration. Ces cycles martyrologiques tentent en effet de conjuguer d'une part la réactivation des images primitives, portée par le rejet des images d'images, dérivées, corrompues (matérielles l'iconoclasme porte ici ses contre-coups), et d'autre part la restauration politique et religieuse de la figure du martyr la composition répond aux deux exigences, en composant la figure du martyr comme proto-image, et en décomposant l'image de cette figure ; elle porte sur l'image elle-même les coups de ce martyr, par une perforation anatomique (fichage des lettres sur l'image) qui représente avec une précision chirurgicale le geste de la destruction des images saintes. L'improbabilité d'une peinture martyrologique paléo-chrétienne, que rappelle Th. Buser, ne saurait compromettre cette stratégie elle fonde au contraire la peinture du martyr comme représentation imaginaire, image pure, qu'elle élève par elle-même à la dignité du martyr, sacrifié pour toutes les fausses images. Or une opération très comparable est effectuée par ce que l'on appelle la conversion textuelle de l'image. L'articulation légendaire de la représentation, marquée par la composition textuelle de l'image, est en même temps cassée par l'éclatement de l'image. La conversion est le commencement du martyr. L'importation du modèle anatomique, qui est ici directement appliqué au traitement de l'image, et qui sera ultérieurement réfléchi par l'image du martyr, nous semble donc ouvrir ici à la compréhension des mobiles de

9. C. GANDELMAN (*Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX[e] siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 52-53) retient pour ces lettrages anatomiques les exemples de Andreas VESALIUS, *De Humano Corporis Fabrica*, Anvers, 1543, et Charles ESTIENNE, *De dissectione partibus corporis*, Paris, 1545, et remarque, après Roger CAILLOIS (*Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965), la transformation ou la reconstruction esthétique de la représentation anatomique du corps dans les traités de médecine eux-mêmes. Le détournement du modèle anatomique dans les gravures des *Evangelicae historiae imagines* contourne donc aussi la représentation de l'écorchement des corps figuré en écorchement de la figure artistique, illustré par exemple par le Saint-Barthélémy de Michel-Ange dans le *Jugement Dernier* de la Chapelle Sixtine (C. Gandelman, *op. cit.* p. 57), pour écorcher seulement l'image

Nadal dans l'élaboration de son recueil, précisément parce qu'il joue le martyr dans le procès de mise en représentation lui-même.

Les enjeux de la relation de l'image et du texte dans l'édition religieuse sont d'autre part essentiellement éclairés par le jésuite Paulus Hoffaeus, visiteur en Allemagne puis assistant d'Allemagne à Rome, dans la demande de fonds pour le financement des *Evangelicae historiae imagines*, qu'il adresse à Clément VIII en 1593 c'est

> une œuvre précieuse et très désirée, non seulement en Europe par les personnes contemplatives, mais réclamée aussi par ceux de la Compagnie dans les deux Indes, pour pouvoir plus facilement imprimer chez ces nouveaux chrétiens par le moyen de l'image les mystères de la rédemption humaine qu'ils assimilent difficilement par la voie de la prédication et du catéchisme, parce qu'ils sont en général de peu de lumières. Ainsi la volonté divine pourrait non seulement toucher ces rois et autres grands personnages des Indes nouvellement convertis à notre Sainte Religion, en leur envoyant ces livres, mais aussi porter grande consolation à tous les élèves des séminaires de Rome et de Germanie.
> La reproduction de ces images, si on la veut, comme l'œuvre le demande, bien exécutée, coûtera environ mille écus[10].

Nous assistons dans cette justification posthume du projet de Nadal à un retournement de l'argument traditionnel sur la finalité pédagogique des images religieuses, énoncé ou confirmé par Grégoire le Grand dans sa lettre à l'évêque de Marseille, Sérénus : « L'image est le livre de ceux qui ne savent pas lire »[11]. La distinction de ceux qui apprennent par l'image et de ceux qui accèdent au texte qu'elle illustre est brouillée par la description de P. Hoffaeus. Il semble même que la position respective des deux pôles soit inversée, et que l'image soit instaurée comme texte : ce que nous appelions sa conversion, concrètement agie par un mode d'inversion. Ce n'est pas en effet parce qu'ils sont illettrés que les nouveaux chrétiens devraient trouver appui, pour leur foi, dans les images, rouvrant ainsi la « bible des illettrés » de Grégoire le Grand ; mais c'est parce que leur « peu de lumière » les rend difficilement pénétrables par la prédication. Or comme l'a bien montré Daniel Arasse[12], la « bible » de Grégoire le Grand recouvre par une sorte de fiction

10. MHSI, *Ep. Nad. IV*, pp. 726-727.

11. GRÉGOIRE LE GRAND, *Epist. XI*, 13, PL 77, 1188C

12. D. ARASSE, *Ars memoria et symboles visuels*, *op. cit.*

cognitive la pratique effective de la mémoire l'image n'apprend rien (tout au moins des contenus narratifs et dogmatiques qu'elle représente), elle rappelle ce que le prédicateur a appris ; il est par conséquent étrange de recommander l'usage des images à qui n'entend pas le prédicateur, sauf, d'une part, en faisant, selon la fiction grégorienne, taire la parole, et d'autre part en érigeant positivement en lieu et place de cette parole, une image faite texte. Et l'image et le texte deviennent en effet parfaitement convertibles dans le discours d'Hoffaeus les images sont autant « désirées » en Europe qu'aux Indes, ou plus précisément, comme l'écrit Hoffaeus, elles le sont non seulement en Europe, mais aussi aux Indes. Inversion surprenante si l'on considère que l'éloge des ouvrages est par ailleurs essentiellement axé sur leur vocation missionnaire ; or ce sont les images que les personnes contemplatives désirent d'abord — tout-à-fait au-delà, ici, de leur finalité pédagogique ; alors que « les rois et autres grands personnages des Indes » recevront « ces livres », c'est-à-dire, faut-il sans doute comprendre, aussi bien le recueil des images que le commentaire (les *Adnotationes et meditationes*) qui les accompagne.

Si toutefois la convertibilité du texte et de l'image est devenue réciproque dans la présentation de P. Hoffaeus, elle est d'abord fondée par l'instauration de l'image comme pôle de conversion, qui seul peut créditer en fonction même des épreuves qu'elle subit, une réelle autorité de l'image d'une part, et d'autre part, par voie de conséquence, la transmissibilité du texte qu'elle illustre, son caractère imaginable. Construire l'imaginabilité du récit évangélique — sa convertibilité — c'est conquérir les voies de transmission de ce récit et donc déjà composer le lieu d'une église. Mais comment définir cette imaginabilité ? Elle doit créer une situation dans laquelle l'imagination soit devenue le seul recours possible pour la survie d'un contenu de représentation donné. Elle se fonde par conséquent sur l'oubli de ce contenu, sous sa forme préalable, et sur l'urgence d'une conversion totale au champ de l'imagination, où ce contenu ne soit pas seulement rappelé, pour lui-même au défaut de sa forme préalable, mais redécouvert sous cette forme, une forme découverte elle-même, jusque-là inaperçue, masquée ou recouverte par ce contenu.

C'est à une telle exigence que nous paraît correspondre dans le projet des *Imagines*, le rapport de l'image et de la lettre. Il est en effet capital que ce projet mette en présence quatre pôles différents un texte (les *Adnotationes*), développement des légendes des images, des planches (composé d'image et de texte), des images et

des lettres. Ces quatre éléments redoublent deux à deux l'effet de leur rapport, dans l'histoire du recueil le texte et les planches, d'une part les lettres et les images d'autre part, conduisent en deux temps l'opération de conversion. Soit l'une de ces planches, représentant l'Apparition de Jésus à sa mère (P 10). Nous en représentons ici le spectre numérique et littéral

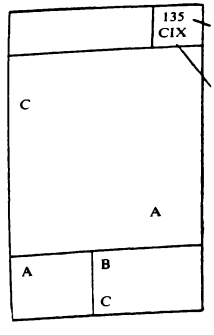


FIG. 2

Deux précisions sont nécessaires sur le rapport des *Imagines* et des *Adnotationes*.

a) On explique généralement la séparation des deux publications et l'antériorité du recueil des images par les urgences de la demande missionnaire. Nous avons constaté plus haut les limites de cette argumentation ; mais en outre, la séparation est originairement prévue par Nadal dans un contexte (la province d'Allemagne) et à un moment (autour de 1575) où la conversion de l'image, l'imposition de l'image comme signe sacré, jusqu'à sa propre martyrisation, revêt une importance considérable. La préparation des planches inscrit la numérotation de leur ordre selon la chronologie du récit évangélique (dans le recueil des *Imagines*) et selon l'année liturgique (dans le recueil des *Adnotationes et meditationes*) (*fig. 2*) : l'ordre du récit évangélique est ainsi avancé par les images dans une autonomie de développement réel par rapport à son instrumentation liturgique. C'est rejoindre sur son propre terrain l'évangélisme réformé, et c'est le rejoindre par les images, qui prennent ainsi en charge l'affirmation concurrentielle de l'autorité scripturaire dans le conflit contemporain. Les gravures sont ensuite

redistribuées, dans l'édition complète, associant les *Imagines* et les *Adnotationes* de 1595, selon l'ordre liturgique, qui recouvre sans le nier — la disjonction des numérotations continuant de faire preuve — l'ordre primitif de l'histoire sainte.

Retournement fondateur de l'image, qui mine de l'intérieur son « apposition » illustrative par la ligne souterraine de sa continuité inaugurale.

b) Ce retournement est d'autre part confirmé par l'articulation interne à chaque gravure de l'image, de la lettre, de la légende. La légende, pôle textuel de la gravure, est en effet écartelée entre son texte, et sa lettre, ou ses lettres, qui renvoient à l'image représentée. C'est la texture même de la part écrite qui est ainsi disjointe, entre d'une part l'articulation d'unités significatives (le contenu narratif de la légende) et d'autre part l'articulation d'unités non-significatives (les lettres de l'écriture), elles-mêmes décomposées dans l'image. La fonction littérale du texte nous paraît de ce point de vue nourrir la perspective d'une conversion intime du texte dans l'image : réduite à sa plus simple expression, l'unité de texte n'a plus d'autre recours que de produire de l'imaginable, ce qu'elle accomplit en se déployant sur la représentation, qu'elle désigne ainsi comme le lieu de sa propre reconstitution — puisqu'aussi bien, comme nous le montreront les études de détail, l'image renvoie au texte de la légende. Mais les modalités de ce renvoi, tortueuses, erratiques, (il faut aller pêcher les lettres dans l'image, les débusquer à l'ombre des multiples accidents du champ visible, obscurités, replis, encombrements...) font de l'image un lieu d'épreuve du texte. On pourrait dire le lieu de son trempage, de son baptême.

Mais cette épreuve, si elle renvoie le texte à sa constitution originaire, à l'atome de sa lettre, saisit en même temps l'image dans le substrat de sa fonction de représentation : il faut en effet remarquer que la préparation des planches disjoint la surface de l'image de sa capacité illustrative l'extension descriptive et narrative de la légende n'est pas relayée par une extension de la surface de représentation ; et par conséquent l'accroissement des lettres augmente d'autant la saturation représentationnelle de l'image. Il y a donc bien violence du texte sur l'image, ce que l'on appelait son martyr, mais sur l'image comme représentation. Dans sa présence, dans le lieu qu'elle occupe, elle reste impavide. Et c'est en ceci qu'elle est fondatrice.

B. FONDATION LIEUX DE CONVERSION

Le second couple de prémisses du projet esthétique de J. Nadal concerne la relation du lieu et de la figure. On se souvient que l'une des deux disjonctions majeures à l'œuvre dans l'exécution pratique de la partition théorique des *Exercices spirituels* opérait sur les modalités générales du rapport texte/image, c'est-à-dire sur l'imagination du texte, expérimentée comme « trahison » du texte, telle qu'elle est produite par l'exercice. C'est au sein de cette disjonction fondamentale, qui porte sur le statut même du livret des *Exercices*, comme texte « fondateur », que venait se disposer la deuxième disjonction, portant sur la composition de lieu. Résumons-la ainsi : le contenu de l'imagination d'une scène évangélique demeure irréductiblement disjoint du lieu dans lequel cette scène trouve sa figuration ; lieu qui, en tant que lieu de l'imagination, forme constitutive de ses contenus, trace les limites de son champ de visibilité. Or de la même manière que la première structure disjonctive habite la relation du texte, de l'image, de la gravure, de la lettre, dans la conception des planches, la deuxième structure disjonctive investit le lieu de l'image gravée, ou plus précisément cette image comme lieu de la représentation.

Nous repérons dans les pages qui suivent trois fils conducteurs de cet investissement. Investissement esthétique, certes, puisqu'il va fonder la légitimité esthétique des gravures ; mais il se fonde lui-même sur la « composition » d'un lieu plus vaste, dans lequel se dessinent, préalablement aux figures représentées, les figures de la représentation ; dessinateurs, graveurs, imprimeurs... C'est sur ces figures-là que porte d'abord la volonté de conversion par les images. D'où deux fils conducteurs, politique et esthétique, autour d'une question simple comment comprendre, dans l'esprit de Nadal, le parti pris pour la gravure flamande ? Mais qu'en est-il d'abord de l'appropriation subjective du complexe psychologique et théologique de la composition de lieu dans la spiritualité de Nadal ? Si ce complexe rend possible un projet esthétique qui engage, en deçà de sa réalisation, le lieu et les modalités de sa genèse comme un premier cercle de signification soustrait à la représentation imagée elle-même, si nous en sommes par conséquent à l'acte de la fondation de ce projet, il serait capital de pouvoir repérer les traces de cette fondation dans la partie immergée ou secrète de la pensée de Nadal son « journal spirituel » offre le moyen d'une telle enquête, qui constituera donc notre premier fil conducteur vers

l'explicitation de la composition de lieu comme lieu de fondation du projet des *Imagines*.

1) La composition du lieu de la contemplation dans les « Orationis observationes » de Jérôme Nadal.

Les *Orationis observationes*[13] sont composés de fragments non-datés, toutefois situables pour leur plus grande part entre 1555 et 1565, donc de la fin de la vie d'Ignace à la période de fortes turbulences institutionnelles qui suit, pour la Compagnie de Jésus, la disparition du fondateur[14]. Nous reviendrons sur le rôle de Nadal pendant cette période dans l'étude de sa Correspondance. Les fragments ainsi rassemblés portent quant à eux presque exclusivement sur différents aspects de la vie spirituelle, ordonnés autour d'un axe central : la définition d'une « mystique apostolique », selon l'expression de Jean Daniélou[15]. Or cette mystique, essentiellement décrite comme contemplation active, réexpérimente les deux déterminations du statut de l'imagination dans la contemplation que nous enseigne la pratique des *Exercices* : le lieu réel de la contemplation est en effet le serviteur de Dieu lui-même, en tant qu'*il est le récep-*

13. Le texte intégral des *Orationis observationes* est publié dans les MHSI, T. 90a, 1964, par M. NICOLAU.

14. Il s'agit là des dates probables de rédaction des fragments. Mais leur « composition » est postérieure, *les Orationis observationes* sont en effet à plusieurs reprises mentionnés par Nadal pendant son séjour de 1574-1577 à Hall, où il révise l'ensemble de ses travaux, dont, avec les difficultés que nous verrons, le recueil des images évangéliques. Nous renvoyons sur ce point à l'étude de la Correspondance (Chapitre V). La composition des fragments est donc contemporaine de la composition des images, et la totalité de ces fragments est révisée pendant cette période. Ceci nous semble autoriser, dans les pages qui suivent, leur examen synthétique, et plus généralement leur interprétation, bien que les *Observationes* tiennent dans l'œuvre de Nadal la place de l'énigme. M. Nicolau écrit (J. NADAL, *op. cit.*, p. 110) « ...on ne peut qu'entrevoir et deviner la pensée de l'auteur, quand elle ne nous reste pas inintelligible ».
Mais M. Nicolau rappelle en même temps cette indication de J. Nadal lui-même (MHSI, *Monum. Paedag.*, pp. 678-679).
« à propos des consolations et des grâces que Dieu Notre Seigneur donne dans l'oraison, il faut avertir que certaines d'entre elles peuvent être données par Dieu pour qu'elles soient dites, *ad aedificationem*, et elles peuvent alors se dire avec le conseil du Confesseur et l'approbation du Supérieur ».
Tel nous paraît être le cas des *Orationis observationes*.

15. in *Dieu vivant*, 1946, p. 37 (introduction à une traduction partielle des *Observationes* par Suzanne MONNOT)

tacle de l'inspiration divine, qui l'anime, lui donne forme, sans la médiation d'un champ d'objets circonscrit par le sujet de la contemplation. L'activité de ce sujet — le serviteur apostolique — compose le lieu de la contemplation : il est d'une nature contemplative.

Deux conséquences pour nous décisives l'incirconscriptibilité du champ de la contemplation lève la frontière de l'imagination, procès actif de mise en représentation, et de la contemplation, dont l'objet imagé ne serait plus que la scène constituée ; elle lève donc la frontière entre l'acte ascétique d'imaginer, conduite de perte (je fais don d'imagination), et la réception de la représentation, conduite de renvoi (l'image réfléchit ce don). Elle fait au contraire de la perte l'acte même du renvoi du don divin. La continuité de la vie imaginative est ainsi nouée selon l'option des *Exercices*, exercices spirituels de l'imagination. La deuxième conséquence, topologiquement corrélative de la première, est la suivante si le lieu objectif de la contemplation n'est pas assignable, c'est-à-dire s'il est coextensible à l'étendue de l'imagination elle-même, on peut en revanche composer le lieu de l'imagination contemplative comme lieu inappropriable (il est le réceptacle de l'inspiration divine) et primordial (je suis ce réceptacle, moi, corps imaginant et agissant) : où l'on retrouve les caractères de la composition de lieu, comme « composition, en voyant le lieu ».

Entre ces deux énoncés — il n'y a pas de limite à la contemplation, il y a un lieu de la contemplation imaginative — l'opération est celle d'une véritable conversion du sujet à son propre lieu inappropriable, parce que le sujet lui-même lui est attribué. Cette conversion au lieu rend-elle encore pensable l'attribution d'une représentation au sujet de la contemplation imaginative, puisqu'aussi bien les représentations de l'imagination, dans le parcours des *Exercices spirituels*, sont comme des figures annonciatrices du lieu qui les compose (« là où je me trouve ») ? Quel en est le statut dans la vie spirituelle de Nadal, apôtre converti à la contemplation ignatienne ?

Nous commencerons par mieux décrire, après cet aperçu très général des *Orationis observationes*, les deux aspects essentiels que nous venons de dégager avant de tenter une première approche de cette question, à laquelle une réponse n'est toutefois rendue vraiment possible que par le recueil des *Evangelicae historiae imagines* — plus précisément par la procès de sa genèse.

a) *Il n'y a pas de limite à la contemplation*

Autrement dit le champ de la contemplation ne découpe aucune frontière, ni pour la délimitation de son objet, ni pour la

spécification des voies qu'elle emprunte dans son déploiement. Nous envisagerons successivement ces deux points.

Nadal écrit

> Ne t'arrête en aucune chose créée sans pénétrer jusqu'à Dieu, et le Christ lui adjoindra son sens intérieur par quelque méditation céleste, rapport ou mouvement intérieur[16].

G. Bottereau insistait dans un article consacré à l'indifférence ignatienne[17] sur le lien du désir et de l'indifférence dans la relation aux choses créées. Ignace écrit

> Pour désirer et choisir uniquement ce qui nous conduit davantage à la fin pour laquelle nous sommes créés, il faut nous faire indifférents à toutes les choses créées[18].

L'indifférence aux choses créées est à nouveau habitée de désir par le fragment de Nadal : l'indifférence ne souffre aucun retard — aucun différement, dans la pénétration « par (les choses créées) jusqu'à Dieu », c'est-à-dire dans l'accomplissement du désir qui nous anime de notre fin (« louer, respecter et servir Dieu Notre Seigneur et par là sauver mon âme »[19]). Mais la pénétration « par les choses créées » est conjuguée par Nadal à l'« arrêt en ces choses » : « Ne t'arrête en aucune chose créée sans pénétrer par elle jusqu'à Dieu ». L'indifférence (toutes les choses créées sont visées indifféremment) et le non-diffèrement sont adjoints par cet « arrêt » : je m'arrête en toutes choses, non sans pénétrer par elles. L'arrêt et la pénétration sont confondus par l'inversion de leur attribution topique : l'arrêt est dans la chose, et la pénétration par elle. Or la contemplation repose précisément sur une telle inversion : c'est parce qu'elle se situe au cœur de son objet que la pénétration de cet objet est sa traversée, sa transpénétration. Arrêté dans l'objet, je pénètre par lui jusqu'à Dieu ; le mouvement de la contemplation dans l'objet, donc aussi dans la suspension contemplative, est bien indiqué par les deux énoncés qui poursuivent le fragment : le Christ adjoindra à la chose son sens intérieur... par quelque mouvement intérieur. Le sens intérieur de la chose est adjoint à un mouvement intérieur dans la chose.

16. MHSI, T. 90a, *op. cit.* p. 53.

17. G. Bottereau, Le rôle de l'indifférence dans la spiritualité ignatienne, *Revue d'ascétique et de mystique*, 45, 1969, pp. 395-408.

18. *Exercices spirituels*, /23/

19. *id.*

Cette contemplation est illimitée en trois sens : elle lève la limite de l'activité et de la réceptivité contemplatives, puisque l'arrêt est en même temps une pénétration ; elle habite toutes les choses créées et ne soustrait par conséquent aucun objet à sa pénétration ; elle met enfin en continu le fini (les choses créées) et l'infini (leur créateur). La chose ne fait pas seulement office de tremplin ou de support pour un élan contemplatif qui s'élèverait au-dessus d'elle ; c'est bien par elle que la contemplation pénètre jusqu'à Dieu. La chose l'accompagne. Nadal écrit

> JARDIN DE L'AME soit pour toi un jardin planté d'arbres très agréables et couverts de fruits. Chacun des arbres représentera pour toi une vertu. Prends plaisir à les regarder, puis recherche les pour en nourrir et soutenir ton âme. Que cet endroit, si tu veux, te soit un paradis terrestre. Considère par la méditation les différents arbres, les sources, les fontaines, pour en comprendre le sens pendant l'oraison[20].

Nadal transcrit ici une forme de composition de lieu paradisiaque, utopie de moi-même, préambule d'une oraison sur les vertus. Je m'imagine un arbre qui représentera une vertu ; je le regarde, puis je recherche ses fruits ; je le considère pour en comprendre le sens. Le mouvement est par lui-même constitutif de toute la contemplation, supportée par l'imagination sensible. Ce qui nous intéresse ici est la circulation deux fois recommencée de l'un à l'autre des pôles sensible et intelligible et les déplacements qu'elle opère dans chacun de ses pôles. Imaginer, regarder, considérer/représenter, rechercher, comprendre. La représentation du jardin planté d'arbres intervient comme une détermination de l'imagination de ce jardin, mais cette détermination est annexée dans l'équilibre des pôles au champ intelligible, qui apparaît par conséquent lui-même dans le champ initial de l'imagination ; la contemplation imaginative est ainsi le lieu du déploiement de la méditation entière ; elle compose ce lieu, que vient remplir de sens la représentation qui s'y fait place mais qui ne se substitue pas à elle : il y a une répétition de l'imagination, développée elle-même en « regarder » et en « considérer », dans le champ de la représentation. Je regarde ce que je représente. Le lieu de l'imagination enveloppe ainsi la scène de la représentation en assurant l'unité de la contemplation. Cette unité n'est donc pas liée à son objet : dans la composition du lieu paradisiaque, en effet, l'imagination du jardin d'Eden ne se réduit pas à la représentation des objets qu'il contient, c'est-à-dire des objectivations

20. MHSI, T 90a, *op. cit.*, p. 41.

qu'il accueille : arbres de vertu, etc. L'irreprésentation — imagine, puis représente-toi — du lieu de l'imagination et des choses qu'il contient, en tant qu'ils ne représentent rien encore, est à nouveau visée dans cet autre remarque de Nadal

> Quelqu'un[21] a compris ce que disait le P. Ignace, à savoir qu'il ne faut pas être trop pressé dans l'oraison, mais qu'il faut y avancer régulièrement en se donnant la liberté de trouver une matière à oraison n'importe où sans être lié à l'oraison précédente, ni aux inspirations antérieures[22].

Le mouvement de l'oraison est dégagé des contraintes rhétoriques de l'articulation des lieux du discours. De la même manière que je pouvais me présenter les arbres du jardin comme des vertus, puis les regarder comme des arbres, c'est-à-dire rompre l'attribution des vertus aux arbres, je peux rompre les liens d'une « matière à oraison » pour en trouver une autre, et soustraire ce faisant l'oraison elle-même aux limites de son objet. Or dans les deux cas, c'est le principe disjonctif de la composition de lieu ignatienne qui opère dans le premier cas en répétant le lieu de l'imagination, dans le second en retrouvant la discontinuité essentielle des différents moments de la contemplation des *Exercices*. On se souvient en effet qu'entre l'oraison initiale de l'exercice, préambule de la « composition de lieu », le préambule de la « demande de ce que l'on veut obtenir », et le corps de la méditation, on progresse de décrochement en décrochement ; et que c'est ce régime, « blessant pour la tête », qui accorde à la composition de lieu, comme composition d'un lieu irréductible à ses figures, un rayonnement illimité sur l'ensemble du parcours.

Le renoncement aux liens des « matières à oraison » se fonde sur l'unité formelle de l'oraison elle-même, qui est son lieu, libre de toute localisation matérielle, et où j'ai donc « la liberté de trouver une matière à oraison n'importe où », indifféremment.

La décomposition du pôle objectif de la contemplation, dans les *Observationes* de Nadal, doit être mise en relation avec un bouleversement subjectif — si « quelqu'un » est sujet — des voies contemplatives.

21. Nadal se désigne lui-même le plus souvent de cette manière « Quelqu'un (quidam) lisait l'Écriture et, suivant le récit des événements, entretenait simplement quelques sentiments, sans faire aucune recherche, mais contemplant, comme si elles fussent présentes, les choses qui sont écrites » (*op. cit.*, p. 39), etc

22. MHSI, T 90a, *op.* p. 63.

> Voici l'efficacité de l'oraison : demande dans l'oraison ce qui se rapporte au seul service de Dieu, ce qui est tout à fait bon. Si tu pries vraiment bien, il arrivera au cours de ton oraison que tu oublieras ta demande et seras tout entier perdu dans la volonté de Dieu. Alors tu ne demanderas plus rien en particulier, mais seulement de faire la volonté divine[23].

L'oubli de la demande est stimulé par les ruptures de la contemplation ignatienne. Trou de mémoire et abandon de tout projet : « tu oublieras ta demande », et « tu ne demanderas plus rien ». Nous avons montré que ce double dépouillement, cette perte « dans la volonté de Dieu » étaient fondés dans le dispositif de la composition de lieu, point d'origine inaccessible de la contemplation. Ce point travaille ici comme dans les fragments précédents toute l'oraison la demande est elle-même engloutie par le vide (le lieu vide) qui la précède. Le « lien » n'est plus fait entre la demande et ce qu'elle convoque (la contemplation d'une matière à oraison) pour la justifier et la nourrir. Nadal écrit

> ...Chaque jour tu t'exerceras aux pratiques de la vie illuminative : tu commenceras par remercier de la dernière lumière et de la dernière grâce. Comme je disais cela, le P. Ignace répliqua que c'était là une méthode de débutant, et que chacun devait essayer d'une méthode particulière.
>
> La plupart du temps la vie unitive coexiste avec la vie illuminative. En effet quand l'esprit est éclairé, qu'un objet te soit représenté ou que ton esprit soit éclairé par la seule lumière, la volonté est touchée, attirée et unie à Dieu par l'amour : et cela, comprends-le aussi sur le plan proprement mystique, puisqu'une puissance saisie par l'amour se transforme elle-même en amour. Tiens-toi dans l'humilité, ne cherche pas à tendre vers cette nouvelle voie, mais demeure dans la crainte[24].

Nadal rapporte dans le premier fragment un propos d'Ignace sur la liberté des voies — purgative, illuminative, unitive — de la contemplation. La voie illuminative n'est pas obligée. Nadal, en commençant par la revendiquer, prend le parti traditionnel de la voie illuminative comme voie moyenne, distincte de l'effort purgatif, qui caractérise la phase propédeutique de la vie spirituelle, distincte aussi de l'achèvement unitif de la contemplation, dans lequel le sujet se fond, dans la réalisation de son désir, avec la fin de ce désir une adhésion pleine et entière à la puissance divine. L'illumination éclaire l'inspiration divine de la contemplation, sans en dissiper

23. MHSI, T 90a, *op. cit.*

24. *id.*, p. 48.

encore les médiations immanentes. Ignace, en ne recommandant aucune voie, mais répondant, en le critiquant, au choix de Nadal, relance de fait les « pratiques » sur les deux autres voies, purgative et unitive ; ce que Nadal exprime dans le second fragment, d'une part en franchissant et en réduisant les limites des voies illuminative et unitive ; d'autre part en réinsérant dans cet ensemble la disposition de la purgation, marquée par le retrait dans l'humilité et dans la crainte. Nadal réeffectue ainsi du point de vue des voies la localisation de la représentation (« qu'un objet te soit représenté ») par l'ouverture d'un espace non-représentatif, « éclairé par la seule lumière » et dépourvu d'objets. L'ouverture de l'espace et la localisation d'objets « coexistent la plupart du temps ». Or c'est précisément cette coexistence qui appelle, dans le raccourci surprenant de la fin du deuxième fragment, la participation de la voie purgative la mise à distance de l'objet représenté par la lumière qui l'éclaire « recoupe », en effet, la mise à distance du sujet de la représentation dans la projection-purgation des objets sensibles, dont l'image obscurcit et empêche mon âme dans le mouvement de la contemplation. La superposition des trois voies nous semble indiquer ici la concentration extrême de leur composition dans le fragment. Cette superposition est le corrélat pratique de l'illimitation du champ de la contemplation, corrélation confirmée par cet autre fragment

> Pour répéter la vie purgative, cherche les progrès spirituels que tu as faits et les grâces que tu as reçues dans les exercices précédents, soit dans les moments de vie illuminative, soit dans les moments de vie unitive, car ces trois voies merveilleusement reliées se croisent et s'enrichissent sans cesse[25].

La voie purgative ne s'attache pas seulement à mes péchés passés, mais aussi « aux progrès spirituels » et aux « grâces reçues », en tant qu'ils sont passés. Par la voie purgative, voie de dépouillement, de dénudation de mon lieu intérieur, je renvoie ce que j'ai acquis et reçu, dont je dois me libérer pour d'autres « grâces et progrès spirituels ».

Est ici à l'œuvre ce que nous avons appelé le dispositif topologique de la contemplation ignatienne la voie purgative s'y accomplit formellement — libre de ses contenus primitifs — comme structuration du lieu de la contemplation.

b) *Il y a un lieu de la contemplation imaginative*

> Notre cœur, le Christ l'a emporté en montant au ciel, et il le garde avec lui[26].

Le lieu de la contemplation est ce lieu vide, laissé par la disparition du Christ. Nous l'avons exploré par le parcours des *Exercices spirituels*, en montrant que la composition de lieu était le lieu de cette exploration. Il s'agira ici simplement de souligner, dans les fragments de Nadal la prégnance de cette exploration, et l'effort qui y est conduit de fonder en ce lieu l'illimitation de la pratique contemplative, c'est-à-dire, comme nous venons de le voir, le déploiement d'une extraordinaire puissance de mobilisation de « toutes les choses créées ». Nadal tente de porter le paradoxe de ce lieu évidé — et par là indéfiniment ouvert à la réception — et en même temps rempli d'une absence qui, l'investissant, perpétue son vide, et son ouverture. Il écrit

> Il faut connaître si bien le Christ qu'en toutes choses nous ayons l'intuition de ce que le Christ ferait ou déciderait s'il était présent, comme si nous sentions le Christ habitant en nous[27].

L'absence est posée ; elle est en même temps marquée par une présence ; l'habitation du Christ en nous est la forme que prend son absence ; le lieu qui en nous lui est réservé est le lieu formel de sa présence. Or ce lieu est construit par l'« intuition de ce que le Christ ferait ou déciderait s'il était présent », c'est-à-dire très précisément, par les « grâces reçues », qu'évoquait Nadal ; ces grâces nous investissaient, et nous devions nous en libérer, par la voie purgative, pour libérer ce lieu d'absence seulement habité par « comme » une présence. L'illimitation de la contemplation, comme composition de ses voies est ici fondée dans le lieu de la présence-absence du Christ, où l'illimitation est répétée comme franchissement de la séparation de la présence et de l'absence. Nadal écrit

> Quand l'âme est illuminée et libérée, il arrive par la grâce de Dieu que l'homme intérieur s'édifie, qui doit seul diriger toute notre nature humaine. On connaît cet homme intérieur par une lumière et une perception spirituelles ; c'est comme si nous revêtions le Christ dans toute notre âme, et comme si de tous côtés nous sentions sa force[28].

L'édification de l'homme intérieur est la composition de son lieu « libéré ». Elle s'effectue dans la lumière qu'un fragment précé-

26. MHSI, *T* 90a, *op. cit.*, p. 41.

27. *id.* p. 43.

28. *ibid.* p. 154.

dent a libéré de son assignation aux objets de la contemplation. Dans cette réversion « édifiante » de l'imagination contemplative, Nadal retourne comme une peau le vêtement d'image de la tradition néo-platonicienne, corps subtil de l'âme[29]. Le lieu de l'imagination est au contraire ici exploré comme le lieu d'une absence de corps, l'absence du corps du Christ disparu. L'évidement du lieu intérieur opère ici comme une dévitalisation théologique du pneumatisme métaphysique (le souffle de l'air, véhicule matériel de la circulation des images). L'enveloppement du plein est retourné comme développement ou déploiement du vide, dont les « côtés » ressentent la force de l'application du Christ, qui semble tendre comme d'une tenture le lieu de l'âme. Lieu soumis à l'exigence d'une purgation perpétuelle

> Même si tu reçois de grands dons de l'Esprit Saint, si tu as de grandes consolations, place-toi toujours là où ils t'ont trouvé, c'est-à-dire dans la misère et le péché[30].

La purgation n'est pas seulement une purgation des contenus — sensibles, mémoriels — du lieu intérieur ; elle vise aussi ce lieu comme mon lieu propre, qui devient simplement le lieu où « (les dons) t'ont trouvé », le lieu où je suis, et non le lieu que je suis. Nadal est ici au plus près de l'expérience de la quatrième semaine des *Exercices spirituels*, dans laquelle je suis vu par Dieu là où je suis — au lieu qui me compose devant Dieu, c'est-à-dire qui me pose en composition avec le lieu où je me trouve, et où il me voit. Le lieu de la contemplation s'ouvre ainsi au-delà des limites de son sujet : il devient indissociablement le lieu depuis lequel je contemple indifféremment toutes choses créées et Dieu par elles, et le lieu dans lequel je suis moi-même l'objet de l'attention divine. Il devient sacré en tant qu'il m'excède. C'est en ce sens qu'« il y a » un lieu de la contemplation.

La transcendance du lieu est paradoxalement signifiée par cette évocation extérieurement architecturale de la maison de Lorette

> Quelqu'un acquit une connaissance nouvelle de ses défauts, par une grâce d'humilité, par l'intercession de Notre-Dame de Lorette, mère de Dieu, qu'on invoque sous ce nom dans un grand mystère, par sa Conception, sa naissance, son enfance, jusqu'à trois ans, par l'Annonciation, l'enfance du Christ et les trente premières années de sa vie, par les mérites de Saint-Joseph, par les myriades d'anges

29. Voir sur ce point Robert KLEIN, L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno, in *La forme et l'intelligible*. Paris, Gallimard, 1970, pp. 65-88.

30. MHSI, T 90a, 0

> qui furent si souvent présentés dans cette maison, par la sainteté du lieu tout entier, celle des murs et des parois, et de toutes choses[31]

Fidélité de Nadal le lieu, avec ses « murs » et ses « parois » est retrouvé au terme de la contemplation, ainsi que le propose la contemplation de l'incarnation des *Exercices spirituels* ; il est cherché dans toute sa nudité, non pas dans l'ouverture de la contemplation, où les Personnes l'habitent, mais bien à son terme, lorsqu'elles ont disparu, évidant ce lieu, et le fondant comme lieu de la contemplation ; lieu clos (murs et parois), où seulement ouvert aux « grâces reçues », et donc aussi à une « connaissance nouvelle des défauts » défaut de recevoir et d'encombrer le lieu, etc.

c) *Le lieu de l'imagination illimitée*

Quelles peuvent être la situation et la fonction de la représentation imagée de l'objet de la contemplation dans l'environnement d'une pratique selon laquelle, d'une part, la représentation n'est pas l'objet privilégié de la visée contemplative, qui ne se limite pas à quelque objet que ce soit, et d'autre part, le lieu origi ire du mouvement de la contemplation est fondé comme un lieu irréductible à toute représentation ? Les *Orationis observationes* nous livrent sur ce point quatre indications essentielles.

> La puissance divine s'éprouve et se comprend dans toutes les choses de l'Église, comme les images, les autels, les lieux saints, les objets bénis, les rites et les cérémonies religieuses[32].

Nadal reconduit ici la huitième *Règle*, déjà citée, « *à observer pour avoir le sens vrai qui doit être le nôtre dans l'Église militante* » (*Exercices*, [360]). Dans l'une et l'autre notations les images peintes ou sculptées sont situées dans le lieu architectural de l'église. Les représentations imagées participent du « lieu saint », et s'y justifient. L'autorité du lieu tranche tout débat. Ou bien il donne site au débat de la contemplation avec les images qu'elle mobilise. L'ensemble des observations que nous livre Nadal sur les images est en effet orienté par le travail de la voie purgative, et par conséquent par une « répulsion » de ces images, qui s'accommode, en dernière instance, de leur tenue en respect, parmi toutes les choses de l'église, indifférentes et propices, supports et traces du long travail toujours recommencé de projection-purgation des images ; mais de telles images sont-elles concevables, sinon comme choses-traces ? Nadal se les représente-t-il ?

[31] *id.*, p. 184.
[32] *ibid.* p. 66.

> Comment progresse-t-on vers la perfection ? On peut le voir dans l'œuvre des peintres, qui ne font, tout d'abord que trouver les couleurs et esquisser très imparfaitement les traits ; puis ils reprennent tout et s'efforcent d'obtenir une œuvre achevée, recommençant autant de fois qu'elle n'est pas parfaite. C'est ainsi que tu dois procéder dans la vie spirituelle : même si tu as eu des lumières extraordinaires, et si tu as goûté la vraie contemplation, ne cesse pas, par la voie purgative et illuminative, de t'efforcer, en Dieu et par le Christ, de recommencer depuis le début à marcher dans les mêmes voies pour atteindre une plus grande perfection[33].

Nadal fait image de « l'œuvre des peintres ». Deux indices nous révèlent sous cette image le dispositif de la voie purgative : d'une part, l'ordre de citation des deux opérations de la couleur et du dessin. La priorité des couleurs sur le dessin change le support de la peinture : c'est de l'image intérieure qu'il est ici question ; j'en projette d'abord vers l'extérieur les couleurs, parce qu'elles sont intérieurement plus « fraîches » que son dessin, dont je n'esquisse qu'ensuite l'expression ; et je ne le fais que « très imparfaitement », car le dessin est presque confondu aux contours de l'âme. D'où le deuxième indice : de la même manière que, plus nombreux ont été les péchés (et donc plus nombreuses leurs images en moi), plus fréquente doit être la répétition de la purgation, l'œuvre doit être recommencée autant de fois qu'elle n'est pas parfaite ; recommencée en reprenant tout, couleurs et dessin, selon l'ordre pratique de la contemplation ignatienne, dans lequel le tracé des contours n'est de fait pas premier par rapport à leur remplissement.

Mais ces deux notations nous semblent contenir une autre signification : elles ne mettent pas seulement en évidence une source purgative de la représentation picturale — ce en quoi elles accorderaient d'emblée une légitimité contemplative à l'objet de représentation, sous l'angle, toutefois, de sa genèse ; elles perturbent en outre l'image de cette genèse, au point que l'œuvre des peintres devient ici un pur produit de l'imagination, qui défie toute représentation possible, bien que, remarquons-le, l'« œuvre des peintres » n'en fasse pas moins image (« c'est ainsi que tu dois procéder dans la vie spirituelle... ») dans la pensée de Nadal. Reprenons nos deux indices : d'abord, les peintres trouvent les couleurs et esquissent les traits ; or ils sont supposés trouver effectivement ces couleurs — les concrétiser sur leur toile — puisqu'ils sont supposés aussi les « reprendre », donc les re-trouver. Comment trouver les cou-

leurs sans avoir déjà esquissé les traits ? Comment peindre une surface de couleurs sans contours ?

Et comment d'autre part « recommencer une œuvre autant de fois qu'elle n'est pas parfaite » ?

La réalité de l'œuvre des peintres (ou plus précisément de l'œuvre de peindre) dénie une telle représentation, comme la réalité de l'expérience de la composition de lieu déniait la présentation qu'en donnait le texte ignatien. Mais ce n'est pas, dans les deux cas, dans le même sens que s'effectue l'opération de la dénégation : dans le champ imaginatif de la composition de lieu, il est bien vrai que, contrairement au projet de la lettre du texte, l'investissement du lieu par la matière (figures de couleur) de la contemplation n'est pas préparé par la position géométrique de ce lieu, qui apparaît toujours comme un lieu composé de figures. Inversement dans le travail de mise en représentation, l'inscription du trait rend possible la diffusion de la couleur. Tout au moins n'est-ce qu'ainsi, nous semble-t-il, que Nadal peut se représenter un tel travail, de la même manière que le « recommencement d'une œuvre autant de fois qu'elle n'est pas parfaite » n'est pas non plus représentable. La couleur sans contour et l'image sans arrêt (une image infinie dans le temps et l'espace) définissent dans la pensée contemplative de Nadal un pur imaginaire, comme était purement imaginaire, dans la contemplation ignatienne la construction de la composition de lieu comme position immédiate et adjointe d'une série de lieux discontinus. Lieu d'un imaginaire absenté d'images. Lieu de l'image, exploré comme un nœud d'impossibilités — couleurs sans contours, lieux sans espace, série sans fin — qui esquissent à leur tour le paysage d'une toute autre « peinture », non-représentationnelle. Étonnant paradoxe : les mêmes éléments qui participeraient d'une élaboration imaginative pratique de la composition de lieu (non-précédence des traits, recommencement pour dégager les traits) sont ici annexés à la construction d'une fiction théorique dénégative de la représentation picturale. La révision pratique de la fiction théorique de la composition de lieu, qui n'est pas particulière à Nadal, a ceci de particulier qu'elle ne débouche pas sur l'avalisation de la représentation picturale comme support de cette révision. La voie purgative, si elle ne cesse d'en rajouter, d'en remettre, sur l'écran où elle projette ses rejets, n'en laisse pas pour autant cet écran se constituer en surface de représentation. La purgation continue toutefois d'être liée avec constance par Nadal au travail de l'imagination. Il écrit

> Dans l'exercice quotidien, il faut suivre les trois voies. Commence ton oraison selon la voie purgative. Ce sera comme un prélude. En second lieu, il faut méditer humblement, à partir de l'écriture, ou des créatures, ou de l'oraison précédente, sur les lieux, les personnes, les paroles, les faits. Puis l'esprit doit s'élever à ce qui est invisible par la lumière et l'union à Dieu[34].

Et aussi

> La vérité se goûte et se sent. Si ce sentiment durait, alors tous les péchés, toutes les imperfections se verraient. Voir la vérité, c'est un progrès qui nous vient de Dieu[35].

Ce qui se voit, ce sont les imperfections et les péchés. Voir la vérité, c'est les voir dans leur vérité. Dans le second fragment, où nous sommes pourtant placés dans l'hypothèse d'une certaine « durée » de vérité, le spectacle de la vérité resté lié au projet purgatif : rendre visibles les imperfections et les péchés, les mettre à jour. Le projet purgatif est le prélude de l'oraison dans le premier fragment, homologue au préambule de la contemplation : libérer par la voie purgative un lieu pour la contemplation des lieux, des personnes, etc.

Purgation, imagination, contemplation : la relation des deux fragments rend difficile la distinction entre les imperfections et les péchés devenus visibles, et les objets que je veux contempler — contemplation que j'ai dû préparer par le prélude de la voie purgative. Nous retrouvons entre ces deux fragments l'ambiguïté essentielle du statut de l'image dans l'imagination ignatienne, et le paradoxe de sa représentation : elle est à la fois — en tant qu'image — l'objet d'une exclusion, et, dans le procès de l'imagination, un vecteur d'ouverture. Nadal écrit

> Chasse de tes pensées, par la force de l'esprit dans le Christ, toutes les images qui pourraient empêcher la pure contemplation et l'union dans l'amour divin (...) Tu écarteras sous la conduite du Christ, toutes les images et tu entreras dans la Ténèbre, où la lumière ineffable et purement divine te saisira dans le Christ[36].

Remarquons d'autre part que J. Nadal, dans une exhortation de 1561, exclut de fait toute assistance d'un support imagé des différents modes d'entrée dans l'oraison[37]. Mais il arrive aussi que Nadal

34. *ibid.*, p. 56.
35. *ibid.*, p. 56.
36. *ibid.*, p. 250.
37. Cité par M. Nicolau, *op. cit.*, « Que ferai je pour entrer dans l'oraison

prenne acte d'une représentation imagée des objets de la contemplation, et qu'il la travaille. C'est en particulier le cas d'un fragment probablement tardif des *Orationis observationes*. M. Nicolau le date des années 1572-1574 il serait donc à la charnière de la première période de gestation des *Evangelicae historiae imagines* et de la retraite à Hall, suivie du renoncement à ce projet. C'est l'un des fragments les plus développés des *Observationes*. Il est consacré à une sorte de sténographie spirituelle de l'exercice de la « Contemplation de la nativité » des *Exercices spirituels*. Nadal écrit

> Le jour de la naissance du Christ Jésus. Oraison. La lecture de l'évangile et la vue de l'image fourniront l'histoire (*Historiam dabit lectio evangelii et imaginis conspectus*). De même par une simple considération de la réalité du lieu contemple Nazareth (*simplici item cum rerum consideratione locum contemplare Nazareth*) dans la tribu de Zabulon près du Mont Thabor, ville située sur la montagne, du côté du Nord ; la route qui passe par Isachar, Manassé, Ephraim et la Samarie, par la Tribu de Judas jusqu'à Bethléhem Ephrata placée sur la hauteur. Considère la maison et la chaumière, la crèche creusée dans la grotte, le chemin plat ou montant, ces lieux, ce chemin, feront naître en toi des sentiments pieux c'est là que la Vierge Mère de Dieu passait, portant dans son sein le Verbe de Dieu, Jésus-Christ, c'est là que marchait Saint Joseph poussant le bœuf et conduisant l'âne sur lequel la Vierge Mère était assise. Joins-toi à ce groupe saint et divin, baise la trace de leurs pas, contemple les anges qui les précèdent et qui les suivent en volant dans l'air (...) Vois en même temps dans ton esprit et dans ton cœur quel est le

un grand exercice, Dieu vous guidera et vous trouverez aussitôt la porte ouverte : c'est ce que disait notre P. Ignace qui trouvait en tout une entrée dans l'oraison.
Il y a une autre façon ordinaire d'entrer avec recueillement dans l'oraison. Hier vous vous êtes trouvé bien, avec la consolation, autour d'un sujet déterminé. Il en reste quelque vestige, une facilité plus grande qu'a l'âme de revenir là où elle a été bien. Réveillez en vous ce souvenir, commencez par là, vous en verrez le profit quand bien même vous voudriez passer à un autre sujet. Car cette oraison pousse et attire au recueillement, elle réveille dans l'homme un peu de dévotion et par conséquent lui rend plus facile de traiter avec attention et avec goût les autres choses.
C'est un bon principe aussi de commencer l'oraison par les actes des trois vertus théologales de foi, d'espérance et de charité (...).
Une autre bonne manière de faire oraison, c'est de se tenir devant Dieu comme le malade qui a grand désir d'être guéri se tient devant le médecin, en qui il se fie entièrement pour qu'il lui fasse recouvrer la santé.
Une autre manière facile de méditer qui nous est particulière, est exposée dans les 2e, 3e et 4e semaines des Exercices. Prenez un mystère de la vie de Notre Seigneur ou de la passion, entrez-y par votre réflexion habituelle, réfléchissez sur les détails sensibles. Cela peut se faire facilement en prenant toujours soin de s'aider d'actes de vertu adaptés au sujet humilité, espérance, charité, etc

> but de cette méditation (...) Ouvre ton cœur pour que le Christ le remplisse (...) Considère les personnages pieusement et attentivement[38].

Nadal étaye clairement le contenu du premier préambule — l'histoire — sur « la lecture de l'Évangile » et « la vue de l'image ». La datation probable du fragment rend même possible un renvoi à l'usage de son propre évangile imagé. La traduction de Suzanne Monnot (« La lecture de l'Évangile fournira l'histoire et la représentation des lieux »[39]) était très contestable, malgré l'ambivalence réelle du mot *conspectus*, qui pourrait être complément d'objet de « lectio evangelii », en adoptant toutefois un parti de stylisation peu conforme au texte des *Observationes*. L'articulation de la première et de la deuxième phrases du texte — *historiam dabit/cum rerum consideratione locum contemplare* — est d'autre part clarifiée par notre choix (qui est aussi celui de l'édition des Juvénistes de Laval de 1956). Mais l'admission d'une représentation imagée parmi les modes d'entrée dans l'oraison provoque immédiatement un contre-coup dont les effets perturbateurs expliquent peut-être certaines hésitations de traduction, renouvelées au début de la seconde phrase. Nadal n'écrit pas « en considérant simplement les choses, contemple Nazareth », ainsi que le traduit Suzanne Monnot, mais : « *de même*, par une simple considération de la réalité du lieu, contemple Nazareth. » C'est une seconde opération, et non l'explication de la première. L'ouverture de la contemplation est donc celle-ci : regarde l'image, puis contemple le lieu. La « simple considération de la réalité du lieu » renvoie, plus qu'à l'image, à ce que l'image a représenté pour nous dans le premier préambule, où elle nous a fourni l'histoire. La suite de la contemplation concrétise de deux manières ce déplacement. La considération des lieux échappe aux limites de la représentation imagée, par exemple de la gravure n° 3 des *Imagines*, (P4) « contemple... la route qui passe par Isachar, Manassé, ...par la Tribu de Benjamin, par la Tribu de Judas, jusqu'à Bethlehem Ephrata placé sur la hauteur ». La vue de l'imagination décolle. Elle poursuit, à partir de la représentation, une exploration des lieux évangéliques que celle-ci a seulement orientée en en disposant les pôles narratifs (Bethlehem, Nazareth). En franchissant les limites de la représentation, la contemplation adopte avec une extrême rigueur les principes théo-

38. MHSI, T. 90a, *op.*
39. Dieu vivant, *op. cit.*

riques de construction de la composition de lieu ignatienne, puisqu'elle soustrait le lieu de la représentation de la nativité aux contenus qu'il enveloppe.

C'est là un deuxième angle de déconstruction de l'image du premier préambule : ce sont « ces lieux, ce chemin » qui par eux-mêmes, « feront naître en toi des sentiments pieux ». Ce chemin, « où la Vierge Mère de Dieu passait », où « marchait Saint-Joseph », c'est-à-dire où présentement — dans le temps et le lieu de la contemplation — ils ne sont pas. Nous ne pouvons ici que renvoyer à la précision du livret des *Exercices*, dans l'élaboration du « lieu corporel » (*lugar corpóreo*) comme lieu des corps, portant la trace des corps. Nadal écrit : « Joins-toi à (Marie et Joseph), baise la trace de leurs pas, contemple les anges qui les précèdent et les suivent... « Les Personnes Saintes ne sont pas vues ; elles sont jointes et leurs traces sont vues, ou touchées, et les anges, dont le corps est le lieu que ce corps occupe, sont ici des indicateurs, des baliseurs (ils précèdent et ils suivent) ; ils désignent le lieu où sont les Personnes ; ils l'encadrent. Le paradoxe d'un lieu vidé de ses figures est donc tenu — dans la lettre de Nadal — comme il était tenu dans la lettre du texte ignatien. Suit la demande du sens de la contemplation, où « j'ouvre mon cœur pour que le Christ le remplisse ». Un cœur disposé à ce remplissement par la composition du lieu de la contemplation, lui-même vide et ouvert, tout au moins intérieurement, puisque, selon une logique maintenant familière, la contemplation des lieux évangéliques aura été de fait investie de figures — comment baiser les traces de leurs pas et se joindre à elles sans les voir ? — et le seul lieu vide de figures se sera découvert comme un lieu intérieur, le lieu non-représentable d'où jaillissent les représentations dont je libère mon cœur pour l'ouvrir au remplissement du Christ.

Puis dans le « corps » de la contemplati , « considère les personnages pieusement et attentivement ».

La Contemplation de la nativité des *Orationis observationes* répercute les effets du fragment antérieur qui comparaît le déroulement de la contemplation à l'œuvre des peintres. La représentation picturale, perturbée par la réalité de la pratique contemplative, est ici à nouveau explicitement détruite par une « simple considération des choses », qui substitue au support de l'image les transports de l'imagination. Mais le fragment précédent opposait à une genèse idéale de la représentation les modalités concrètes de l'imagination contemplative. Nadal prend cette fois-ci appui, contre une image effectivement représentée, sur le dispositif théorique

de la composition de lieu, et ouvre ainsi une perspective toute nouvelle : la composition opère face à la représentation comme instrument de décomposition de cette représentation. Cet instrument est la lettre même du livret ignatien. L'enseignement de ce retournement théorique de la composition de lieu contre la pratique de la contemplation des images représentées est évidemment d'une importance capitale pour l'étude des gravures des *Imagines*, de leur fonction et des perturbations de leur genèse.

Retenons dès à présent que le travail du deuxième préambule sur l'image du premier s'est articulé autour de deux axes la contemplation des lieux s'est présentée comme une répétition de la représentation, une réeffectuation de l'image dans l'imagination ; elle a fait de ses lieux des points d'orientation de l'imagination. La répétition de l'image et l'orientation par l'image apparaissent donc comme deux modes d'engagement de la composition de lieu dans la relation de l'imagination et de la représentation.

La composition de lieu est apparue, à travers le témoignage que les *Orationis observationes* nous livrent sur la pratique spirituelle de J. Nadal, comme un lieu névralgique de son activité contemplative. Nous retenons deux aspects essentiels d'une part le préambule de la composition de lieu, contrairement aux orientations que dessineront et dessinent déjà les *Directoires*, est manifesté avec insistance comme la pierre angulaire de la contemplation, en particulier dans sa relation à la voie purgative ; d'autre part le dispositif topologique de la composition de lieu — lieu dégagé par la voie purgative et ouvert à la pénétration des vues divines — structure l'ensemble de la méditation de Nadal il en fait tout d'abord une contemplation illimitée ; il fait ensuite du lieu inaugural de cette contemplation un lieu de passage. Le dispositif topologique de la composition de lieu pose enfin en ce lieu diffus, incontournable et indescriptible, la fondation de toute image « il y a » un lieu où les images se composent, où elles se déposent, d'où elles s'exposent. Un lieu caché. La conversion par les images, en tant qu'elle fait de ces images les relais ou les témoins de l'épreuve purgative, n'est possible que dans la perspective d'une entreprise de conversion de leur lieu de composition l'extraction des images doit pouvoir révéler et éclairer ce lieu, le disposer à sa propre conversion aux vues divines.

Nous pouvons concevoir de ce point de vue la signification de la réalisation des gravures à Anvers, lorsque Nadal en fait la proposition au général des jésuites François Borgia en décembre 1566. On nous dira c'est là une décision toute naturelle. Pierre Canisius,

François Coster, et bien d'autres jésuites ont fait travailler les graveurs flamands — et particulièrement autour de l'imprimeur Christophe Plantin. Mais le *Parvus Catechismus* de Canisius et les *Mystères du Rosaire* de Coster, tous deux illustrés par Pierre Van der Borcht, sont publiés par Plantin en 1576 et 1588. Le projet de Nadal, dont la réalisation tardive (1594) fausse quelque peu les perspectives, leur est donc largement antérieur, et précède de très loin la vague massive de publications religieuses catholiques illustrées qui, à partir de Flandre, envahira l'Europe au tournant du siècle. Il n'est donc pas tout naturel en 1566 d'envisager une telle opération ; d'autant moins que bon nombre d'arguments pourraient lui avoir été opposés : et que, du reste, le général Borgia maintiendra sa préférence pour une publication romaine. Mais ce sont ces mêmes arguments, comme nous allons tenter de le montrer, qui permettent au contraire de cerner certaines motivations profondes de l'orientation flamande de J. Nadal.

2) Le milieu anversois de la gravure

Les Jésuites fondent leur Collège d'Anvers en 1562

> Les Supérieurs ont souvent visé à placer leurs collèges comme des redoutes de première ligne : Anvers fut consciemment choisi pour combattre l'influence hérétique[40].

Le P. Zohnovius, préfet des études au Collège d'Anvers, écrira encore au général Eduardo Mercurián le 20 août 1575

> (la ville) est une vraie Babylone, le siège des hérésies en Belgique et le centre des troubles[41].

Loyens précise

> Des trois sectes qui ravageaient l'église des Pays-Bas, les Calvinistes dominaient dans la Flandre et dans les provinces limitrophes de la France ; les Luthériens envahirent les contrées voisines de l'Allemagne, et les Anabaptistes s'abattirent sur la Hollande et la Zélande ; mais la lie des trois hérésies se déversa sur la cité d'Anvers[42].

40. A. PONCELET, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas*, 1927, T. II, p. 9.

41. MHSI, *Germ. Epist.* XVI, p. 155.

42. LOYENS, *Brevis synopsis*. Bruxelles, 1672, p. 405, cité par A. PONCELET, *op. cit.*, I, p. 216.

Anvers, ville-image de l'hérésie, lieu de projection de toutes les « lies ». C'est à partir d'Anvers qu'un autre projet, un contre-projet — celui des images évangéliques — est susceptible d'expurger l'image de l'hérésie. Anvers occupe ici le lieu de Babylone, comme le rappelle le P. Zohnovius, qui est aussi le lieu de l'Ennemi dans la « Méditation des étendards » des *Exercices spirituels*. Lieu investi par l'Ennemi, lieu recouvert par l'image de l'Ennemi. Le projet de Nadal, ainsi que nous l'avons noté, est de découvrir le lieu comme fondation, c'est-à-dire découvrir sous les images qui le recouvrent le lieu qui les fonde c'était dans la « Méditation des étendards », le lieu du Christ ou le Christ comme lieu. Le projet de Nadal est un projet dans le champ de l'Ennemi, un projet de conversion du lieu de l'ennemi, ou plus précisément de l'Ennemi à son lieu ; un projet de taupe. Nadal a lui-même effectué plusieurs séjours à Anvers en juin 1562, en octobre 1567, puis en mars et en juin 1568[43], sur lesquels nous avons peu de détail. Mais nous savons que les années 1567-1568 voient naître le projet d'imprimer en Flandre, à Anvers, le recueil des *Evangelicae historiae imagines*. Il est donc pertinent de rechercher les médiations, les vecteurs de conversion de l'image d'Anvers, telle que nous la transmettent les textes cités, dans le projet des images évangéliques, et de repérer les lieux de cette conversion dans le dispositif de ce projet.

Nous retiendrons de ce point de vue quatre éléments essentiels la position de Christophe Plantin, le premier éditeur pressenti par Nadal pour les *Imagines* ; les caractéristiques des graveurs anversois, engagés après 1580 sur le métier des *Imagines*, mais déjà actifs avant 1570 ; la position de la gravure dans l'art flamand ; les caractéristiques de la gravure flamande pendant cette période, enfin. Les deux premiers éléments portent sur le terrain moral et religieux l'opération de conversion par l'image ; les deux derniers portent dans l'esthétique de la gravure flamande l'opération de fondation de l'image. Ces quatre aspects engagent les conditions de possibilité du projet esthétique, en deçà de sa réalisation objective, et participent ainsi du premier temps de l'entreprise des *Imagines*. Ils rapportent le lieu de ce projet à sa situation, en visant dans cette situation le milieu qu'il explore, ou qu'il découvre.

a) *Christophe Plantin*

Nadal écrit dans une lettre à François

43. MHSI, *Ep. Nad.* I, p. 747, II, pp. 571, 593-596, 800.

> Plantin est venu à Louvain et m'a dit que les hérétiques ont menacé d'écrire violemment contre la Compagnie et contre lui-même, parce qu'il a imprimé un libellé du P. Morejo[44].

Christophe Plantin, imprimeur à Anvers, est déjà lié à la Compagnie de Jésus à la fin des années 1560 ; il est de plus déjà en relation directe avec Jérôme Nadal, qui a l'idée d'imprimer ses images à Anvers depuis plusieurs années, et a donc pu prendre contact à cet effet avec Plantin, probablement lors de son premier (1562) ou de son second (1567) voyage à Anvers. Christophe Plantin n'imprimera pas les *Evangelicae historiae imagines*, mais restera l'interlocuteur privilégié de Nadal jusqu'à la mort de ce dernier, en 1580. Une interlocution « imaginaire » de la part de Nadal qui, retiré après 1575 au Collège de Hall, dans le Tyrol, fonde son attachement à l'imprimeur anversois dans le climat des années antérieures, lorsque Nadal, Visiteur des Provinces du Nord, nourrissait le projet d'un recueil d'images évangéliques propices à confirmer la direction spirituelle d'une population sensible au mouvement réformé.

Christophe Plantin est très directement atteint par ces antagonismes[45] : ses biens sont liquidés sur l'ordre de Marguerite de Parme, gouvernante des Provinces flamandes de l'Empire espagnol, en 1562, date du premier voyage de Nadal à Anvers ; Christophe Plantin, originaire de France, quitte Anvers pour Paris, où il séjournera jusqu'en septembre 1563. Marguerite de Parme a ordonné perquisition de l'imprimerie Plantin pour la saisie d'une publication hétérodoxe, les *Brèves instructions pour prier* (1562) de Jean d'Arras (Jean Cabarros) illustrée par le peintre français Bartolomé. La responsabilité de Plantin dans l'impression de cet ouvrage n'est pas prouvée. Du reste, Plantin reconstituera sans obstacles son installation au retour de France. Une nouvelle perquisition en 1566 n'apportera pas non plus de confirmation décisive de l'engagement de Plantin. Mais deux aspects retiennent notre attention dans cette affaire. D'une part Nadal, dès 1562, puis ensuite, ne pouvait pas, quelqu'en soit le fondement, ignorer la campagne

44. MHSI, *Ep. Nad. III*, p. 590.

45. Les informations sur la vie et l'œuvre de Christophe Plantin se trouvent principalement dans Max ROOSES, *Christophe Plantin*, Anvers, 1883 (part. pp. 53sq. pour la période qui nous occupe) et dans A.J.J. DELEN, *L'Histoire de la gravure dans les Pays-Bas, le XVI^e siècle*, 1934, pp. 150-159. Le Catalogue de l'exposition *Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1954, présente les œuvres princip[illegible] l'imprimeur.

dirigée par les autorités régnantes contre Plantin, et il ne pouvait pas non plus, averti qu'il était des problèmes de l'Empire, ignorer la portée indissociablement politique[46] et religieuse d'une telle campagne, et par déduction la puissance réelle de Plantin aux frontières de cet Empire. Puissance d'abord fondée sur le prestige de Plantin imprimeur privilégié du roi et du pape ; c'est lui qui réalise l'index des livres prohibés par l'Inquisition en 1559 ; la Bible Polyglotte, commandée par Philippe II, sort des presses de Plantin en 1568-1572. L'imprimeur anversois était donc très connu en Europe. L'attaque de Marguerite de Parme est d'autant plus spectaculaire et troublante, puisque, comme l'écrit Max Rooses, « il fallait des preuves irrécusables et abondantes pour élever au-dessus de toute contestation le fait étrange que l'architypographe de Sa Majesté Catholique, qui publia avec le privilège du Pape et du Roi d'Espagne, les livres liturgiques et l'index des livres prohibés, ait été l'un des principaux adhérents de deux sectes hétérodoxes et l'imprimeur de livres qu'elles vénéraient comme leurs Écritures saintes[47]. » Nadal ne pouvait ignorer ce « fait étrange » — visant un proche de la Compagnie — et c'est donc en toute connaissance de cause que Plantin intéresse Nadal dès cette époque.

Il est d'autre part certain, comme l'indique Max Rooses, que Ch. Plantin entretenait des liens étroits, concrétisés ou non par une activité éditoriale dès cette époque, avec la Famille de la Charité, secte fondée par Henri Niclaes[48]. Ces liens sont certifiés par la Correspondance de l'imprimeur avant 1560[49]. Une lettre à Guillaume Postel, datée de mai 1567[50], témoigne encore de l'adhésion doctrinale de Plantin aux thèses de Niclaes, et laisse entendre qu'il collabore à leur diffusion. Des relations sont en outre attestées entre Plantin et Barrefelt, membre dissident de la Famille de la Charité,

46. Le rôle politique de Christophe Plantin est en particulier attesté par l'impression des « entrées solennelles » de l'Archiduc Mathias (1578), de Guillaume d'Orange (1579) puis du Duc d'Alençon, dans la période qui suit la pacification de Gand. Plantin enregistre par ces représentations instauratrices (qu'a analysées Christian JOUHAUD dans le contexte de la monarchie française (Imprimer l'événement, La Rochelle à Paris, in *Les usages de l'imprimé* (1987), Paris, Fayard) les tentatives successives d'organiser l'opposition d'Anvers au pouvoir espagnol.

47 Max ROSSES, *op. cit.* p. 81.

48. *id.* p. 60.

49. *ibid.*, p. 77.

50. Autre figure ambivalente, voisine des Jésuites jusqu'aux environs de 1550, puis écartée par la Compagnie, de cette période mouvante.

dont il imprimera en 1582 les *Images et figures de la Bible*[51] : précision importante, l'activité hétérodoxe de Plantin, imprimeur « industriel » de missels, de livres d'heures illustrés et d'images pieuses dont il a obtenu le monopole pour l'Empire espagnol, s'étend aussi au domaine de l'image. Rooses écrit, des livres de Barrefelt, qu'ils sont « un fatras indigeste de phrases obscures et filandreuses. L'auteur emploie des volumes pour faire connaître ses idées et avoue finalement qu'on ne saurait les comprendre si on ne participe à l'esprit divin. »[52] La relation de l'iconographie et du discours de Barrefelt, sans préjuger de leurs contenus[53], articule dans les *Images et figures de la Bible* une écriture secrète sur des images qui en figurent seulement le sens, soit que leurs figures nous le dissimulent, soit qu'elles imposent à l'intention de sens de leur lecteur une évidence trompeuse, et perçue comme trompeuse, manquante, abusivement dénotative. Les images de Barrefelt oscillent entre ces deux recouvrements, par effacement et par saturation, d'un texte qu'elles désignent en le déniant.

L'entreprise de Nadal dans les *Imagines* et les *Adnotationes et meditationes* aura pour projet de redonner à voir les images d'un texte qu'elle aura d'autre part rendu lisible, donné à lire, et non de déchiffrer ce texte dans ces images, ou ces images par le texte qui leur donne sens. L'image de Nadal n'est pas *illustrative*, ni dans le sens d'un éclairement ni dans le sens d'une représentation du texte. La détermination critique du projet des *Imagines*, projet expressément destiné par Nadal aux presses du même Plantin se trouve ici exercée. Quelle que soit la nuance, que nous avons notée, que l'on puisse apporter, de Niclaes à Barrefelt, à l'environnement spirituel de Plantin (de l'hérésie à l'hétérodoxie ?), la transparence de certaines des images de Barrefelt, qui pourraient bien représenter, et seulement représenter, une normalisation de son discours, alimente par deux voies, face à l'opacité de l'exégèse, une logique d'inversion des deux pôles texte/image la transparence de l'une,

51. *Images et figures de la Bible*, texte de H. Jansen BARREFELT, planches dessinées et gravées par Pierre Van Der BORCHT. Né à Malines en 1545, élève de Pierre Brueghel, Van Der Borcht quitte la ville lors du sac espagnol, et gagne Anvers où il devient un collaborateur régulier de Plantin.
(Deux planches sont reproduites par Max ROOSES, pp. 82-83).

52. Max ROOSES, *op. cit.*

53. A.J.J DELEN note chez Barrefelt une orientation « mystique » qu'il oppose au projet contre-ecclésial de Niclaes. Il en conclue un certain repli, peut-être tactique, des positions religieuses de Plantin après la mort de Niclaes (1570)

découvre dans l'autre l'opacité de son propre sens, l'opacité de l'autre suscite dans l'image qui lui fait face l'illusion de sa propre transparition. Il n'y a pas de limite à cet échange. L'hérésie essentielle est cette situation d'inversion perpétuelle. Le recueil des gravures des *Evangelicae historiae imagines* voudra rompre l'enchantement d'un tel vertige — en prenant l'image, comme nous l'avons dit, « au pied de la lettre ». La tenace équivoque des options religieuses de l'imprimeur Plantin, « maillon faible » de l'édition catholique flamande serait donc corollaire d'une profonde ambivalence des procédés d'illustration de certains de ses ouvrages, exposant et démentant la « bonne foi » de leurs images. La conversion de l'hérésie devient ainsi elle-même corollaire d'une clarification des relations du texte et de l'image dans la composition des ouvrages religieux.

b) *Les frères Wierix*

Christophe Plantin écrit le 2 janvier 1587 à Diego Jímenez, chargé romain de l'affaire des *Evangelicae historiae imagines* :

> Il y a en cette ville (Anvers) gens du même état (que les frères Wierix) de graver figures en cuivre, qui offrent à chacun (des frères) huit florins pour chaque jour qu'ils voudront besogner pour eux en leur propre maison, ce que les dits frères Wierix font à la fois, puis, ayant besogné un ou deux jours, ils vont dispendre le tout avec gens débauchés en lieux publiquement déshonnêtes, jusqu'à laisser outre cela en gage leurs hardes et habillements, de sorte que qui veut avoir besogne d'eux les doit aller délivrer et les tenir chez lui jusqu'à ce qu'il ait obtenu d'eux le fruit de son argent ; après quoi ils retournent aux mêmes, quand ils savent qu'on désire avoir nécessairement quelque chose fait de leur main[54].

Christophe Plantin tente ainsi d'expliquer les raisons, et il devra le faire à de nombreuses reprises, du retard considérable pris par les graveurs anversois dans la réalisation des planches des *Imagines* : les frères Wierix[55] mènent une vie de débauche et sont contraints par la nécessité de leurs dépenses à vendre leur travail (par ailleurs recherché) au plus court terme, se détournant ainsi du grand

54. Cité par Max ROOSES, *op. cit.*, p. 283.

55. L'œuvre des frères Jérôme, Jean et Antoine Wierix, que nous n'abordons pas directement ici (voir pour les gravures des *Imagines* l'ensemble du chap. VI) fait l'objet d'une première présentation dans L. ALVIN, *Catalogue Raisonné de l'œuvre des Wierix*, Bruxelles, 1866-1872, puis se trouve rassemblée exhaustivement par M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les Estampes des Wierix*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978-1983.

chantier des *Imagines*. Les difficultés des clients romains et de leurs agents locaux avec les Wierix perturberont jusqu'au bout ce chantier (accroissant constamment le coût de l'ouvrage). Max Rooses écrit

> Que ces ivrognes, piliers de taverne et coureurs de bouges anversois, soient parvenus à exécuter une série de gravures d'une finesse et d'une délicatesse incomparables, c'est là une chose vraiment inexplicable[56].

Inexplicable non, puisqu'aussi bien la lettre de 1587 signifie le prestige des frères Wierix parmi les graveurs d'Anvers, et la facilité où ils s'en trouvent de vivre d'expédients bien rétribués. Mais Max Rooses rejoint par sa remarque une longue tradition de représentation de l'artiste, dont R. et M. Wittkower ont retracé l'histoire depuis l'Antiquité[57] : l'effet du travail de l'artiste, son œuvre, se concrétise et peut mériter l'admiration en tant qu'il excède sa cause ou son agent. L'œuvre est proprement incompréhensible ; elle est sans cause ; elle ne vaut que d'être sans la cause, matérielle, qui la produit. Cette disjonction de la cause et de l'effet se retrouve à la Renaissance, comme l'indiquent R. et M. Wittkower, dans les *Vies*, biographies d'artistes : la bizarrerie et l'étrangeté de leurs agissements et de leurs attitudes échappe à toute explication. Les faits — donnés ou construits — sont proposés à l'étonnement des hommes dans les textes antiques. L'évaluation des causes de l'œuvre n'échappe pas à la disjonction originaire : devenue œuvre elle-même la vie d'artiste reste infondée — et d'abord par son œuvre, qui la dénie ou qu'elle dénie le plus souvent. La représentation des frères Wierix relève doublement de cette tradition : elle renvoie leurs clients à la fatalité des conduites incontrôlables des graveurs, tout en indiquant la valeur singulière de leur ouvrage.

Les frères Wierix travaillaient dans l'orbite de Christophe Plantin dès les années 1560. Jérôme Nadal, rencontrant très probablement alors l'imprimeur à Anvers, a pu aussi être informé des rapports difficiles qu'il entretenait certainement déjà avec les Wierix. Il se trouve en tout cas que nous pouvons abstraire de la lettre de Ch. Plantin les deux mêmes arguments qui nous semblaient déterminer le sens du choix de l'imprimerie Plantin pour la réalisation du projet esthétique et religieux de Nadal : d'une part, la qualité

56. Max ROOSES, *op. cit.*, p. 284.

57. R. et M. WITTKOWER, *Les enfants de Saturne*, 1963, trad. fr. Paris, Flammarion, 1985, pp. 16-17, 89-9[illegible]

du travail effectué fait, comme le souligne M. Rooses, l'effet d'un coup de grâce dans le désordre et l'immoralité des artistes pécheurs ; elle constitue d'elle-même un fait de conversion, et appelle le travail des images évangéliques comme la représentation de cette conversion ; c'est d'autre part l'image elle-même, comme effet irréductible à sa cause, qui est fondée en légitimité par le mouvement de cette conversion ; elle l'est en tant que telle, en-deçà de sa fonction de représentation, comme travail, de la même manière que la soustraction des images au texte de leur déchiffrage devait signifier dans l'activité de Christophe Plantin le renoncement aux inversions de l'hétérodoxie.

Imaginons Nadal à Anvers : l'image devient devant ses yeux, en regard des graveurs comme en regard de l'imprimeur, le lieu du salut.

c) *Souffrance de la gravure*

Nous caractérisons schématiquement par trois traits principaux la spécificité de la gravure dans le paysage des techniques artistiques en Europe du nord au temps de Nadal, en tant que ces traits nous semblent préciser les contours du projet de Nadal, projet de fondation de l'image religieuse comme lieu de conversion et projet d'images gravées.

α) Une relique négative

La gravure reste marquée par son premier essor, au XIV^e^ siècle, dans le commerce des images sur les lieux de pèlerinage. Le paradoxe de la gravure est posé là : au plus près du modèle original (la relique), elle est immédiatement et sans recours la dénégation radicale de la singularité de ce modèle. C'est quasiment cette dénégation qui légitime, par l'humilité qu'elle suppose, la bonne foi de la gravure. Elle désigne ce qu'elle manque. Elle porte le deuil, sur les chemins du retour de pèlerinage, de la relique. L'inflation des images gravées se donne donc comme l'envers absolu et l'effet nécessaire de leur propre objet (la représentation du corps saint, de l'acte miraculeux, ou, synthétiquement, du lieu de l'acte de ce corps, ou simplement de sa présence). La relation d'opposition-apposition de l'image et de la relique est représentée dans la genèse de ces gravures par un engendrement indécidable du texte et de l'image, comme si l'un et l'autre se dé-figuraient, se méconnaissaient, en cela même marqués du stigmate ineffable de la relique. J. Bersier écrit

chantier des *Imagines*. Les difficultés des clients romains et de leurs agents locaux avec les Wierix perturberont jusqu'au bout ce chantier (accroissant constamment le coût de l'ouvrage). Max Rooses écrit

> Que ces ivrognes, piliers de taverne et coureurs de bouges anversois, soient parvenus à exécuter une série de gravures d'une finesse et d'une délicatesse incomparables, c'est là une chose vraiment inexplicable[56].

Inexplicable non, puisqu'aussi bien la lettre de 1587 signifie le prestige des frères Wierix parmi les graveurs d'Anvers, et la facilité où ils s'en trouvent de vivre d'expédients bien rétribués. Mais Max Rooses rejoint par sa remarque une longue tradition de représentation de l'artiste, dont R. et M. Wittkower ont retracé l'histoire depuis l'Antiquité[57] l'effet du travail de l'artiste, son œuvre, se concrétise et peut mériter l'admiration en tant qu'il excède sa cause ou son agent. L'œuvre est proprement incompréhensible ; elle est sans cause ; elle ne vaut que d'être sans la cause, matérielle, qui la produit. Cette disjonction de la cause et de l'effet se retrouve à la Renaissance, comme l'indiquent R. et M. Wittkower, dans les *Vies*, biographies d'artistes la bizarrerie et l'étrangeté de leurs agissements et de leurs attitudes échappe à toute explication. Les faits — donnés ou construits — sont proposés à l'étonnement des hommes dans les textes antiques. L'évaluation des causes de l'œuvre n'échappe pas à la disjonction originaire : devenue œuvre elle-même la vie d'artiste reste infondée — et d'abord par son œuvre, qui la dénie ou qu'elle dénie le plus souvent. La représentation des frères Wierix relève doublement de cette tradition elle renvoie leurs clients à la fatalité des conduites incontrôlables des graveurs, tout en indiquant la valeur singulière de leur ouvrage.

Les frères Wierix travaillaient dans l'orbite de Christophe Plantin dès les années 1560. Jérôme Nadal, rencontrant très probablement alors l'imprimeur à Anvers, a pu aussi être informé des rapports difficiles qu'il entretenait certainement déjà avec les Wierix. Il se trouve en tout cas que nous pouvons abstraire de la lettre de Ch. Plantin les deux mêmes arguments qui nous semblaient déterminer le sens du choix de l'imprimerie Plantin pour la réalisation du projet esthétique et religieux de Nadal d'une part, la qualité

56. Max ROOSES, *op. cit.*, p. 284.

57. R. et M. WITTKOWER, *Le[illegible]nts de Saturne*, 1963, trad. fr. Paris, Flammarion, 1985, pp. 16-17, 89-9[illegible]

du travail effectué fait, comme le souligne M. Rooses, l'effet d'un coup de grâce dans le désordre et l'immoralité des artistes pécheurs ; elle constitue d'elle-même un fait de conversion, et appelle le travail des images évangéliques comme la représentation de cette conversion ; c'est d'autre part l'image elle-même, comme effet irréductible à sa cause, qui est fondée en légitimité par le mouvement de cette conversion ; elle l'est en tant que telle, en-deçà de sa fonction de représentation, comme travail, de la même manière que la soustraction des images au texte de leur déchiffrage devait signifier dans l'activité de Christophe Plantin le renoncement aux inversions de l'hétérodoxie.

Imaginons Nadal à Anvers : l'image devient devant ses yeux, en regard des graveurs comme en regard de l'imprimeur, le lieu du salut.

c) *Souffrance de la gravure*

Nous caractérisons schématiquement par trois traits principaux la spécificité de la gravure dans le paysage des techniques artistiques en Europe du nord au temps de Nadal, en tant que ces traits nous semblent préciser les contours du projet de Nadal, projet de fondation de l'image religieuse comme lieu de conversion et projet d'images gravées.

α) Une relique négative

La gravure reste marquée par son premier essor, au XIV^e^ siècle, dans le commerce des images sur les lieux de pèlerinage. Le paradoxe de la gravure est posé là : au plus près du modèle original (la relique), elle est immédiatement et sans recours la dénégation radicale de la singularité de ce modèle. C'est quasiment cette dénégation qui légitime, par l'humilité qu'elle suppose, la bonne foi de la gravure. Elle désigne ce qu'elle manque. Elle porte le deuil, sur les chemins du retour de pèlerinage, de la relique. L'inflation des images gravées se donne donc comme l'envers absolu et l'effet nécessaire de leur propre objet (la représentation du corps saint, de l'acte miraculeux, ou, synthétiquement, du lieu de l'acte de ce corps, ou simplement de sa présence). La relation d'opposition-apposition de l'image et de la relique est représentée dans la genèse de ces gravures par un engendrement indécidable du texte et de l'image, comme si l'un et l'autre se dé-figuraient, se méconnaissaient, en cela même marqués du stigmate ineffable de la relique. J. Bersier écrit

> Ce ne furent pas seulement des images de piété de petit format, faciles à coudre sur la robe du pénitent, du pèlerin, mais bien des livres, ou du moins des cahiers, qui sortirent à la même époque des couvents. Ces cahiers étaient formés de feuilles sur lesquelles figuraient, au recto seulement, saints et inscriptions édifiantes, le plus souvent enluminés (...) Il est difficile de savoir si (ces) xylographies commencèrent par des figures ou par des textes. Il est plus que probable que, contrefaisant une page de manuscrit, figures et lettres s'y trouvèrent réunies dès l'abord[58].

Anvers est jusqu'au XVI^e siècle, avec la vallée du haut-Rhin et le Quartier latin de Paris, l'un des principaux centres de reproduction gravée, et témoigne, par la massivité et la répétitivité de ses images, du premier âge de la gravure. Une estampe de Philippe Galle[59], sur un dessin de Jan van der Straet[60] (P1), représente l'atelier d'un graveur sur cuivre au XVI^e siècle : les différentes stations de la facture sont figurées, divisant le travail de la gravure en une pluralité d'opérations fragmentées, mécaniques, illustrant l'insensé labeur de ces petits reproducteurs. Mais regardons de plus près cette gravure en manière d'auto-portrait au centre, le Christ en croix est séché sur un brasero ; à gauche une autre croix, énorme, tourne : c'est la presse, prenant sous un étau le Christ en croix ? Ces stations sont autant d'étapes du calvaire de l'image qu'au centre on nous présente. Les personnages ne regardent pas l'image ; ils détournent le visage. La tristesse languissante du visage de l'ouvrier porteur de l'image du Christ surgit comme une énigme au sein de cette représentation, qui semble mettre en scène le déni de l'image, et son tourment, dans la reproduction de la gravure. Il y a douze personnages dans la pièce principale — apôtres graves de la crucifixion sous presse. Une image comme celle-ci nous semble donner dans le même temps la mesure du destin tragique de l'image dans la composition de la gravure et la puissance de la gravure comme mise en image de ce destin.

β) Dans l'envers de l'image

Le milieu du XVI^e siècle ouvre une période nouvelle la production des images gravées (le travail des dessinateurs et des gra-

58. J. BERSIER, *La gravure, procédés et histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1974, p. 98.

59. Philippe GALLE, 1537-1612, issu de la famille des graveurs Galle, est en particulier l'auteur d'un *Sommaire des choses mémorables advenues au 17 provinces des Pays-Bas de 1546 à 1579* (1580).

60. Jan Van Der STRAEDT, 1523 (Bruges) — 1605 (Florence), maître à Anvers en 1545.

veurs, lorsqu'ils sont distincts) s'écarte de sa fonction reproductrice pour s'engager dans l'expression gravée, évaluation de l'art de la gravure comme fait d'art singulier. Mais il se trouve que, par un étrange tropisme, le travail du graveur s'effectue dans l'envers de l'image, sur sa face d'ombre ; son cuivre est la relique des images, qui renient le relief singulier de ses entailles. Le métal gravé se dérobe au regard, lacéré et usé par l'attouchement des images pieuses. Le retournement expressif de la gravure reproductrice reproduit ainsi la relation originaire de la relique des images pélerines, et s'enferme à son tour dans l'aporie de la reproduction le travail du graveur s'enfonce dans l'invisible, d'où s'échappent des images.

Cette double affection négative de la gravure situe sa singularité, et sa souffrance, dans deux temps différents : celui de la genèse (le travail du graveur comme dénégation active de l'image visible) et celui de sa multiplication, qui dénie à son tour le travail du graveur dans la reproduction visible d'une relique seulement palpable. Mais de l'une à l'autre de ces épreuves, le travail du graveur a été racheté — humilié et sauvé, dénié et retiré. Il y a un passage par la reproduction de l'image qui révèle le reliquat de la gravure. L'image conduit un changement de signe — ce que nous appelions plus haut une conversion du graveur, que l'image précipite par ses écarts, laissant le lieu gravé à nu.

γ) Pour une image perdue

L'antinomie de l'image gravée est réactivée à Anvers à la fin des années 1560 par les effets des troubles iconoclastes qui secouent la région en 1566[61]. La destruction d'un nombre important de tableaux d'église remettra en lumière le rôle des gravures, fréquents témoignages d'œuvres perdues. Ce sera en particulier le cas pour les tableaux de Martin de Vos, l'un des collaborateurs tardifs du recueil des *Imagines*. La gravure retrouve sa fonction primitive, relayant la représentation d'images faites reliques. La gravure devient l'image d'une présence perdue, et vaut comme telle, c'est-à-dire, puisque la présence était une image, comme non-image.

Ces trois dimensions, qui composent le milieu de la gravure dans les séjours de J. Nadal dans les Provinces flamandes, incorporent au travail de la gravure l'effort de fondation de l'image religieuse comme rejet des représentations imagées.

61 Ces troubles contri
imagines en perturbant
oint Max Rooses, *op.*

d) *Les paysages de la gravure flamande*

Il reste toutefois que l'évolution des représentations dans les images gravées en Flandre pendant cette période pourrait elle-même nous fournir une justification supplémentaire de l'attachement de J. Nadal à la gravure flamande. Nous avons dit que le développement de l'expression dans la gravure, si elle rejouait sa puissance négative, ébranlait du même coup l'état des formes, en introduisant l'effet d'une production singulière dans la chaîne stéréotypique des représentations reproductrices. Or le statut du lieu dans la représentation ouvre pour cette évolution une question motrice : les graveurs exploreront jusqu'à sa limite la tolérance de la représentation sur le sujet de l'expression, dans ses limites, de son propre lieu. La question serait : le lieu de la gravure, comme lieu essentiellement reproducteur, peut-il produire dans son image (l'image gravée) l'indice de la singularisation de sa matrice ?

α) Le dépaysement

Le parcours s'inaugure[62] par un changement de lieu : le déplacement des artistes anversois à Rome à partir des années 1540. Deux conséquences antithétiques et complémentaires : d'une part la découverte du trésor romain (le voyage d'Italie décalque le trajet de pèlerinage) exacerbe la fonction inflationniste de la gravure. Jérôme Cock par exemple, à Rome autour de 1540, gravera à Anvers un cycle de reproductions des Prophètes et Sybilles de la Sixtine. Mais les graveurs dessinent d'autre part, sous les images romaines, les paysages romains, qui sont le lieu de ces images, et qui en marquent par une sorte de renversement subversif, la périphérie. Subversion le repérage des ruines monumentales, dont Jérôme Cock introduira le thème dans la gravure flamande en aval du séjour romain[63], n'a pas seulement une visée reproductrice ; les ruines, en cours de confusion au paysage, produisent ce paysage comme lieu de la destitution monumentale.

De la même manière, l'encadrement du paysage décentre les figures, mythologiques et religieuses, reproduites d'autre part par les pèlerins dessinateurs. Jérôme Cock égare la tentation du Christ ou Mercure endormant Argus dans les marges de la représentation ; il ruine la figure de Daphné en dissolvant sa métamorphose végé-

62. P. Poirier, *Un siècle de gravure anversoise. De J. Cock à J. Jordaens. Du dessin à l'estampe (1550-1650)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967, nous sert de guide dans cette étude.

63. P. Poirier, *op.*

tale dans la broussaille épaisse d'un paysage immense. Ces paysages, comme ces planches nous le montrent, s'ils sont très fréquemment issus des carnets de voyage de leurs auteurs, ne manifestent le plus souvent pas une intention documentaire précise ; ils sont des paysages ; mais c'est cette possibilité du paysage comme lieu indéterminé que les flamands découvrent dans l'envers des représentations particulières qu'ils ont mission de reproduire.

P. Bruegel rapporte de son voyage à Rome « la manière de composer un paysage »[64] : dessins déserts, jalonnant le passage des Alpes et la traversée de l'Italie. J. Cock inscrira dans ces déserts des personnages pour les gravures qu'il compose à son tour de ces dessins (1553-1558) Madeleine repentie, Saint Jérôme au désert, ou les pèlerins d'Emmaüs. La disjonction du paysage et des figures, radicalisée ici par la division du travail entre Bruegel et Cock, mais contemporaine de la disparition d'Icare (1558), obsède l'œuvre entière de P. Bruegel, qui reste tendue entre la tentation du lieu désert (il dessine et grave lui-même, au retour d'Italie, de nombreuses vues de la campagne flamande) et la prolifération des figures qui envahissent, saturent, étouffent le champ de visibilité ; fait remarquable, la première voie oriente Bruegel vers une description virtuelle du lieu d'habitation — chaumes muettes — alors que la seconde confond dans la même consommation dévorante de l'espace des projets iconographiques aussi distants, dans l'ordre des figures, que la fête des Fous et les sept Vertus. Le lieu et les figures semblent s'exclure, en même temps que les gravures dites de paysage s'efforcent à reconstruire un oekoumène dévasté, par la voie d'une ascèse radicale des figures, que l'on retrouverait aussi bien, par exemple, chez Paul Bril, des croquis romains (où les figures montrent le lieu disparaissant) aux vues flamandes (où le lieu se redonne dans l'absence des figures).

β) Le lieu invisible de la gravure

La pratique de la gravure nous semble décider dans son essence d'une disjonction du lieu et des figures, en bloquant les issues du champ de représentation le retrait des figures dans le fond de l'image n'est négociable que par l'exacerbation de l'acte originaire de mise en représentation l'incision et l'entaille de la plaque vierge. Le travail de la plaque se donne à son extrême, comme la disparition de son image, une « grandeur négative ». La figure n'a totalement disparu que lorsque le fond est totalement figuré, creusé.

Le lieu de la gravure produit l'image comme la dénégation du lieu de la représentation. C'est dans cette dénégation que nous pensons la radicalité du lieu de la gravure comme disjonction du lieu de l'image et de la représentation du lieu, et que nous construisons l'enjeu de la gravure comme fondation en retrait de l'image.

La puissance iconoclastique de ce retrait se manifeste expressément dans l'*Allégorie sur les iconoclastes* de M. Gheeraerts[65] (P2) : cette étonnante gravure retourne dans la représentation (d'une tête tonsurée de moine) la destruction de la figure par la prolifération des figures, qui précipitent — à l'extrême de leur gesticulation mordante — l'image entière dans l'ombre au terme d'une errance (spiralée) de la figuration elle-même : la tête fait-elle paysage ? Ou le paysage tête ? Quoi figure quoi ? Quoi est l'image de quoi ? Le sens de la métamorphose n'est pas décidable, ni la métamorphose réellement figurée[66]. Or cette image est une « illustration » — d'un texte ou d'une légende disparus ou fictifs ? — comme en témoignent les nombreuses lettres qui l'émaillent. Distribution folle, égarante : la dénégation du lieu dans l'invasion de la figuration débouche sur une provocation surenchérie par le mangement des yeux de la figure : comment s'orienter, quel ordre des lettres, quelle loi de l'illustration ?

On ne saurait conjecturer que Nadal ait été confronté à cette image catastrophique, désignée par son titre comme catastrophe de l'image, et qui a ceci de catastrophique qu'elle conduit à ses ultimes conséquences le projet spéculaire de représentation du lieu de la gravure. Mais nous avons noté que le rejet de l'image de gravure — vouée aux errements du deuil de la relique — s'articulait sur le deuil de la plaque, du socle retiré de la reproduction. La gravure de Gheeraerts met au clair, si l'on peut dire, le rapport de ce rejet, concrétisé comme prolifération désorientée des figures, avec l'orientation de l'œil dans le parcours de l'image gravée, face-à-face de l'œil regardant et de l'image plaquée à l'aplomb du regard.

65. Marc GHEERAERTS, ou Gerards, né à Bruges en 1530, mort en Angleterre en 1590. Élève de Martin de Vos. *Le Trésor de l'art flamand* (Anvers, 1932, t. II, p. 128) le rattache aux Maîtres Drôles qui engagent la gravure flamande vers la subversion de l'image pieuse ; illustrateur d'un recueil des fables d'Esope à Bruges en 1567 (M. FUNCK, *Le livre belge à gravures*, Bruxelles, 1925, p. 188).

66. Voir sur les têtes-paysages C. GANDELMAN, *Le regard et la lettre*, o
p. 84.

γ) Lieux fondateurs

Le travail du regard sur les gravures des *Evangelicae historiae imagines* effectuera dans le détail la mise en relation du rejet de l'image représentée et de l'orientation dans la représentation, sur le plan de la mise en représentation : quelle voie pour le regard sur et par l'image que la gravure renvoie vers nous comme le signe de son lieu retiré ? La conversion de l'image rejetée en signe pour l'orientation du projet du regard, conversion presque opérée par l'*Allégorie* de Gheeraerts (comme si le face-à-face iconoclaste avec l'image était lui-même le lieu de conversion), sera l'acte essentiel des gravures de Nadal, inscrites par cet acte dans le lieu tourmenté de la gravure flamande. P. Poirier signale que l'effet dynamique de la question du paysage ouverte par le dépaysement romain des artistes flamands, étend son influence bien au-delà de la reconversion de la gravure flamande à la synthèse de la composition des paysages et de la représentation des figures du « folklore traditionnel »[67], synthèse tardive, cicatrice d'une blessure salutaire. Blessure qui continue ses lancées souterraines. P. Poirier évoque en ces termes le peintre et graveur Paul Bril, né à Anvers en 1554, actif en Italie à partir de 1574, mort à Rome en 1626

> D'insensibles découvertes mènent l'artiste à la conscience et à l'élargissement d'une vision panoramique. Depuis Bruegel, le paysage humanisé a pris fin en soi. Du croquis tracé à l'emporte-pièce au lever topographique, le sens architectural de l'espace se développe avec l'assouplissement de la technique. Le rendu des matières se précise en même temps que naît le modelé des ombres et de la lumière donnant du relief aux masses dans un clair-obscur pictural. Le goût passe du maniérisme sculptural italien aux effets simplifiés et aux contrastes violents prônés par la Contre-Réforme[68].

L'évolution interne de la pratique de gravure compose le lieu d'un nouveau paysage (qu'Annibal Carrache peuplera parfois de ses figures[69]), un paysage de représentations où se rejoue dans la dis-

67. P. POIRIER, *op. cit.* p. 92.

68. *id.*, p. 94.

69. M. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, graveurs et sculpteurs*, T II, p. 314. De nombreux artistes flamands furent ainsi assignés en Italie aux fonds de tableaux (les paysages ou « parerga ») creusant à leur corps défendant dans la représentation elle-même l'écart de son lieu et de ses figures. N. Dacos remarque (*Peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, 1964, pp. 77-87) chez Paul Bril, des fresques de la Tour des Vents du Vatican, exécutées avec son frère Matthieu jusqu'aux dernières œuvres, que le paysage devient souverain. La « fusion des elements

tance du paysage gravé pour la Contre-Réforme et des effets qui s'en trouvent produits, la disjonction ouverte par les déplacements de P. Bruegel entre le lieu de la figuration et l'occupation des figures. L'engagement de Nadal sur la scène de la gravure anversoise intervient dans le lieu instable où la gravure fonctionne encore comme rejet de l'image, et où l'image gravée fonctionne déjà comme mode d'orientation dans le paysage de représentations. C'est en ce sens que cet engagement nous paraît désigner un temps de fondation dans le projet d'images de J. Nadal.

Nous observons en outre que la représentation d'architecture qui sera la modalité locale privilégiée des compositions des *Imagines*, approfondit dans la gravure flamande la voie ouverte par la représentation de paysage, en renversant par une mise en jeu très radicale du procès de la mise en représentation, l'ordre de l'iconographie. Selon cet ordre, pour réeffectuer très brièvement le parcours de Daniel Russo dans son étude sur l'iconographie de Saint Jérôme[70], un saint très réclamé par la gravure de paysage, une série d'abstractions spatiales conduit le Cardinal de son trône au désert — au désert nu : la grotte, d'abord, tient lieu de trône (comme le lieu du Christ est « au lieu » du trône de Lucifer dans la « Méditation des deux étendards ») ; puis c'est le paysage lui-même qui tient lieu de la grotte ; le paysage n'occupe pas, mais ouvre ou signale, contourne, le lieu de la grotte, comme la grotte — anfractuosité, ouverture de vide — laissait libre le lieu du trône. Cette alchimie dissout la matière architecturale dans l'air du paysage. Or une certaine gravure d'architecture soustrait la représentation d'architecture à son destin impérial (ou cardinal), pour la suspendre dans l'état précaire d'un pur possible.

Feuilletons par exemple ce *Curieux recueil formé dans les Flandres à la fin du XVI^e siècle*[71], rassemblant des gravures de J. Collaert, dont nous relevons également le nom sur plusieurs planches des *Imagines*, J. Cock et C. Galle (d'après des dessins de V. De Vries). Deux traits retiennent notre attention. Un premier ensemble de J. Cock propose une série de conceptions labyrinthiques sophistiquées semées de personnages égarés et figés dans des

de la scène dans la composition » (p. 87) convertit le fond jusque-là retiré, lointain, indifférent. Elle en fait quelque chose d'habitable, et semble en même temps, en habitant le paysage de lui-même, le convertir au désert.

70. Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie, étude d'iconographie et de spiritualité, XIII^e-XV^e siècles*, Paris, La Découverte, 1987, en part. pp. 201-253.

71. Collection H. de Harlay, prêtre de l'Oratoire de Jésus-Christ,

voies sans issues, pointés. Deux autres ensembles (Cock, Galle, et V. De Vries) présentent, l'un des puits et des fontaines, l'autre des tombeaux. Ce sont des « projets » — ou tout au moins ils en ont l'apparence. Car ce sont des projets de fantaisie, qui réalisent en quelque sorte jusqu'à leur terme des architectures qui ne le seront jamais. Ce sont des projets sans projet — sauf celui d'être, comme projet, rejeté. Se déploie donc ici — avec une verve glacée — l'instauration (les gravures durent) du projet comme rejet, qui fait du projet d'architecture l'affirmation paradoxale de son inconstructibilité. La représentation d'architecture n'est plus ici une puissance occupante : elle couvre de son presque rien (comme feront plus tard, dans le lieu de l'église, les bâtis éphémères des architectes de la Compagnie de Jésus) un lieu — ici le plan de représentation — dont elles consacrent l'étendue inconstructible. La notion de projet et celle de représentation se trouvent scindées. S'ils sont des représentations, puits, fontaines et tombeaux ne sont pas des projets ; la représentation n'est pas de l'ordre du projet. Le projet, s'il en est, se soustrait du même coup à ce « rejet ». Cette architecture de fantaisie, jardin de rêve des graveurs anversois, disjoint en profondeur, comme le fait l'art de gravure lui-même (plaque contre feuille), le lieu qu'elle fonde et qui se définit, en creux, par son inconstructibilité, et les projets-rejets qu'elle accumule, en manière de camouflage, sur son trou.

Nous sommes ici au plus près de l'articulation critique du premier et du second temps de la genèse des *Evangelicæ historiae imagines*, un second temps qui se caractérisera aussi bien par les rejets successifs dont les images projetées feront l'objet, que par l'édification progressive d'une représentation architecturale géométriquement pure.

C. Fonder un lieu de visi ilité

Nous avons indiqué, en amorçant le premier temps de la genèse des *Imagines*, qu'il déterminait le lieu de fondation du projet des images. Ce premier temps nous a conduit après avoir élaboré, selon la direction de l'analyse des *Exercices spirituels*, les voies d'une conversion du texte spirituel à l'image religieuse, puis dessiné les contours d'un lieu de contemplation de ces images, ou pour mieux dire tracé le spectre du mouvement de l'imagination dans le lieu de la contemplation, à préciser, dans le milieu de la gravure flamande, les arguments d'une instrumentation de ce milieu (de ses acteurs

et de ses objets) dans la perspective d'une compréhension et d'une réforme radicales du rôle de la production des images religieuses dans la vie spirituelle. Nous avons essayé de nous représenter ce que pouvait représenter pour J. Nadal une série d'images gravées en Flandre.

Ce parcours nous amène, en conclusion du premier temps de notre étude, à ressaisir la signification de l'opération de fondation, dans trois directions essentielles.

a) *Fonder le lieu*

La fondation est un recommencement du temps, et lui reste par là soustrait. Elle est ce d'où le temps commence. Elle est le lieu de l'ouverture du temps. De la même manière que la composition du lieu de la contemplation compose, dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, le lieu du temps de la contemplation, l'Ordre fondé dans et par l'interlocution des Exercices, la Compagnie de Jésus, est d'abord la régénération d'un lieu Ignace rappelle, dans le *Récit* de sa vie, le désir qui l'anima, en Espagne, de rejoindre l'Ordre le plus « corrompu »[72] ; un désir qu'il partage avec Thérèse d'Avila, et qui précède immédiatement, dans le parcours d'Ignace, son départ pour la France, suivi de la première ébauche du nouvel Ordre. Plus le récit s'avance, plus l'Ordre désiré se corrompt, jusqu'au renversement final, qui apparaît comme la station ultime du calvaire rédempteur du lieu, et achève le procès de fondation lors même que tout commence. Il est d'ailleurs très remarquable que l'acte déclaré de fondation de l'Ordre, le « vœu de Montmartre » de 1537, ne soit pas rappelé dans le *Récit* d'Ignace ; ce n'est peut-être pas seulement, comme le suggère A. Guillermou[73], parce que « les détails de cet évènement étaient encore présents dans toutes les mémoires », mais au contraire pour remettre en mémoire, réexhumer une archéologie oubliée, recouverte par la fondation fondée. Le lieu de la constitution de l'Ordre n'est donc pas seulement un lieu fondateur. Il a lui-même à être fondé, comme la babylonienne Anvers. Il doit être creusé et évidé pour pouvoir donner corps à une forme nouvelle[74].

72. Ignace de Loyola, *Écrits*, p. 1055.

73. Ignace de Loyola, *Autobiographie*, traduction, introduction et notes par Alain GUILLERMOU, Paris, Seuil, 1962, p. 178.

74. Nous rejoignons ici la réflexion de Michel de Certeau sur la fondation d'Ordre, développée dans les marges et en avant de *la Fable mystique* (Michel de CERTEAU, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, part. pp. 107-155) lors de son séminaire de 1984-1985 (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris).

b) *Un lieu de visibilité*

La transparition du lieu fondateur est consubstantielle à la transparence de ces nouveaux corps, que décrit Michel de Certeau dans sa *Fable mystique*[75]

> La prolifération des confréries et congrégations religieuses participe de cette croisade où la chasse aux secrets prend l'allure d'une chasse aux sorcières. Ces communautés, en effet, visent à créer un corps qui rende visible un « esprit » (une communication), d'après le modèle prestigieux de la *vita apostolica* primitive. Ne rien garder, ne rien cacher « Tous les croyants ensemble mettaient tout en commun — *Omnes... habebant omnia communia.* » La pauvreté individuelle n'est que la condition de l'échange mutuel. Elle désapproprie de tout bien ou secret réservé. Elle est essentiellement épiphanique. Les histoires de « frères » ou de « sœurs » travaillent à composer une scène lisible. Il s'agit de fabriquer des corps transparents.

Corps transparents comme l'édifice constitutionnel que Jérôme Nadal voit et décrit dans ses *Orationis observationes*[76], lieu de visibilité pure, sans contours, sans couleurs, sans « image ». Lieu de « présence d'esprit », comme l'écrit Certeau, la fondation, antérieure même au déploiement (et aux attaques) du temps, est par la même rebelle à toute représentation. La seule image possible pour le lieu fondateur est la relique, image absolument présente d'un corps radicalement absent. Aussi avons-nous décelé l'image de la relique dans la plaque de la gravure, au lieu d'Anvers. La relique n'occupe pas le lieu de son séjour, dont elle troublerait la transparence, la pureté. La relique donne lieu à son lieu. Elle révèle du visible en découvrant un lieu, mais elle ne se donne pas elle-même à voir. De cette ouverture en retrait nous trouverons la trace dans l'impossible représentation de la relique de la maison de Lorette, dans la première gravure des *Evangelicae historiae imagines* de Nadal.

c) *Le visible trahi par l'image*

La fondation — comme forme pure du « lieu corporel », pour reprendre le langage des *Exercices spirituels*, de ce qu'elle fonde, de l'institution à laquelle elle donne corps, ou de l'image à laquelle elle donne lieu — est originairement animée par une « pulsion de perte ». Son histoire la trahit en contournant sa pré-vision (ou sa

75. Michel de CERTEAU, *La Fable mysti*

76. Voir *infra*, chapitre V

vision pré-temporelle) la disjonction pratique du projet textuel des *Exercices spirituels* était entendue dans cette perspective. Le temps ou l'avant-temps de la fondation s'affirme ainsi comme l'envers d'une position fondée à la trahir. Le procès de l'image « représente » cet endroit et cet envers. L'image rend le visible à lui-même en se retirant de son lieu : c'était toute l'entreprise purgative de la composition du lieu de la contemplation dans l'exercice spirituel ignatien. L'image signifie par son rejet la liberté de voir. Elle participe du premier travail de la fondation, exploration et régénération du lieu le plus « corrompu », comme était corrompue d'« images peintes » le lieu intérieur de l'âme d'Ignace dans le début de son *Récit*.

Mais l'image, au-delà de la mise en présence du lieu qu'elle cesse d'occuper, d'obscurcir, de cacher de ses vues, représente inversement la transgression de son lieu primitif. D'abord instrument d'une pure vision, elle se dénonce ensuite — et elle l'est essentiellement — comme un agent d'opacité, de trouble, de confusion. Elle passe dans le temps. Ce passage dans le temps, qui est aussi un passage par le temps puisque le procès de l'image est toujours rejoué — elle est toujours arrachée à son lieu pour m'arracher à la représentation de ce lieu, pour me localiser à sa place, et me fonder à son projet-rejet — nous l'avons défini dans l'exercice spirituel ignatien et le définirons dans les « images de Nadal » comme une temporalité répétitive : soient aussi bien l'introduction de la répétition dans le temps, essentielle au recommencement fondateur, que la répétition du temps, comme perpétuation de l'avant-temps dans l'exercice de l'imagination.

C'est sous ce double aspect — l'image hors-lieu, l'image au lieu — que nous tentons dans ces chapitres de comprendre le projet de Jérôme Nadal, les déchirements et la logique de son parcours : la fondation nouvelle d'un lieu de visibilité oblige et interdit l'image. Elle la tient dans un suspens où nous verrons Nadal « réviser » ses images, c'est-à-dire toujours recommencer de les pré-voir et toujours retarder leur don à voir ; toujours répéter leur projet, toujours aussi affirmer leur rejet ; et toujours retracer, reconstituer ce corps d'images auxquel Nadal, fondateur des *Evangelicae historiae imagines*, a donné lieu.

Chapitre V

Le renoncement au projet des images dans la dernière correspondance de Jérôme Nadal

Nous abordons maintenant le second temps des « images de Nadal », selon l'expression familièrement retenue par les Jésuites[1]. Le premier temps a établi les prémisses du projet iconographique. Le troisième temps recherchera dans l'iconographie proprement dite, les éléments d'une fonction possible des représentations imagées dans la contemplation ignatienne, et plus précisément dans la composition du lieu de la contemplation. Le deuxième temps a pour objet d'essayer de comprendre, entre le temps du projet et celui de sa réalisation, l'énigme du passage par le rejet de ce projet. Ce rejet apparaît comme la voie même de la réalisation du projet des images. Pourquoi prend-elle cette forme ? Notre première tâche est de rapporter, au plus près, les signes de l'étrange désaffection de J. Nadal, de son indifférence à l'aboutissement de son ouvrage nous pouvons repérer ces signes dans sa Correspondance. Elle nous permet de mesurer l'évolution de l'attitude de Nadal et d'en déceler les causes. L'examen de ces causes découvrira ensuite la cristallisation d'une nébuleuse de conflits d'ordres divers, sur la question des images, qui expliquent en même temps le retrait de Nadal, en fonction de ce que les images qu'il conçoit représentent pour leurs commanditaires (les jésuites romains), et la persévération intime de cette conception, comme s'il s'était agi de sauver les

1. C'est par exemple l'expression utilisée par Matteo Chine, dans une lettre de 1606 (*Opere Storiche*, Lettere della Cin Venturi, p. 283).

images des projets que l'on forme sur elles. Nous montrerons, dans le troisième temps, la tangibilité de ce sauvetage.

I. DESCRIPTION

Jérôme Nadal poursuit en 1562 un long voyage dans les Provinces du nord de l'Europe et de l'Allemagne, en qualité de Visiteur de la Compagnie, lorsqu'il s'exprime pour la première fois sur la diffusion d'images de la vie du Christ, dans une lettre datée d'Innsbruck le 5 décembre 1562, et adressée à François Borgia, alors vicaire général de la Compagnie, en l'absence de Laynez, général, délégué au Concile de Trente

> Je ne me souviens pas des premières images que vous m'avez envoyées ; il se peut qu'on me les ait prises des mains dès leur arrivée, tant il y en a ici une grande avidité ; celles que vous m'envoyez à présent me procurent beaucoup de satisfaction, et il me plaît au plus haut point que vous fassiez imprimer les images de la vie de Jésus, et je ne doute pas que vous mènerez à bien les Méditations, qui seront d'un grand profit ; et il me semble, si les Mystères sont imprimés, qu'on pourrait à propos les réunir aux Méditations dans un même livre[2].

En 1562, Nadal n'a pas encore pris lui-même la responsabilité active de l'édition d'une série d'illustrations des Mystères de la vie du Christ (alors prévue à Rome) accompagnées de Méditations. Il ne s'agit pas dans cette lettre du premier état du projet des *Evangelicae historiae imagines*, mais d'un ouvrage conçu par François Borgia, qui sera par la suite abandonné et remplacé par le programme de Nadal. Or le projet Borgia, poursuivi jusqu'en 1568[3], ne comporte pas d'articulation interne du texte et des images ; c'est, nous semble-t-il, la raison pour laquelle Nadal peut à ce moment-là être partisan d'une publication simultanée des deux corps de l'ouvrage, alors que, comme nous l'avons noté plus haut, la combinaison de l'image et de la lettre dans *Imagines* ira de pair avec la possibilité, et la signification propre, de la disjonction des gravures et de leur commentaire.

2. La Correspondance de Nadal, rédigée en italien ou en latin, est publiée en quatre tomes dans les MHSI (1898-1902), désignés *Ep. Nad. I-IV* Voir pour la présente lettre II, pp. 171-172. Toutes les autres références renvoient au T III, sauf indication contraire.

3. La part écrite de ce projet a été publiée à Madrid en 1912 par le P Cervos. Les estampes réalisées semblent avoir été égarées. Nous reviendrons sur le texte lui-même dans la seconde partie de ce chapitre.

Le tournant est amorcé dans une lettre écrite de Mayence le 12 décembre 1566, adressée par Nadal à Borgia, général de l'Ordre depuis juillet 1565

> Nous avons un grand désir d'avoir en Allemagne vos Méditations sur les dimanches de l'année ; et il se pourrait que je parvienne ici à réaliser les images, précisément en Flandre, quand le roi Philippe[4] y sera. Nous souhaitons également avoir ces autres instructions que vous donniez lorsque j'étais là, et que nous vous savons avoir données depuis ; elles seront très utiles aux Allemands et je les ferai communiquer à tous les nôtres[5].

Nadal suggère ici pour la première fois l'hypothèse d'une réalisation flamande des images de la vie du Christ. Nadal, qui s'était incliné devant le projet Borgia, reprend donc l'initiative. Pourquoi ? Borgia, devenu général, transmet ses instructions pour des tâches qu'il n'a plus la disposition de conduire lui-même. Mais la réalisation des images en Flandre n'est certainement pas une « instruction » de Borgia ; nous avons essayé d'identifier au chapitre précédent les déterminations positives du choix de la gravure flamande — choix des graveurs flamands, choix de la gravure dans l'art flamand, choix de la gravure flamande selon ses caractères spécifiques. Nadal introduit de plus la possibilité d'une séparation de fait entre le texte des Méditations et le recueil des gravures, et semble même prêter au travail des images la primauté sur les Méditations qui viendront s'y adjoindre. Borgia répond à Nadal le 8 janvier 1567

> Je ferai copier les Méditations et les autres choses que vous me demandez et je vous les enverrai[6].

Ces « autres choses » sont peut-être encore certains dessins, déjà mentionnés dans la lettre de 1562, qui devaient d'abord servir de modèles pour la réalisation romaine des gravures. Ce point semble impossible à certifier. Mais la lettre du 14 février 1568 montre en revanche que Borgia n'a pas encore renoncé au monopole romain de l'impression

> Sachez que les impressions sont très réussies
> un échantillon[7]

4. Philippe II a soutenu l'imprimerie flamande par d'importantes commandes, en particulier celle de la Bible Polyglotte, réalisée à Anvers dans les ateliers de Christophe Plantin en 1568-1572, comme nous l'avons noté plus haut (chap. IV).

5. *Ep. Nad. III*, pp. 347-348.

6. *id.* p. 367

7. *id.* p. 563

La proposition d'un transfert de l'impression en Flandre, avancée par Nadal en 1566, n'est donc pas avalisée. La lettre du 28 avril 1568, adressée de Louvain par Nadal à Borgia, en prend acte :

> Je ne pense pas écrire de Méditations, ni m'occuper d'images ; je vous remercie de celles que vous m'avez envoyées. Je recevrai avec grande reconnaissance celle que vous pourrez m'envoyer au fur et à mesure de leur impression[8].

Huit années vont alors passer sans qu'il soit à nouveau question de l'« affaire des images ». Borgia meurt en 1572. Eduardo Mercurián est élu général de la Compagnie. Il écrit le 17 septembre 1575 à Nadal qui s'est retiré depuis 1574 dans la petite ville tyrolienne de Hall

> Il me serait très précieux que vous consacriez tous les jours un peu de temps à cette affaire des images, et aux annotations que vous avez commencé sur les Mystères de Notre Seigneur, ainsi que ce que vous auriez fait ou commencé de faire sur les dimanches et fêtes, et qui pourrait beaucoup aider la Compagnie. N'abandonnez pas ce travail s'il n'est pas achevé, je vous en prie[9].

Cette lettre nous fournit quatre informations importantes

— Borgia n'a pas eu à Rome de continuateur désigné pour la poursuite de l'œuvre commencée ; Nadal est donc le successeur, reconnu malgré les réticences passées de Borgia à la réalisation des gravures en Flandre, et malgré le renoncement avoué de Nadal à l'entreprise.

— La totalité de cette entreprise est désormais confiée à Nadal, aussi bien les images que les « annotations » de ces images, que les méditations « pour les dimanches et fêtes ». Les « annotations » constituent dans cet ensemble un apport nouveau : nous avons indiqué que le projet Borgia ne concevait pas de lien organique entre le recueil d'images et la part écrite. Il semble qu'on puisse d'après cette lettre en attribuer l'initiative à Nadal lui-même ; la préparation de feuillets d'images, préalablement lettrées et légendées, confirme d'autre part cette attribution, les « annotations » devant développer et commenter l'information des légendes.

— L'effectivité du travail de Nadal — qu'il a commencé, ou fait, ou commencé à faire — est toutefois très incertaine pour Mercurián ce flou donne la mesure du repli de Nadal, orienté depuis 1568 dans une sorte de clandestinité pour ce qui concerne l'« affaire

des images », qui semble devenue la part ésotérique, la part occulte, de son activité, sur laquelle le nouveau général cherche à obtenir avec insistance quelque lumière.

— L'insistance de Mercurián montre enfin que l'abandon de l'ouvrage, déjà laissé en friche par Borgia, pèse comme une menace constante, soit que Nadal ait personnellement déjà, à cette date, exprimé à Mercurián ses doutes sur l'issue du projet, soit que Mercurián ait eu connaissance du renoncement de 1568, soit que les difficultés de l'entreprise (et la discrétion de Nadal) inquiètent par elle-même, pour des raisons fondamentales, le général de la Compagnie.

Nadal, dans sa réponse à Mercurián, s'applique à le rassurer sur ces différents points. Il lui écrit le 1er octobte 1575 d'Augsburg, où l'ont précisément conduit les besoins de son ouvrage

> Les Annotations sur les images sont finies, avec leur argumentation (...), et j'achèverai [les Méditations] dans mon refuge, avec la grâce de Dieu. J'ai donné l'ensemble à examiner au P. J. Torres et au P. Gregorio, et je voudrais aussi que le P. Peltano [Theodorus] les voit et que le P. Thodorico [Canisius] donne aussi son jugement[10].

Deux observations

— Nadal distingue ici expressément la part du texte associée aux images (les *Annotations* et leur argumentation, c'est-à-dire le développement des « points » de la légende) de l'autre part, réservée aux *Méditations* ; il revendique ainsi, en signalant de plus que la première tranche de travaux a été plus activement conduite, la spécificité de ces *Annotations*.

— Nadal introduit à ce moment un thème qui parcourra tout le restant de sa Correspondance : la censure de son œuvre. Le fait lui-même n'est pas exceptionnel la nature des travaux, portant sur l'interprétation des Écritures et des Pères de l'Église, ainsi que sur une représentation imagée fidèle des principaux épisodes du récit évangélique, justifiait un contrôle, particulièrement dans un contexte doctrinal tourmenté, où les limites de l'hérésie et de l'orthodoxie ne sont pas encore tracées avec certitude. Mais Nadal va mon-

10. Jérôme Torres, professeur de Théologie à l'Université de Dilligen, dirigée par les Jésuites depuis 1563 et Grégoire Rosefius, Provincial d'Augsburg Théodore Canisius, recteur de l'Université de Dilligen, frère de Pierre Canisius Nadal insistera à plusieurs reprises sur l'importance du jugement de Théodore et Pierre Canisius sur ses travaux, que Pierre soutiendra auprès de Mercurián dans une lettre du 16 septembre 1577 (MHSI, *Epp. Canisii*, II, 294).

trer un souci singulier de ce recours, puisqu'il en fait dans les années qui suivent la base d'une relation permanente avec les Pères du Collège d'Augsburg ; une relation presque traduisible dans les termes du livret des *Exercices spirituels* : Nadal soumettrait à ses directeurs les représentations de son imagination, auxquelles ceux-ci accorderaient créance, ou qu'ils renverraient au contraire à revoir. Nadal poursuit dans la même lettre du 1er octobre 1575, toujours fidèle à la solution flamande pour la réalisation des gravures :

> En ce qui concerne l'impression, on ne peut rien faire ici, pour diverses raisons et parce que le graveur dont je vous ai parlé est vieux et seul ; il n'a pas pu travailler ; Philippe Fugger[11] dit que rien n'est possible ici ; mais il propose toutes facilités avec Plantin. Vous avez le temps de m'indiquer vos volontés[12].

Aucune indication précise n'est fournie sur l'identité de ce graveur « vieux et seul ». Sa mention confirme bien toutefois que Nadal a en charge à ce moment la responsabilité de la réalisation des images, qui a tout à fait cessé de relever des jésuites romains. Pourquoi ne peut-on rien faire à Augsburg ? La réitération de cette même conclusion, « rien n'est possible ici », alliée à la faiblesse de l'argumentation (diverses raisons et la vieillesse solitaire du graveur d'Augsburg) et à la convocation d'un témoin autorisé pour l'appuyer, rendent l'ensemble de l'explication peu convaincant et contribuent à renforcer le sentiment que l'option flamande continue a priori d'être préférée, quelle que soit par ailleurs la précarité « logistique » probable du centre d'Augsburg, qui n'a été que depuis peu d'années réinvesti par l'influence catholique, tout particulièrement avec l'action prédicative de Pierre Canisius. Mais J. Nadal n'explicite pas ce point (« diverses raisons » ?), qui pourrait, à vrai dire, surdéterminer le choix d'Augsburg, comme il avait d'abord semblé contribuer au choix d'Anvers, maillon faible des provinces du Nord. Il y aurait une inflexion esthétique du privilège d'Anvers — qui pourrait expliquer aussi la défiance et le doute de Nadal lui-même.

Nadal regagne Hall dans le courant d'octobre. Il écrit à Mercurián le 31 octobre 1575 :

> Je ne pense écrire rien d'autre cette année que les choses de la Compagnie, c'est-à-dire réviser les Scholies et les Instructions, faire des

11. Philippe Fugger, fils de Georges et
tes à Augsburg.

12. *Ep. Nad.*, p. 700.

> Exhortations qui doivent être nombreuses, etc. Je me divertirai d'autre part à quelque lecture (...) Je suis vieux, malade, faible, et dois aller très doucement. J'attends que vous me répondiez que j'ai à m'occuper de ces images avec les Annotations et Méditations corrigées. Et c'est pour cette raison que je vous écris présentement je n'ai pas d'autre préoccupation que celle de mener à bien mon travail, et d'avoir ainsi la satisfaction d'avoir bien occupé mon temps[13].

La demande adressée à Mercurián complète le recours aux censeurs : les deux dispositifs font cycle. Nadal demande à Mercurián, qui a pourtant déjà manifesté la fermeté de sa propre requête, de lui ordonner presque (« répondez-moi que j'ai à m'occuper de ces images ») de poursuivre le travail des images — travail qu'il soumettra ensuite au jugement des Pères. Ainsi se joue, dans la retraite de Hall, la production des images comme « exercice spirituel » les images que je dois produire, contre ma propre volonté, les images que je ne peux pas ne pas produire puisqu'on m'en donne l'ordre, et que j'ai ensuite le souci de montrer à mes censeurs, parce que je m'en méfie, et qu'elles pourraient bien présenter quelque défaut de composition. Car Nadal est « vieux, malade et faible », comme le graveur d'Augsburg. Mercurián soutient Nadal avec persévérance, comme en témoigne sa lettre du 1er décembre 1575

> Je remercie la divine majesté qu'elle vous donne des forces, et fasse que votre travail du livre des images puisse venir au jour. Et vous pourrez user alors du moyen qui vous semblera le meilleur pour que le livre soit imprimé de la plus digne et belle façon ; je ne manquerai toutefois pas moi-même de recommander cette affaire à nos amis de Flandre, afin qu'ils fassent au mieux avec Plantin ce qui doit être fait[14].

Nadal répond à Mercurián le 29 décembre 1575

> Je m'efforcerai, avec la grâce du Seigneur, que l'affaire [de l'impression des images] se négocie au mieux, sans me fier aucunement à mon propre point de vue (...) Vous savez que pour ce qui me concerne je ne me sens nullement enclin à ce que la chose vienne au jour, je cherche plutôt une retraite, mais que je me soucie seulement de ce qui peut être dû ; et il semble que si tout était supprimé j'en éprouverais du plaisir[15].

Étrange réponse ! Nadal retourne à Mercurián, dans ses propres termes, (« que (les images) viennent au jour ») le vœu que celui-ci

13. *Ep. Nad. op. cit.*, p. 702.
14. *id.* p. 705
15. *ibid.*

a exprimé. Il oppose le choix de l'ombre à la venue de ses images à la lumière — des images dont il charrie pourtant la gestation depuis près de dix ans. L'expression est brusque, personnelle – à un degré rare — elle se porte aux limites de la provocation à l'égard du général. Remarquons toutefois que le cadre du rapport est maintenu : il s'agit bien toujours, en faisant les images, de faire ce qui est dû, bien qu'un soupçon semble peser sur la légitimité de cette demande ce qui est dû est seulement « peut-être » dû. La relation de répulsion à l'objet de la dette — qui portait déjà Nadal au soupçon sur l'adéquation des images à leur demande – est d'autre part clairement dite maintenant. Nadal aurait plaisir à sa suppression totale.

Ce fait est capital. Il mène à leur ultime conséquence les effets de la pratique purgative de la production imaginative : que les images puissent venir à la lumière, se poser dans le séjour de la représentation, sanctionne en même temps leur perte de sens. Nous sommes ici au cœur du second temps de la logique de l'imagination, que nous cherchons à mettre à jour : temps de déréalisation, dans lequel le projet des images débouche sur la disparition du sujet imageant. C'est dans les *Exercices* le temps de la désolation et du vide d'être, qui précède la découverte de ce vide comme lieu irréductible de l'être-créé, lieu de la composition des images. Disparition du sujet imageant — aspiration à la retraite, au retrait, articulée sur le désir de la destruction des images que tout soit supprimé. Tout, c'est-à-dire non seulement les images, mais tout ce qu'elles représentent dans l'imminence de leur venue au jour. Le troisième temps de notre étude sera consacré aux images de Nadal, en tant qu'elles représentent, dans leur fonction de représentation. Le second moment du deuxième temps tentera de cerner ce qu'elles représentent pour Nadal en 1575.

Poursuivons notre lecture. Nadal radicalise encore sa situation dans une lettre à Mercurián datée de Hall le 28 mai 1576

> Père, pardonnez-moi pour les images. Vous m'aviez chargé de la préparation et de l'édition [des images], mais une étrange aversion[16]

16. Nadal a fait usage de ce terme dans le texte du *Chronicon*, où il rend compte des exercices spirituels accomplis en 1545 à Rome sous la direction d'Ignace de Loyola et de Jérôme Domenech, qui le conduiront à la Compagnie. C'est le moment de l'« élection », qui décide le retraitant « pour la voie la plus adéquate à la poursuite de la fin pour laquelle il est créé » (*Exercices spirituels*, [169] :
« (...) je me vis assister d'une spéciale grâce de Dieu, et, ayant pris la plume, j'écrivis, selon ce que l'esprit du Christ m'inspirait, avec une très grande consolation

s'est emparée de moi à la composition de l'ouvrage ; je ne vous en avais pas fait part jusqu'à aujourd'hui ; je le fais maintenant. Qui m'expliquera l'état de mon âme, si vous ne le faites ? Cette aversion et ce trouble ont grandi avec le temps ; et aujourd'hui je ne peux m'en ouvrir clairement qu'à vous[17]

Nadal conduit ici l'extrême désolation, l'état de non-être, à la limite de sa conversion dans l'ouverture au Père, révélation de l'être-créé, formulé par Ignace dans la première semaine des *Exercices* [60], au-delà de la purgation des images du péché

> Cri d'admiration, avec un immense amour parcourir toute la série des créatures. Comment m'ont-elles laissé en vie et m'y ont-elles conservé ?

L'ouverture au Père — ici le général-directeur Mercurián — procède dans la lettre du 28 mai 1576 comme dans le texte ignatien, d'un extraordinaire renversement du champ de visibilité. Dans les *Exercices* [60] le retraitant « parcourt la série des créatures », qui semblent faire corps avec les objets de péché, dont il s'est purgé en les imaginant, et qu'il a donc maintenant sous les yeux. Mais en réalité c'est lui, créature désertée, « abcès d'où sont sortis tous ces péchés » [58], qui se trouve sous les yeux des créatures : le spectacle de sa misère, de sa faiblesse, leur est offert ; et cependant elles l'ont laissé en vie. Elles l'ont laissé à portée de regard. Comme il sera à portée de regard du créateur auquel renvoient indifféremment toutes les créatures, dans la « Contemplation pour atteindre l'amour » [232].

Nadal manifeste au général son aversion pour les images qu'il lui a demandées ; aversion ou rejet corrélatif de l'élaboration de ces images. Leur projet se réduit à un rejet — comme la production des images des péchés passés selon le livret des *Exercices*. Et « maintenant », il ne peut « s'ouvrir clairement » qu'à lui. Seul

intérieure : « A présent, j'ai rassemblé ce que j'ai pu en faveur de l'une et l'autre voie, et j'ai trouvé que les objections contre sont d'un poids tellement nul qu'il ne m'aura pas été nécessaire de les résoudre en détail. Il faut même ajouter que ces objections semblent plutôt des confirmations. Quant au motif qui me pousse par dessus tout, je n'ai trouvé aucune raison dont le choc pût sembler tout à fait suffisant pour me mettre en branle *il y a seulement une aversion intérieure*, ce qui est le signe le plus grand et le plus certain que c'est la volonté de Dieu ; c'est qu'à ses yeux les sens, la volonté dépravée, le monde, l'honneur, une certaine apparence d'infidélité, les difficultés qui viennent si on réfléchit trop, sont des réalités qui ne peuvent percevoir le royaume de Dieu et qui sont opposées à l'Esprit ». (*Ep. Nad. I*, p. 18, nous soulignons).

17. *id. III*, p. 718.

le général peut y voir clair dans cette âme troublée par l'« étrange aversion » qui l'a saisie au sujet des images. Nadal s'offre au regard de celui qui lui a arraché ses images, le laissant fatigué, épuisé – vidé.

Le général répond par deux décisions successives, les 21 juillet et 20 août 1576. Le 21 juillet[18], Mercurián annonce la désignation d'un jeune jésuite flamand, Jean Zohnovius, comme assistant de Nadal. Le 20 août[19], il déclare avoir donné ordre au procurateur de Flandre, Martinus Florentinus, de prendre en charge les négociations pour la publication du recueil des images, et des *Adnotationes et meditationes*.

Nadal écrit à Mercurián, le 27 septembre 1576, que le procurateur de Flandre a bien été mis en possession des documents préparatoires à cette publication, et il ajoute

> Je ne doute pas que le Seigneur nous aide dans cette entreprise, puisqu'elle est menée par obéissance, et contre ce que je ressent en moi-même[20].

Puis le 23 octobre 1576

> Je pense que le P. Zohnovius me sera utile pour réviser et ter les images[21].

Nadal ajoute en marge

> ...Ce que je n'ai pu faire jusqu'ici, faute d'un tel compagnon.

Ce même argument sera repris, mais cette fois-ci incorporé au texte, dans une lettre à Mercurián du 31 décembre 1576[22]. Cette première hésitation est doublement explicable

— d'une part par les causes générales que nous venons d'évoquer, concernant les difficultés de mener à son terme le travail des images ;

— d'autre part parce que la détermination de l'envoi de Zohnovius à Hall semble indiquer un piège tendu par Mercurián à Nadal, dont celui-ci pouvait, à bon droit, résister à signifier le succès Nadal a bien demandé à Mercurián, par la même lettre du 28 avril 1576, où il révèle son aversion pour les images, l'octroi d'un

18. *Ep. Nad. III*, p. 721.
19. *id.*, p. 723.
20. *ibid.*, pp. 724-725.
21. *ibid.* p. 727
22. *ibid.*, p. 730.

assistant, mais pour l'ensemble de ses travaux, c'est-à-dire essentiellement, la mise au point définitive de ses nombreux écrits institutionnels, dogmatiques, polémiques et spirituels. Le travail des images n'est directement évoqué que dans la suite de la lettre, et ce n'est donc pas — ou du moins pas directement — à lui que se réfère la demande. Cela ne veut pas dire que Nadal exclut la participation du futur assistant à l'achèvement de ses images, qu'il dit lui-même vouloir abandonner. Mais certains éléments sembleraient indiquer une orientation du choix plus précise de Mercurián. Jean Zohnovius est né à Maastricht en 1543 ; il intègre la Compagnie en 1568 ; or l'implantation des Jésuites à Maastricht est toute récente : le Collège est fondé en 1574[23], c'est-à-dire dans la postérité immédiate des troubles religieux qui secouent très durement la ville en 1566. La violence de l'iconoclasme y semble avoir précipité la fondation de ce Collège, lieu de restauration d'une « représentation » catholique à Maastricht. Tout se passe donc comme si, de la même manière que l'engagement de Nadal dans le projet des images s'enracinait en ces mêmes années 1560 dans cette même région de Flandre, le choix de Zohnovius avait visé le ressourcement de ce projet dans la jeune expérience du novice de Maastricht. Projet de fondation de l'image religieuse dans le lieu de sa perte. Nous savons d'autre part par Nadal lui-même que Zohnovius manifeste à Hall une disposition spéciale pour les images, et plus généralement pour les spectacles religieux. Cette disposition lui vient-elle à Hall, ou Mercurián savait-il par avance que Zohnovius avait les qualités requises pour assister — voir remplacer — Nadal dans ses travaux esthétiques ? Il est très difficile d'en décider. Nadal écrit le 31 décembre 1576

> L'assistant que j'ai est très compétent (*sufficiente et esperto*), y compris dans le domaine des images.

Puis

> Mon assistant, outre ses autres bonnes qualités, est bon poète, et très exercé aux pièces dévotes. Il a pris le goût et l'inclination, en lisant mes Annotations et Méditations, de composer des pièces sur la vie de Jésus. Cela m'a paru très bien. Il pourrait faire d'autres choses encore de ce que j'écris, et cela me paraît excellent. J'aimerais que vous recommandiez cette œuvre aux Supérieurs de Flandre[24]

L'indice d'une information préalable de Mercurián sur les dispositions de Zohnovius se trouve peut-être alors dans une lettre que lui adresse Nadal le 17 mars 1577 sur le même sujet

> Mon compagnon, à la lecture de mes écrits, est porté à en faire quatre ou cinq pièces sur la vie du Christ et je crois qu'il les fera bien, selon ce que m'écrivent les P. Harlemius et Trifosius[25].

Or c'est le P. Harlemius, recteur de Louvain et vice-provincial de Belgique, qui a recommandé Jean Zohnovius au général Mercurián[26]. Mercurián proposera en retour à Zohnovius, avec la sollicitude cruelle qui caractérise souvent les Jésuites à l'égard de leurs artistes, l'organisation des pénitences de la communauté flamande à Rome[27]. Nadal évoque pour Zohnovius un avenir flamand ; Mercurián propose Rome. La géographie de cet échange nous renvoie bien des années en arrière, lors des premiers antagonismes Nadal-Borgia au sujet du lieu de composition du recueil des gravures. La relation de l'opposition Rome-Flandre et du contenu de la demande de Nadal nous semble d'autre part fournir un très précieux indice sur la signification des *Evangelicae historiae imagines*, de leur projet et de leur renoncement. La remarque sur l'évolution de Zohnovius est en effet singulière : elle prend radicalement à contre-pied les effets supposés de l'ouvrage de Nadal. La lecture de cet ouvrage — les *Adnotationes et meditationes* — articulé sur les images évangéliques, ne confirme pas la foi et l'intelligence religieuse de Zohnovius, mais au contraire son « goût et son inclination » pour la « composition de pièces sur la vie de Jésus ». Jean Zohnovius est certes un lecteur particulier, déjà convaincu des vérités de la foi. Mais l'insistance de Nadal, dans sa lettre à Mercurián, à exposer les effets esthétiques de ses méditations illustrées (une insistance qui provoque peut-être la réserve de Mercurián) doit être soulignée : elle renoue, contre la réduction illustrative du projet des images, avec l'inspiration inaugurale de ce projet, une conversion dans l'image, produisant l'image comme le théâtre de la conversion ; nous avons découvert que ce projet, comme composition du lieu de l'image (ce que nous appelions sa fondation) ren-

25. *id.*, p. 740.

26. *ibid.*, p. 721.

27. *ibid.*, p. 737. Mercurián reviendra toutefois sur sa décision « dans une lettre du 26 juin 1577 (*ibid.*, p. 747) « Quant au compagnon, puisqu'il est versé dans les lettres, il pourrait peut-être servir autrement que pour les pénitences ».

contrait sa limite devant l'image représentée. Or c'est précisément le procès de la représentation, et non l'image représentée, qui suscite le goût et l'inclination de Zohnovius, à la lumière des images de Nadal : ce sont les pièces dévotes, composées sur la vie de Jésus. Il est très remarquable que Nadal, après avoir manifesté sa répugnance à l'égard des images, semble à ce point séduit (« cela m'a paru très bien », « cela me paraît excellent »...) par les compositions théâtrales de son assistant, ou plus précisément par leur projet. L'étude du détail des images gravées nous montrera comment elles opèrent, au-delà de leur propre achèvement, sur le terrain de leur mise en représentation ; c'est ce terrain que Nadal redécouvre par le regard porté par Zohnovius sur les images, dont il fait un théâtre. Mais Nadal détourne ce faisant, ou retourne en sa faveur, le regard du jésuite de Maastricht, à l'épreuve duquel il soumet ses images. Du moins comprenons-nous ainsi la surprenante exaltation de sa lettre à Mercurián, qui tranche sur toute cette période de la Correspondance, et disjoint ce que le général semble avoir, quant à lui, rassemblé sous le trait unique d'une disposition de Zohnovius pour la composition de pièces de théâtre ou d'images gravées.

La poursuite de la pression exercée sur Nadal après l'année 1576 pour l'achèvement du recueil des images indique la détermination des Jésuites de Rome, à un moment où les premiers chantiers de décoration intérieure des églises de la Compagnie sont ouverts dans la cité pontificale. On remarque d'ailleurs le rappel lancinant, et probablement incitatif, dans les dernières lettres adressées par Mercurián à Nadal, des progrès de la construction de l'église du Gésu, que le général semble opposer à l'involution des travaux de Nadal. Il écrit par exemple le 25 février 1577

> Notre église s'élève, par la grâce de Dieu, la voûte est faite et, pour ce qui manque encore, j'espère qu'au prochain carême, nous ferons usage de l'église pour tous nos ministères[28].

Ce rapport de l'église et des images — ici d'un lieu architectural et de gravures itinérantes — inverse la position initiale de Nadal. Dans la lettre à Borgia du 5 décembre 1562, où il encourage l'impression des images de la vie du Christ, alors préparée par Borgia, Nadal exprime sa réserve devant les ambitions monumentales du Cardinal Alexandre Farnese, futur Paul III et principal soutien de l'édification de l'église du Gésu. Il écrit

> ...Et que Farnese attende d'être pape pour construire son église ! Et qu'il s'occupe plutôt de fonder l'église spirituelle, par son soutien spirituel et, en outre, son soutien matériel, en dotant le Collège (...)[29].

A cette époque, Nadal disjoint le lieu des images, lieu de la fondation d'une nouvelle image, mais en même temps lieu corrompu (soulevant l'« aversion »), de l'architecture d'église comme lieu d'accueil de ces images. Il est plus urgent de fabriquer de nouvelles images que de construire de nouvelles églises. Pourquoi ? Parce que la fabrication de nouvelles images est en elle-même porteuse d'une régénération du lieu de leur fabrication, c'est-à-dire de leur lieu de production et de réception, donc de ceux qui les imaginent et de ceux qui les voient. La pointe polémique de Nadal contre Farnese et son influence dans la Compagnie révèle une conception du lieu de l'image soustraite à l'autorité architecturale de l'église ; une conception abstraite presque « utopique », et très étroitement fondée sur l'inconstructibilité du lieu de la contemplation ignatienne. Il n'est pas alors surprenant que les investissements architecturaux rythment dans la Correspondance Mercurián-Nadal le désinvestissement des images composées.

La détermination des Jésuites romains ne va pas épargner dans les années qui suivent de nombreuses péripéties malheureuses sur la voie de l'achèvement des images. Nadal a expliqué à Mercurián dans la lettre du 31 décembre 1576 que les écrits et les images, que Martinus Florentinus avaient portés en Flandre, pour y faire progresser la cause de la publication, ont été renvoyés à Hall

> On ne pouvait les corriger convenablement sans qu'ils soient renvoyés[30].

Les imprimeurs flamands se substituent aux censeurs d'Augsburg pour retarder l'accomplissement du projet. Nadal semble, au reste, beaucoup moins attaché maintenant à la publication flamande de ses ouvrages. Il suggère à Mercurián d'imprimer à Venise ou bien à Rome. L'opposition à cette publication est toutefois nettement réaffirmée, ainsi que le soupçon sur les motivations du choix de Zohnovius ; opposition cependant surmontée par la décision d'obéissance[31].

29. *Ep. Nad. III*, p. 172.

30. *id.*, p. 730.

31 *ibid.*, « Moi, Père comme vous savez, j'étais étranger à ce projet d'impression, et je vous l'ai écrit ; je vous ai recommandé le P Jimenez pour s'en occuper

La préoccupation essentielle de Nadal est de rentrer mourir en Italie[32]. L'achèvement de sa vie se superpose étrangement à l'achèvement de ses images. Le désir de retour en Italie est à nouveau formulé le 17 mars 1577, puis le 28 avril, où il écrit, remerciant le général Mercurián d'avoir accueilli favorablement le projet de ce voyage :

> J'ai cru sentir dans vos paroles que ma direction m'était indiquée de votre main. Avec votre lumière, je verrai à me mettre en marche, lorsque je saurai que Venise est saine, et que je peux m'y rendre, ce dont je vous supplie de m'avertir, de Rome, ou par ceux de Venise (...) Le P. Zohnovius ira en Flandre avec les images et les écrits, encore que je ne sache pas si la situation y est sûre, en dépit de cette paix (...). Nous savons que Plantin a été gravement maltraité pendant le sac d'Anvers, et nul ne sait s'il récupèrera l'imprimerie d'Anvers. Je ne suis d'autre part pas enclin, comme je l'ai maintes fois signifié, à cette impression. Mon compagnon conviendrait très bien aux pénitences. Il sait bien le français et le flamand (...). Vous jugerez, mais je pense qu'il n'est pas à propos de l'envoyer en Flandre[33].

L'autorisation de ce départ pour l'Italie a été donnée par le général dans une lettre du 25 février 1577[34], mais Nadal reste immobilisé à Hall jusqu'à l'été 1577 par la peste, qui sévit dans toute l'Italie du Nord, et lui interdit de prendre la route. Il semble d'autre part, selon Nadal, que Mercurián soit peu désireux à ce moment-là de le recevoir à Rome. Nadal lui écrit en effet le 19 juin 1577

> Je n'essaie pas de me rendre à Rome, puisque vous ne m'en offrez pas la possibilité, bien que les PP. Oliveiro et Jimenez m'écrivent le contraire[35].

L'obstacle de la peste suffit pourtant à rendre ce voyage indésirable. Il est donc difficile de ne pas voir ici, dans l'ombrage de Nadal,

mais vous m'avez répondu que vous aviez choisi quelqu'un d'autre, et je me suis incliné et obligé à coopérer ». Diego Jimenez reprendra par la suite l'« affaire des images » ; mais il avait été très tôt remarqué par Nadal « Je suis arrivé à Augsburg le 1er octobre 1562, et j'ai alors envoyé Jimenez à Rome pour qu'il y suive le cours des Arts (libéraux) (*curso de artes*) ». Le rappel tardif de la recommandation de Jimenez montre, en même temps que le rejet du projet des images, l'attachement persistant de Nadal, au-delà de tout projet, à ses premiers engagements.

32. *ibid.*, p. 731.
33. *ibid.* p. 742.
34. *ibid.* p. 736.
35. *ibid* p. 746.

l'effet d'une conviction intérieure de l'hostilité du général à son égard, une conviction probablement nourrie par les déclarations agressivement répétées par l'auteur des *Imagines* contre le projet de leur publication, et les conséquences qu'il en stipule sur les dispositions de Mercurián.

Nadal et son assistant gagnent effectivement Venise au début de septembre 1577 et y resteront jusque dans le courant de 1578. A Venise d'où Nadal écrit au général Mercurián, le 20 septembre 1577

> Rien ne se concluera dans [l'affaire des écrits et des images] sans vos ordres exprès : qui seront les censeurs, de qui dépendra le jugement ?... Car je voudrais quant à moi être débarrassé de tout cela. Je ne serai là que pour le cas où on devrait me consulter. Je prendrai la force dans le Seigneur d'exécuter avec douceur tout ce que vous ordonnerez, d'imprimer ou non, et comment. Je voudrais que rien ne dépende de moi. Ceci n'est pas ma chose, mais celle de la Compagnie c'est-à-dire la vôtre[36].

Le dispositif est encore en place : soumission au jugement des censeurs, pour des écrits et des images dont Nadal voudrait se sentir « débarrassé » ils sont indépendants de lui, ils ne sont pas « sa chose ». Nadal se tient indifféremment prêt à toute décision les concernant. Mais cette indifférence ne débouche pourtant pas sur l'abandon définitif du travail des images, puisque Nadal demande à garder avec lui à Venise Zohnovius.

28 décembre 1577. Nadal a maintenant 70 ans ; il est malade[37] ; sa santé a même provoqué dans le début de l'hiver les plus grandes inquiétudes. L'ouvrage approche de son achèvement, et le départ pour Rome est intensément souhaité. La lecture des écrits est demandée au Provincial de Lombardie, le P. Adorno[38] :

> Ceci fait, on pourra s'occuper de l'impression, bien que, devant aller à Rome, je voudrais bien y apporter tout ce que j'ai ici à moi.

Cette lettre du 28 décembre 1577 est le dernier envoi conservé de Nadal. Il le conclut ainsi

> Je voudrais vous faire une demande, si vous me le permettez, et si vous êtes assez content de cette maison, du Père provincial et du Père préposé, pour lui accorder votre faveur, qu'ils demandent eux

36. *ibid.*, p. 749.

37. *ibid.*, p. 751.

38. Le P. Adorno est connu comme directeur spirituel du jeune Charles Borromée.

> aussi, et de moi-même, qui penserai, si vous me faites cette grâce, que je la dois aux bons traitements que j'ai reçus ici, et particulièrement dans ma maladie, et aux soins dont m'entoure le P. provincial. La grâce est celle-ci : que vous envoyiez ici le frère Bartolomeo[39] pour trois ou quatre mois pour diriger et soutenir la réalisation du tabernacle, dont il nous a lui-même adressé le projet[40].

Cette demande est proprement conclusive le tabernacle, lieu du corps du Christ (de l'hostie consacrée comme corps du Christ), donc lieu de la présence du corps du Christ, lieu de présence, est l'ultime figuration possible de la composition de lieu, lorsque toutes les images qui occupaient le corps du pécheur ont été arrachées, expurgées. Reste une forme vide d'images, qui fait un avec le corps du Christ lui-même, lorsqu'il est consommé dans l'acte de la communion. Le tabernacle est, comme le corps à jeun, le lieu de la consécration. C'est ainsi qu'il constitue la dernière demande, où le projet des représentations se résout dans une composition d'architecture, après toutes les demandes d'être débarrassé, d'être libéré, d'en avoir fini avec les images.

La représentation de la dernière Cène dans les gravures des *Evangelicae historiae imagines*, nous montrera toutefois une tentative pour amorcer sur le plan de l'image le retournement incorporant (consommation du corps du Christ) du projet purgatif (contemplation de l'image du Christ). Nous avons constaté le soupçon porté par Nadal lui-même sur le bien-fondé de cette tentative.

39. Bartolomeo TRONCHI né en 1529 près de Florence, entre à la Compagnie de Jésus en 1564 à Rome. (P. PIRRI, Intagliatori jesuiti italiani, *AHSI*, T XXI, 1952, pp. 4-10). Sculpteur, il se consacre essentiellement dans les années qui suivent son incorporation à la fabrication des tabernacles des églises de l'Ordre (une spécialisation inhabituelle chez les artistes jésuites contemporains, très souvent affectés à une variété extrême de travaux parallèles). B. Tronchi connaît alors une célébrité, très éphémère, « à cause de la rapide évolution des goûts artistiques, et de l'expansion considérable du culte eucharistique dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, qui conduisit les églises (...) à s'enrichir de tabernacles toujours plus magnifiques, par la préciosité de leurs matériaux et par leur art » (P. Pirri, *art. cit.*, p. 5). L'austérité des tabernacles de Tronchi (aujourd'hui disparus pour la plupart) apparaît représentative de la première période post-tridentine.
Tronchi ne répondra pas à la demande de J. Nadal la construction d'un tabernacle pour l'église du Gesù le retient alors à Rome, selon E. Mercurián dans une lettre à Adorno du 7 décembre 1577, et une autre lettre à Nadal lui-même, le 18 janvier 1578 (P. Pirri, *art. cit* p. 8). Nous retrouvons B. Tronchi à Florence après 1580 avec l'architecte B. Ammannati sur le chantier de l'église des Jésuites, pour un tabernacle achevé en 1586. B. Tronchi meurt au collège Romain en 1604.

40. NADAL, *op.* p. 751

Bartolomeo doit au contraire, pour ce qui le concerne, « diriger et soutenir la réalisation du tabernacle dont il a lui-même dressé le projet (*il desegno*) ». Nadal, dans cette déclaration testamentaire, semble investir Bartolomeo de la mission de représentation du lieu de la présence. Il l'appelle à faire corps avec son projet[41]. Rentré à Rome, Nadal y mourra plus de deux ans après, le 3 avril 1580, retiré au noviciat de San Andrea del Quirinal, où l'on sait seulement qu'il fut pour les jeunes compagnons « un exemple de vertu ». Le recueil des images et les *Adnotationes et meditationes* ne seront publiés que près de 15 ans plus tard.

II. Interprétations

La lecture de cette Correspondance extraordinairement tourmentée et complexe ne peut que provoquer au diagnostic d'une pathologie mélancolique : reprenons le détail de la lettre à Mercurián du 31 décembre 1576, dans laquelle Nadal demande à son supérieur l'autorisation de rentrer en Italie

> Maintenant, voyant que se termine une partie de ce que j'avais à faire, à savoir les images, et ayant révisé les Scholies, les Instructions et les observations spirituelles [les *Orationis observationes*], je me trouve dans un tel état d'indisposition, qui dure depuis près d'un an — et j'approche des 70 ans — que je ne me vois plus assurer mes travaux et toutes mes lourdes tâches (...) Je vous propose donc, en toute indifférence, deux choses la première est que je m'occupe pendant le restant de ma vie, comme je le pourrai, à la dévotion et à la préparation de la fin ; la seconde, que j'aille à Venise (étant guéri), que je me confesse, que je laisse là les études, et que je meure dans la maison professe[42].

Nadal établit une alternative seulement apparente (en réalité indifférenciée) entre d'une part une certaine forme d'occupation de sa vie (comme préparation à la mort) — et d'autre part une mort imminente (Nadal « guéri »). Il semble concevoir le deuil de lui-même — « en toute indifférence », « à l'article » d'une mort nondifférée et pourtant suspendue dans son imminence. Le paradoxe

41. Il est d'autre part remarquable que Nadal rejoigne par cette demande, au rme de son parcours, l'un des lieux fétiches du rituel post-tridentin l'ostentation du tabernacle est en effet liée dans cette période à la décision dogmatique de l'Adoration Perpétuelle de l'hostie, qui fonctionne comme consécration perpétuelle du lieu de l'église, et promeut dans l'église le lieu de la conservation de l'hostie à une place nouvelle.

42. *Ep. Nad.* p. 730.

de ce deuil impossible nous place au cœur de l'élaboration freudienne de la mélancolie[43]. Il implique, comme l'a bien montré Marcel Czermak[44], l'« idée de ne pouvoir jamais mourir », concrétisée par la demande de mort de Nadal demande au général de pouvoir rentrer mourir en Italie, au-delà de l'alternative contradictoire que ne peut que poser Nadal lui-même, livré au ressassement interminable de sa propre fin. Un tel ressassement implique d'autre part, selon l'observation de Freud, l'alternance de deux phases opposées chez le sujet mélancolique, de désinvestissement et de surinvestissement : le repli du sujet sur sa propre perte est en effet générateur, aussi bien que de l'abandon de toute adhésion à des objets déterminés (le sujet vit la perte de son moi comme perte de la relation d'objet, en tant que cette relation n'a pas conduit le deuil de l'objet primitif d'investissement), d'une modalité d'investissement indéterminé, erratique, inadéquat. Ce surinvestissement désigne dans l'analyse freudienne le comportement maniaque. Il éclaire pour nous un second aspect de l'exhibition pathologique de Nadal : nous avons observé à plusieurs reprises dans le courant de sa Correspondance la position consécutive de deux affirmations contraires : celle d'en avoir fini avec les images, qui signifie tantôt le fait de ne plus vouloir ou pouvoir les voir ; et d'autre part l'affirmation d'une révision sans cesse recommencée de ses images, comme dans cette lettre du 17 mars 1577

> Nous sommes encore occupés, mon compagnon et moi, sion des images (*nella revision delle imagini*)[45].

Affirmation encore retrouvée dans la dernière lettre de Venise. Or une telle alternance maniaco-dépressive ne manque pas de faire question chez le sujet qui nous occupe. Car pour Nadal, le travail des images est depuis le début affaire de révision. Nadal ne dessine pas lui-même ses images. Nous connaissons les premières esquisses des futures *Imagines* ; nous savons qu'elles sont l'œuvre d'un dessinateur romain, Livio Agresti[46]. Que revient-il à leur « auteur » de l'élaboration matérielle des images ? En l'absence de toute indication positive de Nadal sur ce point, notre tâche sera d'en

43. Sigmund FREUD, *Deuil et Mélancolie*, in *Métapsychologie*, Paris, 1940, pp. 147-175.
44. Marcel CZERMAK, *Passions de l'objet*.
45. *Ep. Nad.* p. 739.
46. Selon l'attribution ritti WADELL (*op.*

déduire les traces, dans le sillage de ce que nous avons déjà cru pouvoir déterminer dans l'attraction de la gravure flamande.

Mais c'est un autre aspect de ce problème qui nous retient ici : quelle que soit la mesure de l'engagement de Nadal sur le chantier de ses images, il est certain qu'il est d'abord placé dans une position de réception, et que par conséquent, le point de vue de la « révision », présenté et répété par Nadal comme révision de ses images (*delle cose mie*, etc.), est structurellement imaginaire. Nadal produit dans sa Correspondance un écartèlement entre deux pôles, qui cassent l'un et l'autre la « réalité » du travail qu'il opère : d'une part un pôle d'arrachement de ses images, lorsqu'il supplie le général de les lui demander, de l'obliger à les lui donner, à s'en défaire, comme si elles étaient siennes ; d'autre part, un pôle de réappropriation maniaque, à un moment où la Correspondance atteste elle-même de ce qu'elles sont considérées comme terminées. D'une part, une relation de rejet : les images ne représentent plus rien pour lui, qu'on lui enlève ce poids, cette charge insensée, qu'il ne peut plus porter, dont il ne porte plus le sens. D'autre part, à l'autre extrême, une révision insensément conduite, et imaginairement produite comme la réalisation de ces images. Nous sommes renvoyés dans les deux cas à une réalité fondamentale de la mélancolie : la décomposition du champ symbolique. Les images de Nadal cessent de valoir comme représentations, pour devenir l'instance imaginaire par où se manifeste le retrait de Nadal, sa sortie, indéfiniment recommencée, de la scène.

Il faut être ici de la plus grande prudence c'est bien sur le travail des images que semble se jouer dans la Correspondance, le « travail de la mélancolie »[47]. Mais s'il est vrai que ce travail opère une déréalisation de la représentation, de ces images dans leur fonction de représentation, nous devons prendre garde au fait que cette opération est effectuée dans une Correspondance, et que par conséquent ce sont d'abord les destinataires de Nadal — les généraux Borgia et Mercurián — qui représentent pour lui cette fonction de représentation. C'est d'abord sur ces pôles que se porte l'accès mélancolique. Que représentent les images, quel est leur rôle dans la relation de Nadal avec ses généraux ? Ce sera l'objet d'une première enquête.

Mais, en tirerions-nous la conclusion d'une surdétermination de la « provocation mélancolique » de Nadal, qu'une autre ques-

tion resterait pendante. D'une part en effet, comme l'indique Freud, l'expressivité ostentatoire de l'état de mélancolie participe de sa symptomatologie[48] ; d'autre part, la décomposition du champ symbolique de la représentation imagée ne suffit pas à rendre compte du passage de l'image, de sa réception-révision, à l'imaginaire, dans l'involution intérieure du retraité de Hall. Nous n'en sommes plus ici au renoncement au projet des images, mais au non-renoncement à leur introjection — l'autre pôle de la « déréalisation de la représentation », qui affleure comme un « déni de la dénégation » dans le révisionnisme ressassé de Nadal.

Et nous sommes là encore au cœur de sa mélancolie, dans la découverte, derrière la perte de l'objet, l'image-représentation, de ce dont l'objet sanctionnait la perte, et que Nadal « revoit » le lieu de l'imagination, comme « chose » imaginaire, comme corps. Il y aurait en ce sens, plutôt que renoncement au projet des images, accomplissement de ce projet-rejet, et contemplation mélancolique du lieu imaginaire qu'elles ont découvert. Or une telle involution est liée, dans les dernières années de la vie de Nadal, à une pratique effective des images, livrées à cette révision imaginaire. Et elle n'est d'autre part jamais exclue, ainsi que nous l'avons montré dans le cours de la lecture, du champ de relations et d'opérations qu'ouvre le livret des *Exercices spirituels* : relations de Nadal avec les pôles de représentation que sont les généraux et les censeurs, approfondissement de l'indifférence, découverte du lieu de l'imagination par le projet-rejet de la représentation.

La retraite de Hall prend la forme d'une retraite spirituelle. D'où trois questions

— Si la mélancolie de Nadal est corrélative d'une certaine pratique des images évangéliques qu'il nous a laissées, la pratique que nous pouvons nous-mêmes en risquer permettrait-elle de repérer les formes d'une pratique mélancolique de ces images ? Permettrait-elle aussi de déceler dans les images elles-mêmes les conducteurs de cette pratique et dans quelle mesure, au-delà de la réflexion complexe qu'en fait Nadal (et qui suffit, nous semble-t-il, à en faire leur auteur) les prémisses que nous avons plus haut dégagées commandent-elles d'une part les images et d'autre part leur pratique ?

— Si cette pratique mélancolique est corrélative d'une réeffectuation du parcours des *Exercices spirituels*, comment penser

une telle intégration ? Jusqu'où porte-t-elle la puissance psychologique et les enjeux esthétiques du livret ignatien ?

— La pratique des *Exercices* est évidemment au centre de débats essentiels à l'intérieur de la Compagnie de Jésus dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Certains de ces débats sont-ils représentés, et comment, par la « querelle des images » dans la Correspondance de Nadal ? Nous devons maintenant répondre à cette question. Elle régit politiquement et spirituellement la décomposition du champ symbolique à l'œuvre dans la relation du retraité de Hall avec Borgia et Mercurián.

Nous tentons dans les développements qui suivent de mettre en relation le deuxième temps du procès de Nadal, temps de déréalisation de son projet comme projet de représentation, avec les représentants de ce deuxième temps, ceux qui imposent à J. Nadal le passage à la représentation de son projet, passage à l'acte d'une puissance d'imaginer à laquelle s'est nourrie dans tout le premier temps de l'entreprise la découverte du lieu de l'image. Les représentants — Borgia puis Mercurián — sont déterminés tels — et à ce titre rejetés — dans le moment même où ils s'efforcent de réduire les « images de Nadal » à leur fonction de représentation. D'où deux questions pour quelles raisons — nécessairement indépendantes des images (qui les représentent seulement) les interlocuteurs de Nadal sont-ils happés dans le procès de décomposition mélancolique du retraité de Hall ? Peut-on toutefois établir une articulation interne entre les représentants (ce qu'ils représentent, et que l'image représente) et la réduction représentative de l'image ? En bref, le dos tourné de Nadal aux demandes d'images est-il en même temps tourné à la signification et à la représentation de ces images, c'est-à-dire à la signification de leur fonction de représentation — dont les correspondants se trouveraient investis ?

1) Les déceptions et les échecs du parcours institutionnel de J. Nadal.

L'itinéraire de J. Nadal dans la Compagnie, de la mort d'Ignace (juillet 1556) à l'élection de F. Borgia au généralat (juillet 1565) est jalonné par une série de crises étroitement liées à l'histoire mouvementée de la Compagnie elle-même, de sa « fondation » à sa « constitution ». Or ces moments de crise sont immédiatement traduits par J. Nadal dans le langage de la contemplation, celui des *Oriationis observationes*. Nadal renonce en faveur

de Laynez, en 1557, au vicariat général de la Compagnie. Il prend en charge la surintendance du Collège Romain. Il note alors, le 25 juin 1557

> En contemplant une image de la nativité du Christ il fut si ému par le sentiment qu'il eut de ce mystère, et il en eut une si grande lumière qu'il fut conduit à la contemplation du Christ crucifié, avec beaucoup de larmes, comme si c'était ce sentiment et cette lumière qui le portaient à la contemplation du Christ crucifié[49].

Nadal contemple une image de la nativité, et cette contemplation produit l'image de la crucifixion — non plus comme représentation, mais comme vue intérieure, ou projet onirique du crucifié sur le nouveau-né. C'est parce qu'il y a d'abord vue d'une image — quelque part au Collège Romain, où la note est écrite —, et sentiment de cette image, intériorisation de son « mystère », qu'il y a ensuite projection d'une seconde image sur le lieu de la première. Le lieu intérieur ouvert ou découvert par la contemplation de la première image est le lieu matriciel de la seconde image, qui, produite sur le lieu de la première, soustrait ce lieu à la contemplation — et par conséquent le lieu intérieur à la réflexion. Nous connaissons bien ce transfert, opérateur central de la contemplation du Christ en croix dans la première semaine des *Exercices spirituels*. Mais nous observons ici concrètement comment la superposition des deux images, expérimentée comme occupation du lieu de la première par la seconde, confond de fait les deux « représentations » — la nativité et la crucifixion — dans une sorte d'accumulation opaque où l'image est portée jusqu'aux limites de l'invisible dans le temps même où la vue intérieure de la contemplation est baignée de « lumière ». Or Nadal que nous savons aussi tout empli d'amertume, de déception et de pâtir sacrificiel après son renoncement au vicariat[50], est précisément livré, dans cette journée du 25 juin 1557 aux exigences d'une ascèse purgative, ici conduite par le projet, et le rejet dans une confusion ab-jecte, de l'image intérieure du Christ sacrifié ; il s'en purge comme d'une représentation de soi dont il serait indigne. Seul le lieu retourné, sous ces images, lui rend cette lumière et la contemplation du Christ crucifié — au-delà des images informes qui l'affectaient. Images brouillées par leur cumul, mais aussi par les « larmes » qui accompagnent leur

49. MHSI FN 90a, p. 150.
50. *Id.*

contemplation. Nadal, dans cette notation extrêmement concise et précise[51] utilise l'instrument purgatif des représentations pour éclairer, en même temps que le lieu des images intérieures, le lieu fondateur selon l'ordre duquel il se doit d'accueillir l'intendance du Collège Romain et de se rendre indifférent au vicariat renoncé.

Le pape Paul IV demande dans cette même année 1557 une révision du texte des *Constitutions* de la Compagnie de Jésus, afin d'y introduire un certain nombre d'éléments jusque là écartés par les Jésuites, et d'en modifier plusieurs points. J. Nadal est chargé en juillet, avec plusieurs autres Pères, de préparer cette réforme ; la demande de Paul IV paraît lourde de menaces pour l'avenir de l'Ordre. Nadal écrit le 18 juillet qu'

> il lui semble contempler un édifice de marbre d'une extrême blancheur, très précieux, sans commencement ni fin, ni parties définies, et d'une beauté indescriptible[52].

Que désigne Nadal dans cette « consolation » énigmatique ? Manuel Ruíz Jurado[53] suggère qu'il instaure, contre les tentatives de réduction, d'augmentation, et de correction de l'édifice constitutionnel, la plénitude intègre de cet édifice, indestructible, incorruptible — parfait. Soit. Mais c'est alors un étrange édifice dont Nadal jette ici les fondations : indestructible parce qu'inconstructible — en premier lieu par l'imagination : sans commencement ni fin, sans parties distinctes, sans couleurs distinctes, un édifice, comme Nadal le dit bien lui-même, « indescriptible » ; à proprement parler une vision : vision blanche, vision absolue, sans limites aucunes ; pure ouverture de la vision. Il est très remarquable que Nadal se représente ainsi, si l'on peut dire, le texte, l'architecture ou plus précisément le lieu de la Constitution de l'Ordre : c'est un lieu et un lieu seulement, une fondation par le vide. Mais c'est en cela même un lieu invulnérable — entièrement retiré, ce qu'il

51. De telles lignes indiquent à l'évidence, non seulement chez leur auteur, mais aussi pour tous ceux auxquels le témoignage de Nadal — témoignage par la vue et aussi témoignage par la souffrance — s'adresse lorsqu'il le livre à la Compagnie, une signification très forte, et familière, non des images à proprement parler, mais de la relation avec les images, de leur pratique ; comme si elles fonctionnaient comme des points de repère pour la description de la contemplation. Nous préciserons plus loin cette fonction à l'appui de l'étude des « images de Nadal » comme une fonction d'orientation.

52. MHSI, 90 p. 145.

53. M. RUIZ JURADO, La figura de J. Nadal en la primera crisis compania (1556-1557), *Manresa*, 1980.

r te lorsque, de révision en révision, de représentations en représentations, l'image primitive est devenue invisible, comme se trouve invisible l'édifice détruit-fondé de la vision constitutionnelle de Nadal.

La relation entre ces deux fragments, tous deux datés de l'été 1557, nous apparaît clairement : le lieu fondateur, édifice de marbre dans le second fragment, est aussi, dans le creux des représentations de la nativité et de la crucifixion, le lieu contemplatif du premier fragment. De l'une à l'autre de deux situations particulières — le renoncement au vicariat général et l'intendance du Collège Romain d'une part, la mise en demeure de réviser le texte des Constitutions d'autre part — une même opération est à l'œuvre, acheminant contre l'imposition des représentations l'évidence d'un lieu indescriptible et lumineux.

Comment peut-on comprendre, dans la pensée contemplative de J. Nadal, ce double mouvement, par lequel le rejet de toute image est en même temps vécu et éprouvé comme la révélation d'une certitude — d'un « sentiment » « précieux » ? Comment peut-on comprendre que la puissance de destruction de ces deux textes engage aussi leur élan fondateur ? Il faut ici questionner plus avant le paysage de ces deux situations et préciser, dans cette année 1557, la position très singulière de J. Nadal dans la Compagnie. Ce paysage est dominé par le conflit entre l'Empire d'Espagne et Rome. Ce conflit, dénoué en août 1557 par la défaite du pape et la signature du Traité de Cave, pèse d'un poids très lourd sur la Compagnie, tendue entre les pôles d'Italie et d'Espagne. J. Nadal est vicaire général depuis novembre 1554, élu à Rome et doté par Ignace des pleins pouvoirs dans la conduite des affaires espagnoles. Mais immédiatement après la mort d'Ignace, Diego Laynez est nommé à son tour — Nadal est encore en Espagne — vicaire général volonté des Jésuites romains d'assurer depuis Rome le gouvernement de la Compagnie. Nadal, comme nous l'avons noté, s'incline rapidement devant Laynez et veut résoudre ainsi une contradiction liée, dès le départ, à une certaine indétermination, du fait du Fondateur lui-même, de sa succession. Nadal, par son « retrait volontaire »[54], réeffectue le retrait à proprement parler indifférent d'Ignace devant le choix de ses représentants. Nadal, dit-on, et il le dit lui-même[55], est serein. Il se fonde dans son retrait (comme

54. A. RAVIER, *Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus*, Paris, 1974, p. 299. L'ouvrage d'A. Ravier donne une synthèse aiguë de l'histoire de la Compagnie en 1556-1558 (en part. pp. 285-344).

55. *Ep. Nad. II*, p. 48.

le confirme le mouvement intérieur du 25 juin 1557). Mais les oppositions du parti espagnol et de la direction romaine ne sont pas pour autant surmontées. Tout va se concentrer autour du choix du lieu de la première Congrégation générale de la Compagnie : Rome ou l'Espagne ? La position particulière de J. Nadal va le conduire à des évolutions et des retournements divers dans la période suivante : Nadal s'oppose d'abord aux Espagnols (dont, déjà, l'ancien duc de Gandia, F. Borgia), qui poussent à la tenue de la Congrégation en Espagne (pourtant zone d'influence principale de Nadal depuis le début des années 1550), parce qu'il y voit une menace, aiguisée par le conflit politique, d'éclatement de la Compagnie[56]. Mais, arrivé en Italie, Nadal comprend que la tenue de la Congrégation à Rome est d'abord demandée par ceux qui, avec le soutien de Paul IV, militent pour une révision radicale des principes fondateurs de l'Ordre, Nadal se réoriente alors vers l'hypothèse d'une Congrégation d'Espagne, et le combat contre Nicolá Bobadilla, principal inspirateur du rapprochement pontifical, va dominer. Combat floué au bout du compte au terme du conflit italo-espagnol et après la neutralisation du clan Bobadilla, la Congrégation s'ouvrira à Rome en mai 1558. Mais Nadal s'est, dans l'intervalle, engagé très profondément dans une double polémique contre Bobadilla d'une part, mais d'autre part aussi contre une partie des Jésuites espagnols, portant ainsi jusqu'au risque de l'isolement une mobilité « géographique » exacerbée. Contre Bobadilla d'abord : Ruíz Jurado rappelle qu'« à cette époque-là, en une occasion la passion véhémente de Nadal et son exigence de justice franchirent les bornes de la suavité spirituelle » pour se diriger vers Bobadilla et ses partisans

> Si le P. Laynez n'est pas vicaire, comme vous l'espérez[57] c'est moi qui le suis, j'en ai la confirmation écrite du P. Ignace. Et s'adressant à Laynez il ajouta :
> « laissez-moi leur faire justice, et je ferai aussi qu'ils vous réclament de toutes leurs forces comme vicaire »[58].

Étranges propos, par lesquels Nadal continue d'avancer, tout en s'en dédouanant (se dédouane-t-il aussi en rapportant lui-même tout

56. *id.*, pp. 48-49. Nadal écrit avoir alors « respecté en [Borgia] le compagnon qu'il était, non le duc qu'il avait été ».

57. Dans l'attente de la Congrégation générale, le vicariat de Laynez n'était qu'une disposition transitoire. Laynez sera élu général en 1558.

58. *Ep. Nad. II*, p. 59.

ce discours ?), sa légitimité originaire de vicaire général. L'opposition à Bobadilla est ici inextricablement mêlée à une opposition enfouie à la primauté des Jésuites Romains, elle-même articulée sur la nécessité d'un « retrait volontaire » nous avons retrouvé cet enchaînement bien des années plus tard — dans la Correspondance du retraité de Hall. Polémique contre les espagnols, ensuite l'option de Nadal pour la tenue de la Congrégation en Espagne n'est pas séparable, du point de vue même de la fondation d'ordre (qui le conduit aussi à refuser la révision pontificale et ses alliés), de sa lutte (dans laquelle F. Borgia, est particulièrement visé) contre le courant monachiste, déjà combattu par Ignace : un tel courant, marqué par le renforcement des attitudes contemplatives, l'extension et la réglementation des pénitences, la réintroduction du chant aux vêpres et aux messes solennelles[59], soustrait la fondation d'un nouvel Ordre à sa visée radicale de destruction de l'ordre ancien, constamment affirmée par Ignace et portée par Nadal dans sa « vision constitutionnelle » du 18 juillet 1557.

Par l'effet de cette double opposition au monachisme et au papisme, qui recoupe sans s'y confondre le rapport antagonique des jésuites romains et espagnols, Nadal nous semble alors se déplacer sur une trajectoire extrêmement tendue et acérée, dont le résultat est, de fait, au terme des années 1556-1558, une position de marginalité dans la Compagnie, que nous pouvons concrétiser comme un écart entre une opération de fondation et une position de représentation, entre le creusement d'un lieu et l'obtention d'une place. A. Ravier écrit, à propos de ces difficiles années « Comment, pourquoi (Ignace) n'a-t-il pas assuré de façon claire et précise les conditions d'une préparation sereine, paisible, de la future congrégation : de la mise en place des assistants du Père Général, qui éliraient un vicaire, la représentativité des provinces, la situation exacte de Nadal dans l'ordre ? »[60] La « situation exacte de Nadal dans l'ordre », c'est-à-dire en effet sa représentativité au sein du groupe des fondateurs de l'ordre. De ce « mode de présence » particulier, les deux fragments de juillet 1557 nous ont paru témoigner avec force — comme témoigneront les attitudes du retraité de Hall, dans les années 1570, devant la représentation de ses images.

Mais il est aussi vrai que, dans les notations de 1557 comme

59. A. RAVIER, *op. cit.*, p. 235. Voir aussi Mario SCADUTO (Il governo di S. Francesco Borgia, *AHSI*, T 41, 1972, p. 165).

60. A. RAVIER, *op. cit.* p. 335.

dans la toute dernière Correspondance, la fracture du visible et du représentable — si elle engage une pratique « mélancolique » de l'image, ne laisse pas de conduire le mouvement de la contemplation vers la consolation spirituelle, selon le langage des *Exercices* :

> J'appelle consolation le cas où se produit dans l'âme quelque motion intérieure par laquelle celle-ci en vient à l'enflammer dans l'amour de son Créateur et Seigneur, et quand ensuite elle ne peut plus aimer aucune des choses créées sur la face de la terre (*sobre la haz de la tierra*) pour elle-même, mais seulement dans le Créateur (*en el Criador*) de toutes ces choses[61].

Comment comprendre en même temps la violence des rejets (rejet de la représentativité institutionnelle, rejet de la représentation dévotionnelle) et la pénétration spirituelle du lieu que ces rejets découvrent — sinon selon un mouvement unique, par lequel le lieu se compose de la déposition ou de la décomposition (de la déposition décomposante, dans l'accumulation purgative des images du Christ né et crucifié) de ses « placements » passage du « sur » au « dans » dans le texte ignatien. Un mouvement unique aussi, « celui que l'on pressent derrière l'état de choses, sinon, voulu, consenti par Ignace (...), une certaine façon de concevoir l'existence d'un ordre missionnaire[62]. Or c'est cette « existence » que J. Nadal, selon l'orientation d'Ignace, incarne dans la Compagnie. Il compose dans sa propre trajectoire la constitution de l'Ordre et le mouvement de la mission Ignace le consacre en effet, dès 1552, à la déclaration des Constitutions, dans les Provinces de la Compagnie[63]. Nadal est

61. *Exercices spirituels* [216].

62. A. RAVIER, *op. cit.*, p. 335.

63. La déclaration des *Constitutions* est la réponse apportée par Ignace au problème de leur réception. La question est celle-ci — en particulier posée par Borgia (selon le *Chronicon* de Juan de Polanco, cité par A. RAVIER, *op. cit.*, p. 256) faut-il imprimer sans délai le texte des constitutions ou au contraire leur réserver d'abord un temps d'expérimentation ? La position d'Ignace est, en 1552, d'imprimer les *Constitutions* et de concevoir leur adaptation expérimentale « Elles sont f tes de telle sorte que, comme vous le verrez, elles peuvent être introduites et adaptées en quelque mesure, sans que rien ne soit fait contre elles » (*id.*). Donc en même temps le texte et ses marges pratiques. La rédaction des *Règles* des *Constitutions* transcrit et stratifie l'expérience de ces marges, mais sans combler l'écart originaire — à l'œuvre, on s'en souvient, dans le dispositif disjonctif des *Exercices spirituels* — d'un corps de lois déterminé comme massif théorique fini (il peut, à cette date, indique Ignace, être imprimé ; il ne le sera de fait que plus tard (1558-59), mais pour d'autres raisons que l'objection Borgia) et d'un jeu de règles indéfinies — qui ne cessent de fonder en pratique la légitimité du texte fondateur en explo-

en février en Sicile, en mai en Espagne, puis au Portugal jusqu'en décembre ; en Autriche au début de 1555, puis à Venise, Padoue, Ferrare, Modène, Florence, où il déclare les *Constitutions*, en Espagne à nouveau après juin 1555. Nadal sera après la mort d'Ignace le principal artisan de la « révision » constitutionnelle — les *Scholia* (manuscrits jusqu'en 1893), équivalent, pour les *Constitutions*, du *Directoire* des *Exercices spirituels* — dont nous avons essayé de montrer la nécessité et l'impossibilité conjointes. Mais Nadal est bien l'homme des missions impossibles.

Le parcours de Nadal, sa traversée errante et constituante du corps de la Compagnie, peut donc être compris selon l'inspiration du mouvement ignatien, (fondant dans cette marge un lieu — pour la « contemplation active ») de la même manière que les évolutions sinueuses du retraité de Hall pouvaient être comprises selon la relation instaurée par la pratique des *Exercices spirituels* entre la production de l'imagination du retraitant et l'instance représentative de son directeur. C'est dans ce double champ de signification ouvert par la pratique *et* par le travail théorique du statut et du sens de l'imagination dans le livret des *Exercices* qu'il faut inscrire l'histoire des relations entre J. Nadal et F. Borgia, d'une part en nous représentant Borgia comme une figure du « placement » directorial dans les années 1565-1572 ; d'autre part en questionnant chez Borgia lui-même, sa propre conception du rôle de l'imagination dans la contemplation, telle que nous la présentent ses *Méditations*, qui provoquent, comme on s'en souvient, le retrait de Nadal du projet des images, en 1567. S'il est vrai que les « retraits » de Nadal sont toujours un mouvement de recul devant ce qui lui est représenté — et devant qui le représente (jusqu'à la perte fugitive de la « suavité spirituelle »), alors il faut se demander si les *Méditations* de François Borgia ne contiennent pas aussi par elles-mêmes quelque élément d'explication de l'insistance de J. Nadal, dans sa Correspondance, à renvoyer et à placer Borgia dans la seule position de la demande (directoriale et « générale ») des représentations d'images évangéliques.

Nous ouvrons maintenant cette seconde partie de notre enquête, dans laquelle le retrait politique de Nadal et sa quête spirituelle achèvent de se nouer.

rant ses marges, comme si c'étaient ses fondations elles-mêmes qui étaient exhumées par ce creusement. Voir sur ce statut textuel des *Constitutions* jésuites P.A. FABRE, Introduction aux *Constitutions*, in Ignace de Loyola, *Écrits*, Paris, DDB, 1991

2) Les Méditations de François Borgia

Nous avons remarqué que la distance s'était creusée très tôt entre J. Nadal et F. Borgia, dans le débat sur la première Congrégation, dans le combat contre la révision monachiste de l'ordre, dans la transmission des Constitutions, dans la relation institutionnelle indécise enfin, dans la Province d'Espagne, entre Nadal vicaire général en retrait et Borgia, grand d'Espagne (comme le rappelait Nadal dans l'explication orageuse de 1556) et futur grand « représentant » de l'Ordre (Borgia est général en juillet 1565). La position antagonique de Nadal et Borgia est retracée après 1558, d'abord en 1559, lorsque Nadal visiteur en Espagne, utilise les soupçons de l'Inquisition pour empêcher (en vain) la venue de Borgia à Rome[64], ensuite lorsque Borgia, général des Jésuites révise le statut des visiteurs leur autonomie par rapport au pouvoir central est limitée ; ils tendent du point de vue de ce pouvoir central à une fonction de contrôle des pouvoirs provinciaux[65]. Que cette révision intervienne après les dernières missions de Nadal en Espagne (en 1562), qui n'y retournera plus, ne suffit certes pas à expliquer l'orientation définitive de Nadal vers le nord (bien que ce soit effectivement Borgia qui devienne après 1562 assistant de Laynez pour les affaires d'Espagne) ; mais il n'est pas douteux que l'obstination de Nadal, dans ses dernières années, à consulter pour toutes choses (et particulièrement pour les « images » et les écrits qui l'accompagnent) les autorités locales de la Compagnie, s'inscrive dans une polémique avec François Borgia sur le rapport des visiteurs avec les Provinciaux d'une part et les autorités romaines d'autre part — et c'est précisément à la demande de représentations en provenance de Rome que Nadal opposera, comme nous l'avons noté, l'exigence toujours recommencée de consulter les supérieurs immédiatement présents ; or c'est originairement en tant que Visiteur que Nadal a vécu, du vivant d'Ignace, les limites constitutives de la représentation (ou de l'application) du texte fondateur — qu'il s'agisse ici des *Constitutions* elles-mêmes, ou du livret des *Exercices spirituels*.

64. Candido de DALMASES, François Borgia et l'Inquisition, *AHSI*, 1972, pp. 125-135. Un recueil d'écrits de Borgia (Alcalá, 1550) est mis à l'index par l'Inquisition en 1559 ; il semble que ce soit surtout la rédaction espagnole de ces écrits qui soit ici en cause (une édition latine de ces mêmes opuscules paraîtra à Rome en 1579).

65. Mario Scaduto, *AHSI*, T 41.

François Borgia travaille dans les années 1560 à des *Méditations pour les dimanches et les principales fêtes de l'année*. Nous relevons dans ces *Méditations*, sur trois points décisifs, la marque d'une révision profonde du rôle de l'imagination et du statut de la représentation imagée dans la contemplation spirituelle, tel qu'Ignace le dessine et tel que J. Nadal l'explore, d'une part dans ses *Orationis observationes*, et d'autre part dans son projet pour les *Evangelicae historiae imagines*.

a) *Conjonctions*

F. Borgia modifie l'ordre ignatien de la méditation en plaçant la composition de lieu au terme de la série des préambules, après l'« oraison préparatoire » et le rappel de l'« histoire ». La « demande de ce que je veux obtenir » est supprimée. Il n'y a donc plus de discontinuité entre la composition et le développement des différents « points » qui constituent le corps de la méditation. Or nous savons que cette discontinuité était centrale dans l'efficace du procédé de la composition ignatienne c'était par elle que la ligne textuelle était rompue et que la pratique effective de la contemplation, exercée au défaut de la pureté textuelle de la composition, était elle-même questionnée ; l'imagination du lieu restait disjointe du lieu inaugural de l'imagination, du lieu de sa composition. La conjonction de ces deux pôles dans la méditation selon Borgia[66] détermine, en réduisant l'espace spécifique de la compo-

66. Ainsi par exemple cette « Méditation pour le premier dimanche de l'Avent » : « Le premier préambule sera l'oraison préparatoire, en demandant la grâce de l'Esprit Saint pour que le feu de l'amour embrase la méditation et pour qu'elle lui soit agréable.
L'histoire du saint évangile (*Luc*, 21, 25-33) (...) On considère dans cette méditation comment la Sainte Église romaine, épouse du Christ, nous représente la venue de sa majesté au jour du jugement universel pour que les hommes comprennent, au vu du châtiment futur, le péché de leur ingratitude présente, et pour qu'ils fassent retour sur eux-mêmes introduise à l'amour (...)
Oraison : nous te prions, Seigneur, pour que tu manifestes ton pouvoir et que tu viennes (...)
La composition du lieu pour le temps précédant le jugement sera de s'imaginer à la surface de la terre, regardant le signe du ciel, la terre, les éléments, et comment il n'y a nulle part où se mettre en sûreté et échapper à la crainte ; et pour le temps du jugement, la composition de lieu sera d'imaginer tout le monde (*todo el mundo*) rassemblé (*juntado*) dans la vallée de Josaphat.
Considérer les personnages de l'Évangile (*las personas de que se trata en el evangelio*), ce qu'ils disent et font, en étant attentif au caractère propre (*calidad*) de chacun, afin d'en tirer profit. Considérer les pêcheurs (...) ».

sition de lieu, deux autres conjonctions complémentaires : d'une part l'adjonction des représentations imagées à la remémoration de l'histoire contemplée ; d'autre part, à l'autre extrémité des préambules, l'attribution indifférenciée de la composition au développement de la contemplation. En amont comme en aval, il n'y a plus de temps pour la composition.

α) En amont, F. Borgia écrit dans la présentation de l'*Evangelio*

> Pour plus de facilité dans la méditation, on se propose une image qui représente le mystère de l'Évangile ; et l'on regardera l'image avant de commencer la méditation ; et l'on sera particulièrement attentif à ce que l'on devra observer à nouveau dans le courant de la méditation, pour en tirer le plus grand profit (...) S'il en allait autrement, l'esprit devrait s'efforcer par les seuls mots de se représenter l'objet de la méditation, à sa charge et à grand peine. De surcroît l'autre manière est plus sûre car l'image est conçue en conformité avec l'Évangile, tandis que celui qui médite pourra facilement se tromper, prenant une chose pour une autre et perdant la trace de l'Évangile (...) ; on ne doit dériver ni vers la droite, ni vers la gauche[67].

Les points de la méditation — « ce que l'on devra observer *à nouveau* » — sont visés dès le préambule, et seront seulement revus ensuite. La conjonction mémorielle interne de la contemplation est désormais sans faille — sans cette faille des mots et des images qui faisait l'essentiel du procès disjonctif de l'exercice d'Ignace. Remarquons, sans anticiper davantage, que nous retrouverons au contraire cette faille, figurée par la décomposition du mot en lettres sur l'image, dans les « images » de Jérôme Nadal, dont nous découvrirons aussi qu'elles ne se contemplent qu'au prix d'un glissement constant vers leur gauche et leur droite (un glissement à leur surface vers l'environnement de leur lieu), contrairement à ce qu'assure ici Borgia des avantages certains de toute représentation imagée. Relevons enfin que Borgia spécifie ici comme mot ce que la pratique ignatienne de l'exercice, en tant qu'elle est une interlocution orale du directeur et du retraitant, produit comme parole. Nous y reviendrons.

β) En aval des préambules, Borgia distribue sur l'ensemble de ses méditations un nombre limité de types de compositions que l'on

La suite de la méditation commente l'épisode du Jugement Dernier et multiplie les citations de l'Écriture, jusqu'au Colloque final (Francisco BORGIA, *El evangelio meditado*, ed. F. Cervos, Madrid, Razon y fé, 1912).

67 *id.*, p. 7

retrouve en situations diverses. Aussi bien ces compositions, l'histoire rappelée et l'image regardée, ne figurent-elles ici que comme l'encadrement conventionnel d'une contemplation « ignatienne », et n'engagent pas la relation de la disjonction interne (entre le lieu de la scène contemplée et son contenu de représentation) que les contemplations des *Exercices* mettaient en œuvre, à l'exception très singulière de l'une seulement d'entre elles, la *Méditation des trois types d'hommes*. Les compositions construites par Borgia se retrouveront dans un autre recueil du même auteur, les *Méditations pour les fêtes des saints*. En voici les modèles

> La composition de lieu est d'imaginer le Christ sur les côtes de Galilée, rassemblant des hommes qui combattent et détruisent le prince des ténèbres.
> La composition de lieu est d'imaginer le Christ enseignant le chemin du Ciel, et faisant signe à ceux qui viennent vers lui pour que nous nous dirigions mieux.
> La composition de lieu est d'imaginer le Christ présentant les signes du Bon Pasteur et ceux du mercenaire ; afin que regardant ce qu'a chacun, on puisse faire mieux le compte.
> La composition de lieu, conformément à la matière (de l'Évangile)[68].

Hormis leur position adjointe au développement qui les suit, que définit clairement cette dernière « conformité à la matière » où se résout l'écart fondamental travaillé par Ignace d'un bout à l'autre de ses *Exercices* entre la « forme » et la « matière » de la contemplation, un caractère commun réunit ces diverses compositions elles font l'économie du lieu, soit totalement, soit en tant qu'il demeure en réserve des figures qui l'habitent ou l'habiteront. Mais de cette traduction représentationnelle de la présentation du lieu, les révisions directoriales nous ont déjà fourni plus d'un exemple ; Borgia s'en montre ici fidèlement contemporain (voire, avant 1570, précurseur) ; ce n'était pas le cas, rappelons-le, des esquisses contemplatives de J. Nadal, dans ses *Orationis observationes*, pourtant plus tardives dans leur achèvement.

b) *Consommation*

Borgia écrit au sujet des images qu'il recommande pour la méditation

> (leur) fonction est comparable à la préparation d'un aliment l'on doit manger, de manière qu'on ne puisse que le manger[69]

68. F. BORGIA, *Meditaciones para las fiestas de los santos*, ed. J.M. MARC Barcelone, 1925, pp. 3, 5, 26, 35

69. F. BORGIA, *El evangelio*

Ce fumet culinaire furtif heurte en réalité de front la « crudité » des notations d'Ignace dans le domaine de la consommation alimentaire, que nous avons plus haut mis en rapport avec le dégoût des images dans le *Récit* d'Ignace. Le principe même de la consommation était alors en jeu : le retraitant des *Exercices*, sitôt nourri, devait se représenter ce qu'il venait de consommer, comme s'il l'avait aussitôt rejeté, comme il rejette aussi les images « peintes en lui ».

François Borgia reprend en l'inversant exactement cette articulation, lorsqu'il propose à la consommation un assaisonnement d'images ; là où Ignace fait de l'image imaginée, le symptôme du rejet, Borgia fait de l'image représentée l'arme de l'ingestion. De l'un à l'autre, c'est bien l'activité de l'imagination comme rejet de la représentation qui est atteinte, et que Borgia atteint précisément par le traitement ou la préparation du « fonds » alimentaire d'Ignace, cuisson et représentation de ce « morceau de viande » rebelle.

c) *Remémoration*

Le rejet de l'objet consommé (l'évidement du lieu corporel) se donnait, dans les pratiques alimentaires recommandées par les règles attenantes aux *Exercices spirituels* et dans l'exercice purgatif de l'imagination lui-même, comme une répétition, l'impératif d'un recommencement constant d'imaginer (le lieu introuvable, le plat immangeable). Cet impératif creusait dans le temps ignatien un véritable « trou de mémoire », non-lieu d'un contenu de réflexion et de représentation toujours re-présenté, irréfléchi, oublié. Nous ne revenons pas ici sur l'accomplissement de cette perte dans le don de la « Contemplation pour atteindre l'amour ». Mais nous ne nous étonnerons pas de lire sous la plume de Borgia, pour lequel rien ne doit se perdre

> Pour retenir la pensée et les affections, il est utile de se souvenir du lieu où l'on s'est mis pour prier « le lieu où tu te tiens est une Terre Sainte (Ex. 3, 5) »[70].

Borgia prend ici acte, il est vrai hors de vue de toute image, mentale ou matérielle, de la « conversion », constitutive de la topologie des *Exercices spirituels*, de l'orant à son lieu. Mais il retourne aussitôt ce mouvement en attribuant ce lieu à la mémoire de l'orant ; il contourne alors l'épreuve essentielle de la contemplation igna-

tienne, qui m'attribue — attribue mon corps — à un lieu inappropriable par aucune de mes puissances. Borgia feint ici une expérience locale refusée. L'« art de mémoire » (me souvenir d'un lieu où retenir mes pensées) est requis pour cette feinte, ainsi qu'une très brève citation de l'*Exode* :

Le lieu où tu te tiens est une Terre Sai

Cette « icône textuelle » nous semble particulièrement bien choisie par Borgia pour deux raisons

α) L'*Exode* (3, 1-12) raconte comment Dieu désigne Moïse, devant le Buisson du Mont Sinaï, pour ramener les « fils d'Israël » prisonniers de l'Égypte sur la terre sainte de ce Mont. C'est ce lieu et nul autre, non ce lieu en tant que je m'y tiens, qui est sanctifié ; or le lieu « où l'on s'est mis » n'est sanctifié dans la contemplation ignatienne que parce que j'y suis tenu sous le regard des saints, des anges, et de Dieu.

β) J'y suis tenu et n'en ai pas la vue le lieu où je me rends visible, ne m'est pas visible. Or F. Borgia renvoie implicitement ici (par déplacement, pourrait-on dire) à une vision expressément décrite comme vision visible « L'ange du Seigneur apparut (à Moïse) dans une flamme de feu, du milieu du buisson (...) Moïse dit : « je vais faire un détour pour voir cette grande vision »». Le lieu du buisson, lieu de la vision, est retracé au terme d'un parcours-détour qui reste dans ses marges comme lieu visible. Que Moïse voit, « regarde », puis voit encore, qu'il voile ensuite sa face pour ne plus voir (Dieu), mais qu'il ait été vu (par Dieu), c'est là tout un réseau visuel dans lequel l'invisible tisse sa trame. Mais Borgia se nourrit du court passage cité pour fonder la représentation mémorielle du lieu de la prière, et réduit en conséquence la vision de Moïse à un lieu-vu, et à un texte retenu.

Les trois aspects que nous venons de souligner dans l'*Evangelio meditado* de Borgia — représentation, consommation et remémoration de l'image — nous semblent par trois voies vouloir désamorcer le dispositif disjonctif, purgatif et imaginatif de la composition ignatienne de lieu ; la résistance de J. Nadal à la demande d'images du général Borgia, puis les modalités très singulières de sa réponse, enfin, comme nous le montrerons au chapitre suivant, la résistance des images des *Evangelicae historiae imagines* à la consommation, ces différentes données se trouvent alors elles-mêmes engagées dans une logique d'opposition à la méditation selon Borgia, logique campée dans la composition de lieu.

Les axes de la résistance seront, au-delà du renoncement au projet des images, la composition d'un lieu pour la contemplation de ces images, lieu de présence et d'imagination, qui travaillera (comme une taupe) la représentation des lieux évangéliques et sa consommation ; mais un autre axe de la résistance est présentement, dans la correspondance de Nadal et Borgia (puis de Nadal et Mercurián, qui, dans une large mesure, prolonge et représente Borgia aux yeux du retraité de Hall), l'inscription constante du général, par Nadal, dans le lieu de l'interlocution des *Exercices*. Nous avons pris Nadal sur le fait, et pris également acte de son succès. Le général Borgia est ainsi doublement débouté de son projet de révision du mode de la contemplation dans l'Ordre : d'une part parce que les images demandées à Nadal lui sont arrachées comme si elles avaient été « peintes en lui », d'autre part parce que le lieu de cet arrachement — l'espace de la Correspondance — restaure dans sa violence originaire la charge d'« images d'âme » du directeur, que l'*Evangelio meditado* faisait porter à une représentation, et qu'elle faisait transmettre par un texte.

Privant son interlocuteur de ces représentants — l'image, le texte —, Nadal ne fait en outre que poursuivre et déployer, voire fonder et légitimer, le retrait hors de la représentation institutionnelle et des places de pouvoir, où son histoire l'avait conduit et qu'il retourne maintenant au général.

Dans ce débat, il apparaît clairement que la question centrale concerne le statut du texte directeur ; Borgia élabore son autonomie, et associe la lecture spirituelle à des images illustratives. Nadal relance la scène de l'interlocution (que Borgia suspend dès la suppression de la « demande de ce que je veux obtenir », dont nous avons noté les conséquences sur l'influence de la composition de lieu) et s'interroge sur la validité du projet des images. Les enjeux de ce débat doivent maintenant être examinés.

3) Le statut du texte

Nous avons pris au mot dans le premier moment de ce travail les énoncés ignatiens — thème et variations — de la composition de lieu dans le texte des *Exercices spirituels*, nous consacrant alors aux déterminations spécifiquement textuelles, à la nature *théorique* de ces énoncés, et donc aux *Exercices* comme projet théorique pour la mobilisation pratique de la puissance de l'imagination dans l'effort spirituel. Nous avons découvert alors que ce projet inscrivait dans sa propre dynamique le sacrifice du texte, ou disjonction

pratique du cadre théorique de la composition. Il en allait par conséquent du projet d'écriture lui-même comme déni ou rature de soi de la définition de ce projet nous avions pu déduire ou entendre l'« indifférence » d'Ignace à l'altération du texte « autographe » dans les épreuves successives de sa traduction. Mais ce destin de l'écriture, à l'œuvre dans la production du texte des *Exercices*, en ce lieu où nous nous sommes primitivement placés, se trouve en quelque sorte déployé par le destin des *Exercices* dans leur fonction et leur usage pratiques : les effets disjonctifs de la composition de lieu, par lesquels l'écriture est comme « soufflée » par l'imagination, le lieu de l'écriture gonflé *et* rapté par la dilatation des « sens », sont eux-mêmes dilatés sur l'ensemble du texte, littéralement soufflé par la parole : les *Exercices* d'Ignace ne se lisent pas, mais se parlent. De cette donnée fondamentale, que nous avons souvent pointée, ne serait-ce que parce qu'elle fait de l'expérience de la composition de lieu un paradigme du texte général, il importe à présent de se représenter la position centrale par rapport aux quatre lieux cardinaux de l'imagination et de la représentation, de l'écriture et de la parole qui composent le champ de la relation Nadal/Borgia-Mercurián : si l'écriture et la réécriture de l'énonciation ignatienne (de la pratique de son énoncé : c'est le projet directorial) sont possibles, alors l'illustration d'une semblable écriture sanctionnerait cette possibilité, la « représenterait ». Inversement l'échec de l'entreprise illustrative ferait peser un soupçon radical sur la légitimité du projet d'adéquation du texte ignatien et de sa pratique, puisqu'elle signifierait l'illégitimité constitutive des représentations de l'imagination dans la contemplation ignatienne. Comme nous l'avons noté, cette relation d'implication et d'exclusion des deux opérations ne peut se limiter à la question très spécifique de l'édition d'exercices illustrés, puisqu'aussi bien le projet de Nadal, qui lui est étranger, a néanmoins représenté historiquement la légitimation d'une telle illustration, précisément parce qu'elle la représentait, dans un autre domaine (l'illustration d'un recueil d'annotations et de méditations liées au récit de l'Évangile). Il est donc clair que l'enjeu du débat et de la résistance de Nadal à la publication de ses « images » porte, au-delà de l'édition des *Exercices*, sur la pratique de ces mêmes *Exercices* en tant qu'elle disjoint l'institution de l'écriture de la circulation de la parole, c'est-à-dire l'institution dans la parole de l'autorité de l'écriture la place du directeur est exposée alors directement aux assauts et aux tourments de l'imagination du retraitant — comme le général Borgia aux projets-rejets du retraité de Hall.

a) *L'écrit et l'oral dans l'exercice ignatien*

α) Pratiques

La tenue en réserve du livret est clairement commandée dans une note d'Ignace, datée de 1553-1556, rattachée par la tradition à un premier projet de directoire

> Celui qui donne les Exercices ne doit pas apporter le livre pour le lire (à celui qui les reçoit) ; mais qu'il ait bien étudié ce dont il doit traiter[71].

Ainsi le « livre » est lu, après toutefois qu'il ait d'abord été reçu, puisque « celui qui donne » a d'abord été « celui qui reçoit », et maintenant transmet. Le livre est lu, mais n'est pas vu. Il est soustrait au regard du retraitant, qui n'en entend que la traduction orale. Le livre est véritablement transmué : consommé puis restitué transformé, non dans sa lettre (« celui qui donne les *Exercices* doit les présenter conformément au livre[72] »), mais dans son matériau, qui de visuel devient sonore. Tout au moins est-ce là pour Ignace la meilleure condition possible pour l'exercice ; mais si un texte écrit (pour « celui qui n'a pas tellement de temps »[73] devait circuler, alors il devrait être écrit par le directeur, non qu'il s'agisse de réécrire le texte originaire en le changeant (« *dans un cas comme dans l'autre*, celui qui donne les Exercices doit les présenter conformément au livre »), mais l'écriture elle-même, son geste matériel, doit être réeffectuée. Qu'en est-il de l'écriture du retraitant ? De même : l'écriture n'est conçue que comme répétition, sous la dictée, du texte transmis par le directeur

> A celui qui a du temps, il vaut mieux qu'il (le directeur) n'apporte pas les points déjà écrits, mais, après lui (le retraitant) avoir exposé la matière, qu'il la lui dicte (et qu'il l'écrive) de sa main[74].

A l'autre, le directeur laisse les points ré-écrits. Le P. Vitoria note pour sa part (sous la dictée d'Ignace)

> (Celui qui donne les Exercices) ne doit pas avoir le livre des Exercices entre les mains mais plutôt bien posséder ce qu'il a à lui dire, et qu'il le fasse ensuite écrire, *sur place, très brièvement et succinctement*, plus que ce ne l'est dans les Exercices[75].

71. Ignace de Loyola, *Écrits*, *op. cit.*, p. 262.
72. *id.*
73. *ibid.*
74. *ibid.*
75. T.A.E.S. *op. cit.*

Écriture sur le lieu de la parole ; écriture restrictive : nous sommes ici très loin de la réécriture « révisionniste » d'A. Valentino[76] ou du projet de Sebastián Izquierdo (voir *infra*). L'écriture réitère, voire radicalise, la rareté exsangue du texte ignatien. Notons que la *Versio vulgata*, dont nous avons montré sur plusieurs points qu'elle réécrit de toute autre manière le texte primitif d'Ignace, rajoute aussi à la vingtième Annotation préliminaire des *Exercices*,

> A celui qui est plus disponible et qui désire profiter dans toute la mesure du possible, qu'on donne tous les exercices spirituels dans l'ordre où ils se présentent[77],

ce complément qui infléchit les recommandations d'Ignace sur deux points décisifs

> Et il convient de mettre par écrit l'essentiel pour éviter les pertes de mémoire[78].

D'une part le passage à l'écrit n'est plus expressément assigné au lieu même de la scène de l'exercice ; d'autre part il n'est plus spécifié comme une réécriture du texte ignatien strictement dit. Nous retenons enfin de ces diverses données l'extrême proximité des positions du directeur et du retraitant vis-à-vis du texte qui leur donne corps : tous deux sont pris sous la dictée-copie, tous deux répètent le texte, formant la base d'une triangulation qui est leur lieu commun.

β) Le directeur et le retraitant

Le paragraphe inaugural des *Exercices spirituels*, « *prosupuesto* (présupposé) », nous signifie directement cette proximité

> Afin que celui qui donne les exercices et celui qui les reçoit s'aident et tirent profit davantage l'un de l'autre, il faut partir du principe que tout bon chrétien cherche plutôt à sauver la proposition du prochain qu'à la condamner ; et s'il ne peut la sauver, qu'on s'enquière comment il la comprend ; et s'il la comprend mal, qu'il soit corrigé avec amour ; et si cela ne suffit pas, qu'on cherche tous les moyens possibles pour que, la comprenant bien, on la sauve/il se sauve (*se salve*)[79].

La difficulté terminale du texte — s'agit-il de sauver la proposition particulière du prochain ou de sauver le prochain lui-même ? —

76. Voir *supra*, chap. III, pp. 136-140.
77. T.A.E.S. *op.* p. 72.
78. *MHSI*, T. 100, *op. cit.* pp. 160-162.
79. T.A.E.S. *op. cit.*, p. 74.

a) *L'écrit et l'oral dans l'exercice ignatien*

α) Pratiques

La tenue en réserve du livret est clairement commandée dans une note d'Ignace, datée de 1553-1556, rattachée par la tradition à un premier projet de directoire

> Celui qui donne les Exercices ne doit pas apporter le livre pour le lire (à celui qui les reçoit) ; mais qu'il ait bien étudié ce dont il doit traiter[71].

Ainsi le « livre » est lu, après toutefois qu'il ait d'abord été reçu, puisque « celui qui donne » a d'abord été « celui qui reçoit », et maintenant transmet. Le livre est lu, mais n'est pas vu. Il est soustrait au regard du retraitant, qui n'en entend que la traduction orale. Le livre est véritablement transmué : consommé puis restitué transformé, non dans sa lettre (« celui qui donne les *Exercices* doit les présenter conformément au livre[72] »), mais dans son matériau, qui de visuel devient sonore. Tout au moins est-ce là pour Ignace la meilleure condition possible pour l'exercice ; mais si un texte écrit (pour « celui qui n'a pas tellement de temps »[73] devait circuler, alors il devrait être écrit par le directeur, non qu'il s'agisse de réécrire le texte originaire en le changeant (« *dans un cas comme dans l'autre*, celui qui donne les Exercices doit les présenter conformément au livre »), mais l'écriture elle-même, son geste matériel, doit être réeffectuée. Qu'en est-il de l'écriture du retraitant ? De même : l'écriture n'est conçue que comme répétition, sous la dictée, du texte transmis par le directeur

> A celui qui a du temps, il vaut mieux qu'il (le directeur) n'apporte pas les points déjà écrits, mais, après lui (le retraitant) avoir exposé la matière, qu'il la lui dicte (et qu'il l'écrive) de sa mai [74].

A l'autre, le directeur laisse les points ré-écrits. Le P. Vitori pour sa part (sous la dictée d'Ignace)

> (Celui qui donne les Exercices) ne doit pas avoir le livre des Exercices entre les mains mais plutôt bien posséder ce qu'il a à lui dire, et qu'il le fasse ensuite écrire, *sur place*, *très brièvement et succinctement*, plus que ce ne l'est dans les Exercices[75].

71. Ignace de Loyola, *Écrits*, *op. cit.*, p. 262.

72. *id.*

73. *ibid.*

74. *ibid.*

75. T.A.E.S.

Écriture sur le lieu de la parole ; écriture restrictive : nous sommes ici très loin de la réécriture « révisionniste » d'A. Valentino[76] ou du projet de Sebastián Izquierdo (voir *infra*). L'écriture réitère, voire radicalise, la rareté exsangue du texte ignatien. Notons que la *Versio vulgata*, dont nous avons montré sur plusieurs points qu'elle réécrit de toute autre manière le texte primitif d'Ignace, rajoute aussi à la vingtième Annotation préliminaire des *Exercices*,

> A celui qui est plus disponible et qui désire profiter dans toute la mesure du possible, qu'on donne tous les exercices spirituels dans l'ordre où ils se présentent[77],

ce complément qui infléchit les recommandations d'Ignace sur deux points décisifs

> Et il convient de mettre par écrit l'essentiel pour éviter les pertes de mémoire[78].

D'une part le passage à l'écrit n'est plus expressément assigné au lieu même de la scène de l'exercice ; d'autre part il n'est plus spécifié comme une réécriture du texte ignatien strictement dit. Nous retenons enfin de ces diverses données l'extrême proximité des positions du directeur et du retraitant vis-à-vis du texte qui leur donne corps : tous deux sont pris sous la dictée-copie, tous deux répètent le texte, formant la base d'une triangulation qui est leur lieu commun.

β) Le directeur et le retraitant

Le paragraphe inaugural des *Exercices spirituels*, « *prosupuesto* (présupposé) », nous signifie directement cette proximité

> Afin que celui qui donne les exercices et celui qui les reçoit s'aident et tirent profit davantage l'un de l'autre, il faut partir du principe que tout bon chrétien cherche plutôt à sauver la proposition du prochain qu'à la condamner ; et s'il ne peut la sauver, qu'on s'enquière comment il la comprend ; et s'il la comprend mal, qu'il soit corrigé avec amour ; et si cela ne suffit pas, qu'on cherche tous les moyens possibles pour que, la comprenant bien, on la sauve/il se sauve (*se salve*)[79]

La difficulté terminale du texte — s'agit-il de sauver la proposition particulière du prochain ou de sauver le prochain lui-même ? —

76. Voir *supra*.
77. TAES.
78. *MHSI*, 1
79. TAI

est dénouée par G. Fessard, au terme d'une étude minutieuse du *prosupuesto*[80]. G. Fessard suit en effet une ligne de rupture entre les deux premiers énoncés — « s'il ne peut la sauver, qu'on s'enquière comment il la comprend », « s'il la comprend mal, qu'il soit corrigé avec amour » — et le troisième : « qu'on cherche tous les moyens possibles pour que, la comprenant bien, il se sauve ». Cette ligne sépare « s'enquérir (*inquirir*) » de « chercher (*buscar*) » : le premier terme, rare dans le texte des *Exercices*[81] désigne généralement la recherche et l'examen théorique d'un contenu représenté à l'entendement ; le second terme, beaucoup plus fréquent dans les *Exercices*, est investi des déterminations pratiques du combat, de la chasse, d'une quête corporelle, où se joue le salut et la fin de mon âme[82].

Le passage de l'un à l'autre terme (le salut renvoyant en outre aux premiers termes, spécifiquement concrets et spirituels, de l'« aide » et du « profit », dont G. Fessard souligne l'usage pronominal) signale donc bien le franchissement d'un seuil, du traitement de la proposition à la considération de son destinataire. Or il est bien certain aussi que ce seuil est un saut, et que le déplacement de la proposition au sujet « proposé » (soumis à la proposition) est, pour reprendre l'expression de G. Fessard, une « micro-élection » selon laquelle, sous la proposition, l'attention est portée sur le lieu où se trouve celui à qui elle est proposée les deux temps indiqués — mauvaise compréhension et bonne compréhen-

80. G. Fessard, *op. cit.*, T. II, pp. 259-279.

81. On ne le retrouve qu'en [291] et [300], dans les *Mystères de la vie du Christ*, où la personne de Jésus est physiquement cherchée. *Buscar* est choisi pour toutes autres quêtes, dans les *Exercices* [4,11,15,16,20,76,87,289,361] comme dans les *Constitutions* [45,101,103,212,288,360,605,626,655].

82. Ainsi, dans la vingtième « Annotation » préliminaire, Ignace écrit-il, après avoir recommandé au retraitant une séparation de corps d'avec « tous ses amis et connaissances et toute préoccupation terrestre » « en quittant la maison où il demeurait et en prenant une autre maison ou une autre chambre pour y habiter le plus secrètement possible »
« En étant séparé, son entendement n'est pas séparé entre de nombreux objets (*estando ansi apartado, no teniendo el entendimiento partido en muchas cosas*), mais il apporte tout son soin à une seule, c'est-à-dire au service de son créateur et au profit de son âme et il use de ses puissances naturelles plus librement, pour chercher (*para buscar*) avec diligence ce qu'il désire tant. »
Ou encore, dans la quatrième « Addition pour mieux faire les Exercices »
« Entrer dans la contemplation tantôt à genoux, tantôt prosterné à terre, tantôt étendu le visage vers le haut, tantôt assis, tantôt debout, toujours à la recherche de ce que je désire (*andando siempre abuscar lo que quiero*).

sion — sont successivement marqués comme les deux conditions du salut : c'est parce que la proposition aura d'abord été mal comprise qu'elle ne sera par la suite bien comprise que dans la perspective du salut du sujet « proposé », et non seulement de la proposition soumise. C'est en ce sens qu'il y a « élection » le sujet est trouvé (se trouve et se sauve) dans l'intervalle du mal et du bien comprendre, dans le passage, la balance des deux pôles, « restant au milieu comme l'aiguille d'une balance[83] ».

Mais qui propose et qui est « proposé » ?

Le texte ignatien, après avoir posé « celui qui donne » et « celui qui reçoit », donc un « proposant » et un « proposé », identifiables comme le directeur et le retraitant, égare ensuite toute attribution certaine pour développer un enchaînement d'opérations — sauver, condamner, mal comprendre, corriger, bien comprendre, sauver — également valides dans un sens et dans l'autre de la relation de ces deux positions. Le directeur et le retraitant sont strictement permutables dans cette structure, et sont par conséquent l'un et l'autre proposant et proposé, comme « tout bon chrétien cherchant plutôt à sauver la proposition du prochain qu'à la condamner » ; ils sont ainsi l'un à l'autre liés par l'équation du mal et du bien comprendre ; l'un et l'autre soumis à ce malentendu fondamental par lequel ils se trouvent une chance de se sauver ; l'un et l'autre trouvés au détour, au défaut, du croisement de leurs propositions aventurées et compromises par les brouillages de l'échange de paroles. S'il est donc vrai que l'énoncé final du paragraphe fait rupture avec la logique « propositionnelle » qui le précède et nous dévoile (comme le fera par d'autres voies la « Méditation des trois types d'hommes ») le lieu qui la comprend (bien ou mal), cette rupture est jouée sur le fond d'une relation de disjonction essentielle entre les deux pôles homothétiques du « don » et de la « réception », découverts l'un et l'autre proposant et proposé c'est l'incompréhension de ces deux pôles (incompréhension, par le retraitant, des propositions du directeur et inversement) qui conduit chacun à la révélation du lieu de l'autre, découvert dans l'envers et au défaut des figures de son discours. Seule cette relation de disjonction peut nous permettre d'éclairer vraiment le trouble provoqué par l'énoncé final : c'est le salut du directeur lui-même qui est en jeu, et non celui du seul retraitant, ni, a fortiori, de la proposition particulière du seul retraitant. La position du directeur, d'un extrême à l'autre du

paragraphe, est affirmée et interrogée, confirmée et relativisée. C'est également dans cette disjonction que se conçoit la prononciation des termes d'ouverture, soulignée par G. Fessard : celui qui donne et celui qui reçoit s'aident et tirent profit (*se ayuden y se aprovechen*) l'un de l'autre ; ils s'aident eux-mêmes par l'autre, mais ce n'est pas l'aide de l'autre (Ignace « part » seulement de ce principe) ; chacun comprend par la proposition de l'autre le lieu d'où lui-même parle ; d'où l'articulation du passage de l'*inquirir* au *buscar*, attribué au proposant, et du salut du « proposé » : je cherche mon salut au lieu de l'autre. L'autre se sauve, mais se sauve-t-il *par* la compréhension de la proposition ou se sauve-t-il *de* la proposition en la comprenant ? En d'autres termes la communication est-elle alors rétablie entre les deux pôles dans l'ordre initial de la proposition, ou s'établit-elle, au terme de cette nouvelle quête, en un autre ordre, selon lequel le récepteur comprendrait bien enfin ce qui doit être sauvé ? Et se sauverait alors de la proposition, sauvant dans le même temps de *sa* proposition celui qui la lui a soumise. Nous retrouvons alors, pour celui-là, l'enjeu de sa quête, et découvrons au cœur de cette scène un véritable corps-à-corps (qu'introduit, comme nous l'avons noté, l'emploi du terme de *buscar*), dans lequel l'une et l'autre figures se donnent également, en proportion de tout ce qu'elles reçoivent.

La disjonction du lieu et de la figure, comprise ici comme disjonction de la position de parole et du lieu d'où elle se parle, structure l'ensemble du dispositif d'interlocution des *Exercices spirituels*, et particulièrement de ses « colloques » dans lesquels,

> en parlant comme un ami parle à un ami ou un serviteur à son maître, tantôt je demande une grâce, tantôt je m'accuse pour quelque mauvaise action, tantôt je fais part de mes propres affaires en demandant conseil à leur sujet[84].

Cette définition complète le premier colloque des *Exercices*, pour lequel j'ai « imaginé le Christ devant moi sur la croix ». De cette « image » nous avons précisé le rôle fondamental dans la constitution de la composition de lieu comme dévoilement, au-delà de toute image possible, du lieu du Christ, au creux de cette image de lui que nous avions formé dans ce colloque, dont la définition réeffectue le fait, en substituant à la figure du Christ celle d'un interlocuteur dont le directeur tiendra seulement lieu. Le directeur est devant moi cet « ami » ou ce « maître » ; mais il n'est ainsi que

le représentant de l'Autre. Comme nous l'indiquait le *prosupuesto*, toute proposition qu'il pourra me faire me renverra à ce lieu qu'il occupe, qui l'autorise et le met en même temps en devoir de se sauver ; toute proposition que je pourrai lui faire m'exposera : toute image que je projetterai vers lui découvrira mon lieu, et le mettra de ce fait en demeure de me sauver. La force et la fragilité du directeur sont ainsi énoncées. L'usage de la composition de lieu va les porter à leur plus forte intensité conjointe, en chargeant le directeur du poids contradictoire de l'incompréhensibilité du lieu qu'il propose de composer et des représentations qui lui sont en réponse proposées.

Pour la composition du lieu, le directeur propose au retraitant, dans les termes du livret (conformément aux recommandations d'Ignace) un contrat qui défie et « blesse » (selon les termes directoriaux) son imagination. A cette proposition deux réponses sont possibles, et sont successivement jouées l'essai d'imaginer rencontre, lorsque la contemplation est déployée, la découverte d'une mauvaise compréhension de la proposition inaugurale (j'avais déjà imaginé les figures saintes sur le lieu de la scène lorsque je composais ce lieu, etc.) ; la réitération inévitable de l'erreur commise, dans la répétition de l'exercice, s'accompagne alors du retournement de la proposition première : qui comprend mal ? Qui doit être sauvé ? Est-ce le retraitant, de cette proposition qu'il n'a pas su comprendre ? Est-ce le directeur, de la proposition d'images qu'il ne peut recevoir, et dont le retraitant sait, de lui-même, qu'elles ont manqué à la demande ? A ce point, la structure disjonctive du « prosupuesto » est pleinement agissante deux forces de proposition se croisent et vont échouer chacune là où l'autre n'est pas ; la proposition du directeur vient définir le lieu de l'imagination du retraitant, que celui-ci n'imagine pas ; la proposition du retraitant, proposition d'images, va défi ir le lieu effectif du directeur, lui-même comblé d'images, lui-même inadéquat à la proposition que, comme représentant du texte, il a formulée.

Deux conséquences la production d'images n'autorise pas son récepteur (le directeur) dans sa fonction de représentation du texte ; mais elle fonde dans cette mesure même l'extrême proximité des interlocuteurs, proximité de leur inaptitude commune à (se) représenter le texte. L'incompréhension du texte ouvre le lieu commun de deux discours étrangers à eux-mêmes, l'un parce qu'il est l'énoncé d'un « lieu » textuel qui ne le représente pas, l'autre parce qu'il représente en figures un lieu qu'il manque à énoncer. Ces deux discours disjoints n'ont pas d'autre recours que de vouloir se sauver

l'un par l'autre, et de vouloir sauver alors, selon le *prosupuesto*, tout autre chose que la « proposition » particulière qui les a révélés. Le préambule de la composition de lieu engage donc profondément la réciprocité critique de la relation du directeur et du retraitant. Elle met à nu le retraitant en même temps qu'elle déplace le directeur. La circulation des images les met en présence l'un de l'autre. C'est cette mise en présence que nous semble opérer, dans les dernières années de la vie de Nadal, la conjonction de l'impossible achèvement, de la répétition ou de la « révision » perpétuelles de ses images et de la lutte contre la position de représentation institutionnelle, doublée de la prise de position pour la représentation d'images et pour l'élargissement textuel de la composition de lieu, des généraux romains.

Si la « proposition » est ainsi détournée vers ce à quoi elle donne lieu (la relation), c'est parce qu'elle est essentiellement articulée et travaillée par une parole imaginante. Cette parole en aparté du texte — « j'imagine » — trace et efface d'un même mouvement les représentations mentales qu'elle fait surgir. Elle fait à proprement parler de l'imagination la traversée d'un lieu imaginaire, lieu de la trace et de l'effacement d'images passantes. Lieu finalement livré, au terme de l'échange de paroles, à un échange de regards, comme si la parole avait ouvert les yeux. Il faut ici se souvenir, dans la contemplation des lieux et des figures évangéliques, du passage du « voir » au « regarder », par l'« entendre ». Cette voix entendue, proposée, répondue ou renvoyée, comme elle peut l'être aussi dans les « colloques », définit au cœur même de l'exercice la part de l'interlocution dans la genèse d'un espace (lieu du voir) de regards, de face-à-face. Le passage de la voix me porte au lieu d'où elle s'entend. Qu'est-ce que j'entends ? Le malentendu du *prosupuesto*, cet échange de propositions mal comprises qui me révèlent le lieu de la parole perdue de l'autre, est tout entier dans cette question, autour d'une voix entendue, qui ouvre l'intervalle de l'interprétation.

b) *La « Pratique des Exercices spirituels » de Sebastián Izquierdo*

La descendance du livret ignatien dans la littérature pratique et spirituelle nous semble significative de l'articulation profonde de la rupture du contrat primitif directeur/retraitant et de la perte d'influence réelle de la technique de la composition de lieu, comme instrument original et spécifique d'une *relation de disjonction* des deux protagonistes de l'exercice. En témoigne en particulier l'un

des ouvrages les plus traduits et diffusés dans ce domaine de tout le XVII[e] siècle, la *Pratique des Exercices spirituels* de Sebastián Izquierdo[85], né en 1601, professeur des collèges d'Alcalá, Murcia et Madrid de 1641 à 1661, puis assistant d'Espagne à Rome de 1661 à sa mort en 1681.

α) Une relation facultative

La *Pratique* se présente comme une série de huit méditations contemplatives librement inspirées du livret ignatien dans leur matière et dans leur forme : du principe et fondement, du péché, du péché véniel, de la mort, du jugement universel, de l'enfer et de l'éternité, de la conquête du royaume de Jésus-Christ, de la Passion du Christ et de l'amour de Dieu. L'ouvrage a pour objet de permettre une pratique autonome des *Exercices* ignatiens, et, sinon de dispenser le retraitant de toute autorité spirituelle, de tout garant, dans l'accomplissement de son parcours, tout au moins de le libérer d'une interlocution suivie dans la pratique de l'exercice proprement dite, c'est-à-dire de libérer aussi le directeur lui-même de son engagement, dont nous avons tenté de retracer l'épreuve, sur la scène spirituelle. L'« avis préliminaire » de la *Pratique* précise :

> C'est pour faciliter l'usage [des *Exercices*] à toutes sortes de personnes, soit hommes, soit femmes, en quelque état et de quelque condition qu'elles soient, que nous leur offrons ce livre, qui leur pourra servir de directeur et suppléer au défaut d'un Père spirituel[86].

β) Compositions

> La composition du lieu se fait pour fixer l'imagination, qui est une puissance vagabonde et inquiète et pour la chaper[87].

Nous connaissons maintenant bien cette définition « directoriale » de la composition de lieu, Mais il faut insister ici sur le rapport

85. La *Pratique des Exercices spirituels* est publiée pour la première fois en espagnol à Rome en 1665, puis traduite dans les décennies suivantes en langues latine, italienne, allemande, portugaise, française. Une édition illustrée est réalisée en 1672. (SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles, Schepens, 1890-1909).
Nous nous référons dans les pages qui suivent à l'édition française *Pratique des exercices spirituels en retraite de huit jours pour toutes sortes de personnes*, Paris, Guérin, 1711

86. S. IZQUIERDO, *op. cit.* VII.

87 *id.* p. XV Nous rétablissons, selon l'édition originale, le terme de « composition (composición) » là où la traduction française utilise le terme de « construction

de la définition elle-même, dont nous savons aussi qu'elle ne peut que conduire (la *Pratique* d'Izquierdo nous le confirmera) à l'abandon du modèle ignatien, et du projet général de vouloir faire l'économie du directeur, c'est-à-dire de mettre fin à la dépense — au don — du directeur dans l'exercice : la « puissance vagabonde et inquiète » de l'imagination est en effet essentiellement déviante et erratique dans le dispositif de la composition de lieu, et c'est la représentation de cette déviance qui se projette sur le cadre géométriquement pur du directeur-écran en le mettant lui-même en marge du « lieu » textuel qu'*il définit* : le directeur dévie. Son déplacement découvre au retraitant qu'*il* n'est qu'un tenant-lieu, et lui dit en même temps qu'*il* tient pour lui ce lieu. Mais la relation et le mouvement des positions, conduits par l'échappée de l'imagination hors du lieu intérieur du retraitant, met très violemment le directeur au risque de l'« inquiétude » et du « vagabondage », des termes qui tous deux décrivent avec précision une sortie du repos au lieu propre. La brève définition d'Izquierdo (suivie par une description générique de la construction du lieu comme représentation des lieux, des personnes, et des circonstances) situe ainsi l'économie du directeur dans le champ des opérations directoriales. Il fait de la composition du lieu selon sa révision directoriale le « préambule » de la soustraction du directeur ou du Père spirituel à la zone de turbulences des *Exercices*.

Comment Sebastián Izquierdo réécrit-*il* ces compositions pour les réaliser et les chaper ? Nous évoquerons brièvement deux aspects principaux de son travail, quant aux fonctions générales et aux modalités particulières des préambules.

• Fonctions

La *Pratique* d'Izquierdo établit par deux voies la conjonction de la composition au corps de la contemplation.

La « Méditation de l'éternité » (cinquième méditation, introduite par l'auteur, de sa *Pratique*), implique dès la composition de lieu la conjonction des lieux du paradis et de l'enfer, par « l'élévation et l'abaissement des yeux »[88].

La composition compose l'un avec l'autre ces deux lieux, comblant ainsi l'écart, noté dans la « Méditation (ignatienne) sur

88. *i id.*, p. 148 « La composition du lieu. Je me placerai entre le Paradis et l'Enfer de là levant les yeux en haut, je contemplerai la Gloire dont jouissent les Bienheureux ; et les baissant ensuite je les arrêterai sur l'Enfer, que je verrai rempli de damnés souffrant des tourments horribles, qui doivent durer toute l'Éternité ».

l'enfer », entre la visibilité du lieu de l'enfer et la vue effective des figures infernales. On se souvient que la composition de cette *Méditation* nous était apparue, après D. Gil, comme l'indice du rapport contradictoire et chiasmatiquement lié de la composition visible et de la composition invisible. Cette contradiction est ici résolue par la vision objectivement conjointe du lieu des figures saintes et du lieu des âmes et des corps pécheurs. Izquierdo conjoint d'autre part, selon une procédure inaugurée par F. Borgia, plusieurs méditations du livret ignatien sous l'égide d'une unique composition de lieu, suspendant ainsi l'enchaînement spécifique des différentes compositions primitives, et le décalage de l'expérience formelle de l'imagination, dans sa répétition différentielle, par rapport aux « materias subiectas » : la sixième méditation de la *Pratique*, « De la conquête et du royaume de Jésus-Christ », rassemble les « Méditations du règne », des « deux étendards » et des « trois types d'hommes » et les fait précéder de la composition de Jésus circulant en Galilée (la composition du « règne », à laquelle celle-ci s'apparente, composait seulement les lieux de Galilée ou Jésus circula)[89]. Izquierdo construit enfin une composition spéciale pour la contemplation de Jésus sur la croix : la composition est de « jeter les yeux sur Jésus-Christ expirant sur la croix[90] ». C'est la septième Méditation de la *Pratique*, qui en compte huit. L'imagination de la croix est donc déplacée vers la fin des exercices, alors qu'elle apparaît dès le début du livret ignatien [53], où elle forme le théâtre du premier colloque, sans être composée comme une « composition de lieu » : or l'effacement du lieu dans l'imagination de Jésus sur la croix n'est pas dissociable, comme nous avons tenté de le montrer, du surgissement de l'interlocution dans le « colloque », et particulièrement de la localisation de la figure du directeur comme tenant-lieu de l'interlocution divine. C'est parce que le lieu n'est alors pas composé que la composition du lieu s'approfondit elle-même comme la composition du lieu du directeur, au revers de sa force de « proposition ». Il apparaît alors que l'effort d'Izquierdo à composer expressément ce lieu n'est à son tour pas dissociable de l'effacement de la figure du directeur, et que la révision en conjonction des effets disjonctifs de la composition de lieu est étroitement corrélative de la rupture des relations entre le retraitant et son directeur.

89.
90.

• Modalités

La même adaptation est poursuivie dans le détail de la description des compositions de lieu des premières Méditations de la *Pratique*, les plus minutieusement « représentées ». Les conditions d'une représentation du lieu et de l'adaptation des figures à ce lieu sont recherchées avec une opiniâtreté qui témoigne en elle-même des « blessures » reçues dans l'exercice primitif du préambule. Pour les obtenir, Izquierdo est conduit à combattre les deux puissances disjonctives du livret ignatien, dans le rapport du texte à sa pratique, dans le rapport du lieu à sa représentation.

α) Réduire l'invisible

On se souvient que le foyer des divergences de la lettre du texte (telle que l'écrira et la lira le directeur selon la pratique ignatienne) et du cours effectif de l'imagination s'inscrit dès les premières mesures des *Exercices* dans la distinction pratiquement insoutenable de la « contemplation visible » et de la « contemplation invisible », la première composant le lieu avant d'y poser quelque figure, la seconde se posant elle-même comme figure (ce « composé de corps et d'âme ») dans le lieu qu'elle habite. Distinction théorique dont la porosité conduit l'expérience même de l'articulation de l'invisible et du visible comme une expérience en marge ou sur le lieu, sur les bords du texte, dans ses fondations. Or que fait Izquierdo, précisément livré à l'entreprise de légitimation du texte spirituel comme substitut de l'interlocution ? Il reconstruit la première description ([47] dans le livret d'Ignace) de la « contemplation invisible » sur le schéma de la « contemplation visible »

> Je considérerai la terre comme une vallée de larmes dans laquelle je suis relégué pour vivre parmi les bêtes ; et je regarderai mon âme comme prisonnière dans mon corps, accablée des chaînes que mes péchés lui ont formé[91].

Le lieu précède la figure.

β) Représenter le lieu

Mais il faut encore que le foyer originaire du trouble — l'inimaginable disjonction du lieu de visibilité et de la vue des lieux et des figures dans les compositions d'Ignace — soit lui-même maîtrisé, afin qu'il soit possible, dans l'ordre de la représentation, de concevoir la « scène » — sans autre forme de procès interlocutoire (propositions malentendues, etc.). La description de la contempla-

tion invisible, dans la « Méditation du péché » (citée ci-dessus) comporte cet effort, en composant, avec le lieu, quelque chose comme l'esquisse d'une figure de moi-même, mon corps, à l'intérieur duquel je figurerais ensuite mon âme. Mais je suis déjà relégué comme corps dans la représentation du lieu. Le « lieu corporel » d'Ignace est déjà habité (comme il l'est aussi déjà chez Ignace, mais par erreur, ou erratiquement). L'inscription représentationnelle de l'errance imaginative va devenir la préoccupation constante de Sebastián Izquierdo dans toute la suite de ses contemplations « visibles ». Ainsi la composition pour le premier exercice, « Du principe et fondement »

> Se représenter l'être infini de Dieu comme un océan immense, et toutes les créatures sortant de cette source comme autant de ruisseaux qui après avoir coulé sur la terre pendant quelques temps y retournent comme à leur centre et à leur fin dernière ; chacun se regarde comme un de ces ruisseaux et une de ces créatures[92].

Le retraitant (le lecteur) est invité à se représenter lui-même dans le tableau de la création, à s'y « couler », à irriguer de ses images liquides le roc de la composition de lieu. Mais ces images liquides ont elles-mêmes droit de cité, comme « ruisseaux », dans le tableau, qui rend raison de leur flux. Elles ne sont pas, comme l'imagination à l'œuvre dans les *Exercices* (ou comme les larmes ignatiennes) dans un perpétuel excès au regard des limites de leur « lieu » (lieu de l'œil, lieu du cadre). Le projet des images est réfléchi sans reste.

La même thématique liquide ressurgit — ici à proprement parler au bord des larmes — dans la « Méditation sur l'enfer », cinquième exercice de la *Pratique*, poursuivi par la « Méditation sur l'éternité » où se trouvent conjoints par le mouvement du regard les règnes de l'ombre et de la lumière. Sebastián Izquierdo propose pour la composition du lieu de l'enfer

> Je me représenterai une fosse profonde creusée au centre de la Terre, remplie jusqu'aux bords d'un feu de soufre, dans lequel les damnés sont submergés ils sont environnés de ces flammes comme les poissons sont environnés de l'eau dans laquelle ils nagent ; ou plutôt comme une éponge au milieu de la mer en est environnée et pénétrée"[93]

L'immersion des figures dans le lieu de l'enfer est trois fois insistée, après que le lieu ait été occupé par sa propre substance, ce « feu

de soufre » que le retraitant de l'exercice ignatien ne découvr 't qu'au troisième « point » de la méditation (découvrant en même temps qu'il en avait rempli, selon toute convention, le lieu initial, pourtant seulement énoncé dans sa largeur, sa longueur et sa profondeur). L'immersion est en quelque sorte garantie par le retournement (la représentation en inversion) de l'image de l'éponge, que l'on trouve dans les Règles des *Exercices* pour le discernement des bonnes et des mauvaises motions qui se produisent dans l'âme :

> chez ceux qui vont de bien en mieux, le bon ange touche l'âme avec douceur, légèreté et suavité, comme une goutte d'eau qui pénètre une éponge[94].

La phase du développement des « points » de la méditation ignatienne est elle aussi représentée et inversée par la *Pratique* d'Izquierdo. L'application en arrachement des sens, consécutive à l'effraction sensible de la composition du lieu initial par le flux des images, est ici « en toutes lettres » infligée aux damnés de la représentation, au troisième point de la Méditation

> Tous les sens des damnés auront chacun leur tourment toutes les puissances de son âme qui lui auront servi d'instruments pour pécher auront aussi leurs peines particulières (...) le tourment de la vue,

de l'odorat, de l'ouïe, du goût, du toucher, et de l'imagination, curieusement comparable ici à une sorte de sens supplémentaire, sensible plus que spirituel et qui, pourtant, ne se laisse réduire à aucun autre sens ; il reste le tourment du retraitant les damnés n'ont plus d'imagination. Mais le partage des sens-images et de leur imagination rompt le passage, dans l'imagination, de l'application à l'arrachement des sens (qui découvre le « lieu » de la composition comme forme du sensible, une forme travaillée par le « sens spirituel ») ; la rupture de ce passage rétablit aussi du même coup l'imagerie, la représentation traditionnelle de la persécution infernale des sens

> Le tourment de l'imagination sera d'être appliquée invariablement à la représentation vive des douleurs des damnés, ce qui les rendra encore plus insupportables, et à former sans cesse des images horribles et accablantes, dont elle ne pourra se défaire[95]

Ce bref parcours de la *Pratique des Exercices spirituels* de Sebastián Izquierdo nous a montré la sensibilité symptomatique du

94. T.A.E.S., *op. cit.*, p. 177

95 S. IZQUIERDO, *op. cit.*, p.

préambule de la composition de lieu à tout projet de révision de l'interlocution et de l'exposition du directeur dans la conduite des exercices ignatiens. Le préambule de la composition de lieu est fondamentalement le protocole d'une scénographie du lieu de la parole. Il nous appartient maintenant de faire la preuve, au-delà de l'étude de sa Correspondance, de l'engagement de J. Nadal dans la contestation des deux voies essentielles de la marginalisation conjointe de la fonction critique et autocritique du directeur et de l'efficacité de la composition de lieu comme disjonction du texte et de la représentation imagée dans l'exercice de la contemplation spirituelle.

Le texte des *Adnotationes et meditationes* nous fournira de ce point de vue un premier éclairage[96]. Lisons par exemple cette méditation sur la transfiguration de Jésus : on y verra la tentative, dans le travail textuel de J. Nadal, d'ébranler tout projet de représentation, dans l'imagination intérieure, de la scène contemplée, et, corollairement, l'instauration intra-textuelle d'une instance de parole ; on y verra ainsi une double réplique à la réification textuelle de l'interlocution et à l'introduction du support imagé, telles que nous l'ont proposé les *Méditations* de François Borgia et, dans leur sillage, l'œuvre de Luis de la Palma et la *Pratique* de Sebastián Izquierdo

> Enseigne-nous, puissant et bon Jésus, tes mystères et tes bienfaits. — Suivez-moi donc au mont sacré ; je vous vois vous traîner toujours contre la terre, remplis de basses pensées, paralysés par vos imperfections et tourmentés par les passions de vos sens. Afin que vous puissiez élever votre pensée et votre esprit à l'oraison véritable et recueillir ses fruits, voyez comme je vous appelle, suivez-moi ; je veux vous conduire sur le mont de ma transfiguration (...)
> Mais vous n'atteindrez la cime qu'en gravissant un chemin raide et escarpé ; car la méditation dans votre cœur et l'effort de votre esprit doivent être tels que vous surmontiez les difficultés qui surviennent dans les exercices spirituels. Mais sachez que dans cette ascension vous êtes menés par moi ; et que vous m'avez avec vous présent pour vous aider dans les difficultés de la méditation.
> Considérez le lieu, soyez comme présents, faites défiler l'histoire

96. Nous ne consacrons pas dans cette étude une part spécifique à ce recueil de Nadal, d'abord publié, comme nous l'avons indiqué, à la suite du recueil des *Evangelicae historiae imagines*. Nous visons avant tout en effet à construire la critique de l'auxiliation imaginée de la contemplation ignatienne, en tant que cette critique nous semble à l'œuvre dans les « images de Nadal » elles-mêmes, et particulièrement de l'articulation du texte et de l'image dans les gravures des *Imagines*, sous les espèces de la légende et des lettres qui lui correspondent sur les images gravées. On considérera donc ce qui suit comme un éclairage partiel et provisoire de la part proprement textuelle de l'œuvre évangélique et exégétique de J. Nadal

devant vos yeux, pensez avec foi et dans l'humilité du cœur chacun des mystères (...) Et il arrivera ainsi avec mon aide que vous serez portés à la contemplation de mon corps, qui fut alors glorifié dans la Transfiguration, et que vous vous rassasierez de la manifestation de ma gloire[97].

Trois remarques

α) Dieu, par la voix où je le représente par l'imagination de l'ouïe, se prononce. Il tient, comme parole surgissante et traversant le texte, le rôle de l'interlocution.

β) Dieu — comme l'interlocuteur du retraitant dans l'exercice ignatien — désigne le lieu de la contemplation. Il le désigne comme le lieu composé pour la scène de Transfiguration : le mont, la cime, le chemin raide et escarpé. Il le désigne comme le lieu du méditant, le lieu de son progrès dans la méditation, le lieu contemplatif proprement dit : car le chemin n'est pas seulement celui que je me représente, il est aussi celui dont le parcours, tel que Dieu le dessine, figure toutes « les difficultés qui surviennent dans les exercices spirituels ». Ce n'est pas seulement que je doive être présent à ce lieu ; ce lieu est ma présence actuelle à la contemplation, ma présence temporelle, en devenir dans le progrès aride de l'ascension. Ce devenir est pensé par Nadal dans la composition du lieu lui-même, qu'il ne conjoint pas à la remémoration de l'histoire. D'une telle exigence dans la compréhension « visible » et « invisible », représentée et visitée, de la composition de lieu, nul écrit spirituel ne nous a jusqu'ici donné l'exemple. C'est en effet le lieu de l'interlocution lui-même que l'interpellation divine nous désigne dans l'écart de la représentation du lieu de la scène et de la détermination (par Dieu seul, ou par le directeur, au défaut de sa proposition et de la mienne) du lieu de la contemplation.

γ) C'est seulement au terme de cette traversée du lieu de visibilité, qui est le lieu, toutes images proposées et rejetées, de l'interlocution, que, « portés à la contemplation de mon corps (...) vous vous rassasierez ». Aucune consommation accommodante n'a plus ici lieu propédeutique d'être.

Sur le projet, nécessairement échoué et cependant, comme tel, dans son projet d'échec, radicalement conduit, de la composition du lieu d'une représentation à laquelle il demeure irréductible (devant laquelle je parle encore), sur ce projet des *Evangelicae historiae imagines*, nous reviendrons longuement au chapitre suivant

97 *Adnotationes et Meditati*

Chapitre VI

Le lieu de l'image : les gravures des « Evangelicae historiae imagines » de Jérôme Nadal

Nous ouvrons maintenant le livre des gravures.

Un premier ensemble d'images, dont nous ne déploierons ici que la première figure, s'étage, soit par le fait narratif, soit par les structures formelles, sur la série des compositions de lieu ignatiennes, qui pourraient constituer son unité profonde : successivement la gravure n° 1 (P3 ; corrélat : Contemplation de l'incarnation) (Composition de lieu 4) ; la gravure n° 3 (P4 ; corrélat : Contemplation de la nativité (C 5)) ; les gravures n° 23, 51, 54 (P5, 6, 7 ; Méditation du règne, C 3 ; la gravure n° 97 (P8 ; Méditation des deux étendards, C 6) ; la gravure n° 102 (P9 ; Contemplation de la Cène, C 8) ; la gravure n° 135 enfin (P10 ; Contemplation de l'apparition à Notre Dame, C 9).

L'objectif de ce premier examen serait de découvrir, s'il y a lieu, les effets esthétiques directs et explicites, dans la trame du recueil, de la série ordonnée des compositions ignatiennes ; de relever les traces, dans la conception des gravures, de leur logique imaginative. Nous l'avons dit la trace la plus profonde de cette logique est sans doute le rejet, par Nadal lui-même, de son propre projet iconographique. Mais une fois cela su, tout reste à faire s'il y a eu rejet, c'est parce que les images, telles que Nadal pouvait en penser le contour, telles qu'il pouvait les *imaginer*, représentaient effectivement quelque chose de ce projet, et par là cessaient, en l'achevant, d'en porter le mouvement. Ce sont aussi certainement bien d'autres considérations qui doivent entrer dans l'explication du retrait de Nadal l'étude de sa Correspondance nous l'a montré,

en soulignant tout ce que ces images *représentaient*, dans ce moment-charnière, pour la Compagnie. Mais cette fonction de représentation ne doit justement pas recouvrir la réalité de ces gravures il faut aussi tenter de comprendre pourquoi, alors même, comme nous allons le voir, qu'elles recèlent une profonde intelligence de l'imagination ignatienne, ce constat d'échec a pu être dressé par leur auteur. Je dis bien : leur auteur. Pourtant dans ce domaine, tout n'est qu'hypothèse. Quelle a été la part exacte de Nadal lui-même dans l'élaboration de ces gravures, telles qu'elles se présentent à nous ? Proposons une réponse hypothétique plus nous découvrirons, dans ces gravures, d'indice de leur authenticité ignatienne, c'est-à-dire plus elles nous apparaîtront jeter les bases d'une esthétique possible, d'un support possible, que réclamait l'un des essais de directoire des *Exercices*, pour l'« exercice spirituel » de l'imagination, plus nous pourrons élargir le champ des responsabilités directes et indirectes de Nadal dans le travail des *Imagines*. Mais plus cette possibilité se précisera, c'est-à-dire plus la marge de l'écart se réduira entre, d'une part, la production imaginative et d'autre part la réception des images, plus alors aussi le renoncement de Nadal à son œuvre s'éclaircira. La ligne asymptotique par laquelle l'image peut tendre à son auto-dissolution (se faisant et se défaisant par nos yeux) inscrirait en effet l'entreprise des *Imagines* dans le prolongement de l'abandon auquel elle survit.

Les images, définitivement arrêtées dans l'indécision de leur statut, offrent le déchiffrage du geste qui les a portées, et qui, comme une étoile éteinte, continue de briller jusqu'à nous et nous livre le sens de son déclin.

On propose l'exercice d'une *contemplation*, parmi les gravures de Nadal, de la première figure « emblématique de l'incarnation ». Contempler n'est pas regarder ; mais ce n'est pas non plus seulement voir. C'est d'abord voir puis regarder jusqu'à seulement voir ; plonger la somme des regards dans la vision, qui les précède (je vois, puis je regarde) et qui les achève (je regarde et je vois encore). La contemplation joue du « voir » et du « regarder ». Le vocabulaire de la littérature spirituelle trace une autre ligne de démarcation (ou de passage) l'attitude contemplative dégage celui qui y parvient des contraintes de la vue sensible, et ouvre son « œil spirituel ». La vue de l'imagination tient-elle du premier ou du second œil ? C'est là l'objet d'un débat essentiel (pour le « corps » mystique) dont nous allons encore ici expérimenter la portée, déjà marquée par le rapport de l'application et de l'arrachement des sens dans l'étude des compositions de lieu. La contemplation des

images de Nadal, articule les deux démarcations voir/regarder, sens sensibles (engageant, exclusivement ou non-exclusivement, le champ imaginatif)/sens spirituels : la spiritualité de la vie contemplative se donne dans la réception du voir lui-même, selon la voie de l'expérience sensible, en tant que cette réception, fonde et défonde le regard, compose et décompose la somme des regards. Contempler peut alors devenir imaginer.

1) Annunciatio

Regardons la première gravure (P3) et lisons-là, puisque elle est composée d'une image et d'un texte. C'est toutefois l'image qui, dominante dans le champ, s'impose dans un premier temps à notre regard. Et plus précisément la scène centrale de cette image, ses deux figures dominantes : Gabriel et Marie. L'image semble ici se suffire : elle fait sens et entraîne l'œil dans son champ. L'œil remonte le long de l'éblouissant rayonnement qui éclaire l'avant-scène et rencontre Gabriel, descendant vers la maison de Marie ; puis, poursuivant sa route, à nouveau Gabriel, que Dieu le Père, tout en haut, à gauche de la gravure, vient de désigner, comme l'atteste la pré-éminence de sa figure, déjà en avancée vers nous (vers l'œil terrestre), pour sa mission. Les trajectoires d'encadrement du récit présenté portent ensuite au repérage du haut droit de l'image, où Dieu crée l'homme, et, au bas gauche, au Christ en croix et, dans un nouveau « changement de temps », à la descente de Gabriel aux Limbes, où il annonce la nouvelle de l'incarnation.

Dans ce parcours, d'engendrement variable, on a toutefois toujours commencé par voir des figures que l'on a pu ensuite renvoyer par la médiation des lettres jointes aux légendes qui en détaillent l'identité et la fonction, dans la partie inférieure de la gravure. On lit ou on peut lire pour chaque « domaine d'image », sa légende. Un premier parcours de l'image nous renvoie donc à la légende par la voie des figures qui organisent la densité de son tissu narratif. Mais il y a un reste la traversée narrative de l'image contourne en effet, ou ne se figure pas, le « champ de compétence » visuel de la lettre D. Ici le mouvement s'inverse c'est à partir du texte de la légende que l'on fait retour à l'image, pour regarder la maison de Marie. Ce retournement ouvre un second volet dans la contemplation de la gravure. On n'avait fait en quelque sorte qu'entrevoir cette maison, dissimulée derrière le plan fictif du parcours narratif. Elle a été le lieu inaperçu du projet du regard.

Or d'une certaine manière, la dissimulation n'est pas levée :c'est en effet par le texte que le lieu se révèle ; l'image, dans ce passage, se disjoint d'elle-même ; deux images se superposent la première pour l'ensemble des trajets ABCEFGH, la seconde pour l'élément D.

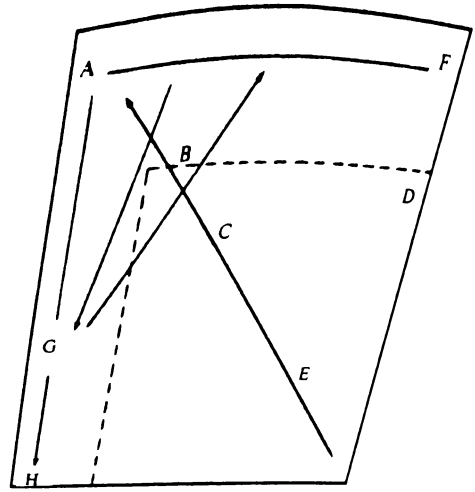


FIG. 3

Cette dissolution de l'image ne s'est pas effectuée par un passage de l'image au texte, mais par le renvoi du texte à l'image. La conclusion de l'échange est paradoxale : l'accomplissement de la conversion imagée du texte de la légende se déploie en même temps dans le mouvement d'une déréalisation interne de l'image : elle se scinde entre son lieu et ses figures, et elle se manifeste comme absence : je l'ai vue sans la voir ; je l'ai imaginée autrement qu'elle n'était.

Regardons là donc à nouveau ce faisant, remarquons-le d'emblée, nous suivons précisément la voie de la contemplation ignatienne : une certaine image s'est formée ; j'en distingue les figures ; j'ai exclu de cette figuration le lieu où elle s'inscrit ; ce lieu m'est rappelé ; j'en recherche, toujours alors en vain, les contours toujours déjà habités. La différence semble être toutefois que la répétition de la mise en images produise ici le passage du lieu de la représentation à la représentation du lieu, alors que comme nous l'avons vu, le développement de la « Contemplation de l'incarnation » substituait à cette représentation unitaire une succession d'espaces pratiques, appendices du regard et corrélats indissociables des figures. Mais quel est plus précisément ce lieu, et comment nous est-il représenté ? Le mobilier et la disposition intérieure de la chambre de Marie se retrouvent couramment dans les annonciations flamandes, à l'exception toutefois de la chaise de paille, qu'on rencontre souvent en Italie. Jeanne Villette[1] remarque qu'elle inscrit l'humilité du lieu originaire, au sein d'architectures qui s'en sont éloignées : « quand des soucis de représentation pittoresque, des recherches de perspectives amenèrent l'artiste à développer l'aspect extérieur du sujet, le souvenir du décor primitif hanta longtemps encore leur imagination », et put se figurer par cette chaise de paille. La préparation

1. Jeanne VILLETTE, *La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonci*
Paris, 1941, p. 39.

italienne des gravures nous autorise donc à voir dans cette chaise la marque négative du lieu disparu[2]. Mais ce lieu primitif se manifeste aussi dans la représentation architecturale de la maison de Marie : la fonction de représentation de la chaise, comme trace, est ainsi humiliée dans son humilité même. Venons à ce lieu fait de briques et de bois, couturé de lézardes, il n'offre pas de cohérence avec l'ensemble de la disposition intérieure. La conjonction des deux aspects — intérieur et extérieur — fait éclater la pertinence, et l'authenticité « archéologique » de la représentation. L'effort vers l'authenticité achoppe sur un artifice que les contenus explicites de la figuration désignent comme l'artifice de la représentation de l'humilité du lieu. C'est bien cette représentation, ou le retournement de l'humilité négative du lieu (inaperçu et signalé par le vestige de la chaise) dans la représentation d'un lieu humble, qui est ici humiliée. Si l'on parle du *lieu de la représentation*, c'est en effet parce qu'il n'a aucune pertinence, tel qu'il se présente dans la gravure, du point de vue des contenus locaux : il rappelle, certes, le lieu disparu (la vraie maison de Marie) par ses matériaux, sa toiture presque plate, etc., mais sa section béante n'a d'autre légitimité que de donner à voir l'espace intérieur de la maison. Le lieu fonctionne donc bien comme lieu de la représentation, espace où quelque chose se donne à voir, et il se trouve en quelque sorte par surcroît explicité, figuré, et si humblement ; ce pourquoi il reste inaperçu, jusqu'à ce que l'apport de la légende, en le révélant, rompe le charme de la scène, comme un théâtre dont par un brusque retournement des plateaux (mais c'est ici l'œil du spectateur qui tourne) les cadres, les cintres apparaîtraient — et Dieu le Père (A).

Cependant la légende du point D, en même temps qu'elle dénonce, et qu'elle dissout, l'autonomie de l'image, restaure, pourrait-on dire, les droits de l'icône. Elle indique en effet comme le modèle de la maison de Marie ici représentée, la maison de Lorette. La maison de Lorette, près d'Ancône, maison de Marie transportée par les anges depuis Nazareth, est un centre de pélerinage important à la fin du XVI[e] siècle. Son souvenir alimente, dans la lointaine Chine, l'exercice spirituel de contemplation de l'incarnation, selon ce que confie le jésuite missionnaire Matteo Ricci[3]. C'est une maison où l'on aurait retrouvé un portrait de la Vierge peint par Luc. Mais ce qui frappe surtout Montaigne dans son *Journal de voyage en Italie*, en 1581, c'est qu'« en cette chapelle il n'y a nul ornement, ni banc, ni accoudoir, ni peinture, ni tapisserie au mur ; car de soi-même il sert de reliquaire ». La Maison de Lorette est toutefois composée de deux parties distinctes, comme l'explique Montaigne

2. Une gravure anversoise issue de l'atelier Wierix, très proche de la présente image (pour sa partie intérieure), ne comprend pas cette chaise de paille, que l'on trouve en revanche dans le dessin préparatoire de Livio Agresti.

3. Jonathan SPENCE, *Le palais de mémoire de Matteo Ricci*, Paris, 1986, pp. 228-230.

> Le lieu de la dévotion, c'est une petite maisonnette fort vieille et chétive, bâtie de briques, plus longue que large. A sa tête, on a fait un moïen (mur médian), lequel moïen a à chaque côté une porte de fer ; à l'entre-deux une grille tient la longueur d'une porte à l'autre ; au travers d'icelle on voit jusques au bout de cette logette, et ce bout, qui est environ la cinquième partie de la grandeur de cette logette, qu'on renferme, c'est le lieu de la principale religion. Là se voit au haut du mur, l'image de Notre-Dame, faite, disent-ils, de bois *tout le reste est si fort paré de tant de lieux et princes qu'il n'y a pas jusques à terre un pouse vide*, et qui ne soit couvert de quelque lame d'or ou d'argent. (...) L'autre part de cette maisonnette, et la plus grande, sert de chapelle, qui n'a nulle lumière du jour, et à son autel au-dessous de la grille contre ce moïen duquel j'ai parlé. *En cette chapelle il n'y a nul ornement, ni banc, ni accoudoir, ni peinture, ni tapisserie au mur : car de soi-même il sert de reliquaire.* (...) Un jésuite allemand m'y dit la messe et donna à communier[4].

Description fort intéressante pour notre propos : elle compose la maison de Lorette comme *lieu imaginaire*, de deux manières d'une part un lieu si recouvert d'images qu'il n'apparaît plus comme lieu, mais qu'inversement l'ensemble des images dessine ses contours (lui donne ses contours ce sont des images votives) ; de l'autre, un lieu qui fait image par lui-même, une image semblable à l'image reliquaire de Notre-Dame. Deux figures inversées, qui désignent chacune une fonction du sanctuaire, abri des images et abrité d'elles, comme le lieu de la composition ignatienne — et la maisonnette dissimulée de la gravure des *Imagines*. Il ne s'agit évidemment pas ici d'une quelconque analogie matérielle, d'autant moins que la maison de Lorette est extérieurement soustraite à la vue au début du siècle par un écrin de marbre conçu par Bramante et sculpté par Andréa Sansovino ; écrin lui-même surmonté d'une église achevée sur les plans de Bramante en 1571[5]. La dissimulation du lieu originaire de l'annonciation, soustrait *et* représenté par Sansovino sur les faces de l'écrin, propose une autre relation avec le statut du lieu de la représentation dans la gravure des *Imagines*. La légende du point D, en évoquant précisément la maison de Lorette, signifie la vérité de la représentation — c'est vraiment la maison de Marie, celle de Nazareth — alors même que, comme nous l'avons vu, la représentation de cette vraie maison est sabotée. Il y a une position de vérité, articulée sur une déposition de l'image : le noyau aveugle du monument de Lorette. Mais ce qui nous importe ici est que cette déposition s'effectue dans le dispositif de la gravure par la voie d'une émancipation

4. Michel de MONTAIGNE, *Le journal de voyage en Italie*, Paris, Éditions des Belles Lettres, 1946, pp. 257-259 (seconde partie du *Journal*, rédigée de la main de Montaigne).

5. VASARI détaille la genèse de cette architecture dans ses Vies de Bramante et de Sansovino, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs, architectes*, Levrault, 1983.

de l'image. A partir du point D, par lequel la gravure se livre à son image, cette émancipation diffuse ses ondes dans l'ensemble de la représentation.

Et pour commencer dans un autre lieu, situé à l'opposé du point D, sur le bord gauche de la gravure une ville, à laquelle ne renvoie aucune légende, au bas. Le contenu narratif de la scène conduirait plutôt à reconnaître Nazareth, dans un arrière-plan sur lequel la maison de Marie se détacherait ; mais la ville est placée derrière ou au-dessus du Christ en croix le contenu narratif de l'arrière-plan pourrait donc suggérer, pour cette ville, le nom de Jérusalem. La ville, qui est comme l'envers fermé de la construction béante de l'avant-scène, est à la charnière des deux récits, celui qui, de A, descend vers E, et celui qui, de F, par A, descend vers G. La ville est à la fois celle du Christ incarné et du Christ crucifié. Lieu d'une apparition et d'une disparition. La ville apparaît, comme apparaissait la maison de Marie, excédant les cadres de la représentation (rompant le pacte tacite de la lecture de l'image, à l'appui implicite de la légende textuelle) elle est en effet le lieu de plusieurs scènes possibles, et conquiert à ce titre dans l'image l'épaisseur d'une réalité énigmatique. Mais le mystère de son apparition est en même temps celui de sa disparition : de l'incarnation à la crucifixion, elle sanctifie le lieu (comme l'écho de Lorette), elle le rend possible, puis se retire, retournée sur elle-même, dans le fond de la gravure : retrait inverse à celui de la maison de Marie, qui, elle aussi, nous l'avons vu, cassait l'image représentée.

Il y a un troisième lieu dans cette image, encadré et évité par les lettres D-E, c'est Marie. Bénie entre toutes les femmes, elle est aussi l'objet d'une attention particulière dans le rapport image/texte. On s'aperçoit en effet, si l'on s'éloigne de la ville sainte pour revenir vers le devant de la scène, en glissant à la surface de l'image, qu'aucune lettre ne « tatoue » spécialement la Vierge. La lettre E, aux alentours de l'ange, renvoie dans la légende à : *Ingreditur Angelus ad Mariam Virginem ; eam salutat, assentitur Maria ; fit Deus homo et ipsa mater Dei.* L'arrangement du texte évangélique justifie bien l'emplacement de la lettre ; il infléchit aussi le statut de l'image-vierge elle est elle-même placée hors-texte. Elle est en quelque sorte signifiée par la lettre de l'ange. On pourrait estimer presque hétérodoxe, dans l'iconographie mariale post-tridentine, une telle figuration l'ange, placée en position dominante par la relation de l'image et du texte (c'est lui qui régit leur mise en rapport), réduit Marie à n'être qu'une image. Mais c'est en même temps cette réduction qui fonde en réalité l'image de Marie, qui en fait autre chose qu'une image du texte, instituant par là-même le lieu de Marie comme lieu d'une sainte présence Jésus. Seulement ceci n'est rendu possible que par une dénégation de la fonction de représentation. Il y a là encore une humiliation fondatrice de l'image, qui fait en outre signe vers l'humilité de l'image de Marie dans la scène primitive de l'annonciation.

Reprenons le parcours de l'image, à partir de la nouvelle apparition de Marie ; la visée de l'image se superpose maintenant à la lecture du texte par l'image (voir tableau 5, p. 274). Nous croisons ici quelques lignes de

l'*Idea de pittori*... de Federico Zuccari, où l'auteur définit la notion de « dessin interne »

> Quand nous voulons dessiner ou peindre quelque noble histoire, comme par exemple l'Annonciation de Marie, quand le messager lui annonça qu'elle serait mère de Dieu, nous formons d'abord dans notre esprit un dessin de tout ce que nous pouvons penser à ce sujet, de ce qui a pu se produire dans le ciel comme sur la terre, aussi bien par rapport à l'Ange Annonciateur que par rapport à la Vierge Marie à qui le message était transmis, tout comme par rapport à Dieu. Ensuite, suivant ce dessin interne, nous figurons et dessinons, sur le papier avec le crayon, et puis avec le pinceau sur la toile ou les murs[6].

Établir ces rapports, c'est aller du point E vers le point A selon le trajet que nous avons effectué. Mais Zuccari ne décrit pas la réception de l'image ; il se place du côté de sa conception : comme nous, de fait, dans la contemplation de la gravure. Contemplation active, puisque elle a consisté à établir ce réseau de relations, entre Gabriel et Marie, entre Dieu et Gabriel, qui tissent le sens de la représentation, qui en font la trame idéelle, selon Zuccari. Mais le paradoxe est que ce soit ici devant l'image faite que le « dessin interne » se retrace.

Deux conséquences décisives : d'une part à l'échelle de l'image tout entière, qui est nécessairement défaite par cette reconstruction. Elle est comme un écran sur lequel elle se projetterait elle-même, en se recouvrant. La structure centrifuge de l'image marque cette déroute, en ne relayant pas le projet tendu du « dessin interne », une tension et un arc-boutement (rencontre sans témoins du fini et de l'infini) qui constituent pourtant les critères de l'orthodoxie iconographique de la représentation de l'annonciation, et ce qui fonde sa consistance et son autonomie[7]. Ici au contraire,

6. F. ZUCCARI, *L'Idea de pittori, scultori ed architetti* (1607), I, 3, cité par E. PANOFSKI, *Idea*, trad. fr., Paris, 1983, p. 236.

7. L'« Annonciation » des *Imagines* nous semble déconstruire l'espace de représentation du récit de l'incarnation dont l'*Annonciation* de Domenico Veneziano (autour de 1445) a construit le « paradigme », comme l'a montré Louis Marin (L. MARIN, *Opacité de la peinture*, Paris, Usher, 1990, pp. 143-146). Dans ce tableau, l'espace de représentation est constitué sur l'écheveau de deux axes majeurs l'axe narratif, conduisant de l'Ange à la Vierge, l'axe énonciatif, produisant dans la perspective de profondeur l'espace de la figuration de ces deux corps, en tant qu'ils participent eux-mêmes d'une opération énonciative qui leur donne corps (à l'Ange parce qu'il figure le message de l'Incarnation, à la Vierge parce qu'un corps, par ce message, lui est donné et qui fait corps avec son propre corps. Louis Marin observe que la dynamique, la puissance d'espace de ces deux axes est amorcée, lancée, dans l'*Annonciation* de Veneziano et dans bien d'autres représentations d'Annonciation toscanes, par un pivotement de ces deux axes, effectué dans la représentation comme décadrage des signes perspectifs (l'enfilade des colonnes) par rapport à la ligne constructive comme si l'espace de représentation était cristallisé

la répétition de la conception superpose à la gravure réelle l'imagination de la gravure, d'une in-consistance « hologrammatique ». D'où une deuxième conséquence, déjà connue les lieux ou supports de l'imagination de la scène ne se laissent pas saisir comme représentations : ils s'invisibilisent ; ils semblent se glisser dans l'œil du dessinateur interne ; ils sont le lieu humble de la conception. Ce qui redouble, du point de vue du projet iconographique, la pertinence narrative de la situation de la scène de l'annonciation à l'ouverture du livre de Nadal.

Ce qui décrète aussi dès l'ouverture, l'état d'urgence : comment sauver l'image de cette série de dissolutions, de dénégations, de dispersions ? Comment la sauver — d'elle-même ? L'image qui nous est proposée semble pouvoir offrir à cette question un dernier élément de réponse. Le dessin théologique interne de l'annonciation et de l'incarnation se distribue sur deux ou trois grands axes, de haut en bas (du ciel à la terre) : d'abord la descente de Gabriel, puis la descente de la Colombe figurant l'Esprit-Saint, enfin la descente de Jésus, plongeant du ciel dans le sein de Marie ce dernier axe n'est plus guère fréquenté au XVI[e] siècle, mais gardons-en la trace son archaïsme ne serait pas sans écho dans la marginalisation hors-texte de Marie[8]. Ces axes sont superposés. Il est donc demandé au

dans sa densité propre par cette presque imperceptible désaffecti
tation architecturale.
Or la sortie de cadre représentée dans la gravure des *Imagines*, par ce sur quoi elle donne vue (le temps), ne nous a pas conduit à ce retour, latéral et spatial sur le lieu de la représentation, mais au contraire à une sorte de feuilletage ou d'effeuillement des esquisses temporelles, des surfaces successives du plan de représentation. Il y a un déplacement spatial, comme l'indiquent, dans la chambre de Marie, les angles soustraits au regard, mais ce déplacement change de sens lorsque en recul du cadre « primitif » la superposition des parcours narratifs révèle à la vue leur lieu de passage.
Le déplacement temporel de l'opération spatiale décrite par L. Marin dans le tableau-paradigme de D. Veneziano nous oriente d'autre part vers une toute autre situation du lieu contemplatif lui-même.
Le décadrage spatial de la représentation perspective en direction de la dilatation formelle du plan de représentation, situe en effet (et l'image l'a parfois représenté, comme le couple donateur du *Rétable* de Mérode, par exemple) le spectateur dans la périphérie fictivement construite du tableau recomposé. Le spectateur tend vers l'intégration de sa propre figure dans un espace de représentation réconcilié. Le spectateur de l'image de Nadal n'est au contraire désigné qu'en recul le déplacement en décadrage n'est pas en avancée virtuelle, mais en recul virtuel le cadre s'éloigne en biais. Ce mouvement, par lequel nous fonderons la forme pratique de la contemplation des images de Nadal comme une orientation sur le lieu de même, qui les contemple, fait rupture avec le projet perspectif

8. La figuration du corps de Jésus et l'apparition du lieu de Marie se trouvent dans une homologie formelle (le surgissement de l'image de Marie n'est pas dans l'autre cas visé, mais seulement l'effacement de sa représentation) avec la diagonale de l'homoncule au piège du charpentier Joseph dans le *Rétable* de Mérode.

peintre, au graveur, ou au dessinateur, pour éviter toute confusion, de distribuer dans l'espace ces temps différents de la scène Gabriel s'adresse à Marie, au-dessus d'eux descend la Colombe, parfois suivie de l'enfant. Mais ici l'ambition de reproduire la genèse de l'évènement bouscule cet ordre ; ambition manifeste jusque dans la représentation, très rarement concrétisée[9], de l'Archange Gabriel recevant de Dieu le Père son ordre de mission terrestre (point A). Or c'est à nouveau Gabriel que l'on retrouve, dans la suite de la scène, en lieu et place de la Colombe attendue. Il tient lieu de colombe, comme il tient lieu aussi de l'enfant, descendant dans le sein de sa mère. Ou bien l'on pourrait dire qu'il y a un lieu (un lieu « idéal », que l'image « réelle » dissimule), successivement occupé par Gabriel dans l'image effective, par la colombe et par l'enfant dans deux images possibles, qui se superposent à la première pour produire l'effet d'un feuilletage temporel de l'espace de la gravure. Nouveau dispositif dis-

Cette ligne diagonale contourne la figure mariale. Comme l'a montré M. Schapiro (M. SCHAPIRO, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 147-165) la figure de Joseph, dont le culte humaniste est puissant dans la Flandre pré-réformatrice, bénéficie de ce contournement et soutient le primat du martyr du Christ-homme sur l'incarnation du Christ-Dieu, du piège de Joseph sur le ventre de Marie.

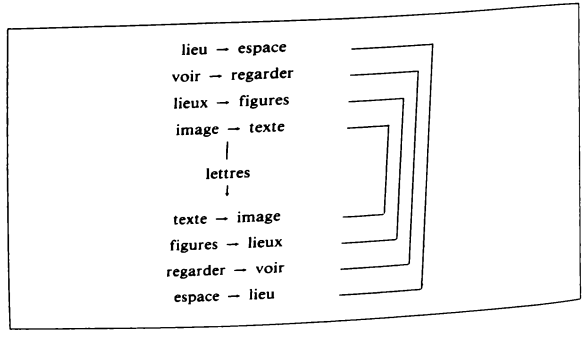
9. Louis REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 2, Le Nouveau Testament.
Francisco Pacheco, peintre et théoricien de la peinture, sévillan, familier des Jésuites (« le meilleur et le plus certain, dans les conseils et opinions que j'ai pu émettre, se devra principalement à la religion sacrée de la Compagnie de Jésus », écrit-il), formulera dans son *Arte de la pintura*, publié en 1649, deux principaux « avertissements » touchant la représentation de l'annonciation en peinture on doit éviter de placer auprès du Père Éternel un ange qui puisse être confondu avec Gabriel, afin de ne pas confondre les différents temps du récit évangélique ; on ne doit pas représenter Jésus, sous la forme d'un homoncule, surplombant la Vierge ; une semblable représentation encourt en effet le soupçon d'hérésie (le valentinisme, expressément cité par Pacheco, réfute en effet l'incarnation du Fils dans le corps de la Vierge, se nourrissant de sa chair) (F. PACHECO, *Arte de la pintura*, éd. de 1866, II, pp. 231-234).
Nous remarquons que sur ces deux points, la gravure de Nadal tombe sous le coup de la critique de Pacheco, et que ce sont deux points fondamentaux le premier détermine la décomposition temporelle de l'espace de représentation, le second manifeste le corps de la Vierge comme lieu du corps du Fils et tend ainsi, comme nous l'avons noté, à l'émergence du lieu, et du lieu temporel, de la représentation. Mais il est remarquable aussi, de ce même point de vue, que les gravures du recueil des *Evangelicae historiae imagines* soient à de très nombreuses reprises revendiquées par Pacheco comme des modèles de construction iconographique pour les programmes de peinture religieuse dont l'*Arte de la pintura* s'efforce d'établir le dogme. Mais la présentation de ces modèles soustrait justement les gravures de Nadal à toute représentation particulière. Tout se passe comme si elles étaient seulement imaginées et proposées, pour l'imagination, comme limites de toute représentation possible ; ce en quoi Pacheco aurait fort bien reçu le message de Nadal.

solutoire, à l'actif d'un lieu invisible qui distend l'image dans le temps logique de la composition du lieu dans la contemplation ignatienne, dans son temps. Un temps irréductible d'autre part, comme temps d'imaginer, au temps liturgique, que la légende de la gravure signale expressément comme co-présence des temps narratifs distincts qu'il convoque. La légende de la lettre F énonce *Creatio Hominis, quo die Deus factus est homo* « Création de l'Homme, le jour même où Dieu est fait homme ». Présence re-marquée par la légende de la lettre D, désignant le lieu « où *est* Marie ». Mais en tant que Marie est dans ce lieu, et que sa présence est aussi présence de la Création de l'Homme, une telle présence — selon l'ordre liturgique des superpositions calendaires — est traduite dans l'image comme la mise en absence de toute représentation de ce récit d'annonciation, temporalisée et virtualisée sur ce lieu de présence qu'est le lieu de l'image (le lieu de B, etc.) comme lieu de la contemplation imaginante de l'annonciation. Nous découvrons ainsi, dans la vie de cette forme, une nouvelle expérimentation de la disjonction de l'ordre liturgique et du récit évangélique, maintenant effectuée comme corrélation de la présence du temps liturgique et de l'absence, ou de l'être disparaissant, de l'image narrative. L'image ne représente pas cette présence elle l'effectue en lui donnant seulement lieu — de la même manière que les gravures des *Evangelicae historiae imagines*, publiées en 1593, donnent lieu aux *Adnotationes et meditationes* et à la construction du cycle liturgique, en 1595. Au terme de ces deux parcours, le premier lisible (de l'image à la légende), le second visible (de la légende à l'image), visible jusqu'à l'excès d'une visibilité pure, éprouvant l'effeuillement et l'évanouissement de l'image regardée, au terme de ces parcours, deux lieux restent tracés, qui transforment deux fois le lieu primitivement décrit comme lieu de la figuration ou de la mise en représentation du récit évangélique. La dynamique du parcours narratif a en effet substitué à ce lieu, et aux différents lieux qui le concrétisaient dans l'image, un espace de passages, de traversées. M. de Certeau décrit (pour de tous autres lieux), dans l'*Invention du quotidien*[10], cette pratique spatiale des « théories » ou des séries locales. Mais qu'en est-il, ici, de l'aboutissement d'une telle pratique ? Elle fait, nous semble-t-il, retour au lieu, en ceci que la spatialisation du parcours de l'image, de sa légende, et du relais des lettres qui les joignent et disjoignent, dessine de fait deux nouveaux lieux, ou un seul lieu bifide, qui ne relève plus de l'ordre des lieux que les errements de regard ont dévasté, mais survit au procès de spatialisation qui le découvre, en quelque sorte, comme sa limite, son sol. Lieu bifide : d'une part le lieu de l'image comme lieu matériel et formel, comme forme matérielle de l'imagination contemplative, d'autre part le lieu même

10. M. de CERTEAU, *L'invention du Quotidien*, 1/ Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990 (2e éd.), pp. 170-195. Le lieu que nous tentons, dans les lignes qui suivent, de définir nous paraît cependant, comme lieu contemplatif, en excès du procès de spatialisation des lieux « actifs », auxquels M. de Certeau reste ici attentif

de l'imagination, lieu intérieur irréductiblement tracé et soustrait au regard par le flux des images. De ces deux lieux, le premier ne peut être l'image du second — puisqu'il est toujours (comme l'image présente) saturé d'images or c'est précisément en cela que l'un et l'autre de ces lieux constituent bien un lieu discontinu, rebelle à la pénétration spatiale de ses stases disjointes. Nous rappelons par le tableau suivant les principales étapes de cette instauration — ou composition — d'un lieu devant l'image, à la limite de l'image ; nous déployons dans ce tableau un ensemble d'opérations, (correspondant aux deux parcours qui ont conduit l'étude), qui constituent dans l'expérience deux nappes réciproquement communicantes.

Tableau 5



2) Lieu du corps imagé, lieu corporel de l'imagination

L'arpentage des six « lieux évangéliques » repérés à l'appui des *Exercices spirituels* dans le massif des *Evangelicae historiae imagines* nous conduit à déterminer comme leur lieu partagé la relation du lieu et de l'image.

Rappelons tout d'abord l'énoncé [47] des *Exercices spirituels*, où la forme du corps devient lieu corporel

> Le premier préambule est une composition, en voyant le lieu. Il faut noter ici que dans la contemplation ou méditation visible, comme celle du Christ Notre Seigneur, qui est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel, temple, mont, etc., où se trouve Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. Dans la contemplation invisible, comme dans le cas

présent celle des péchés, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé comme exilé dans cette vallée parmi des brutes ; j'entends tout le composé d'âme et de corps ».

Dans la contemplation invisible, première dans l'ordre du livret, la forme corporelle est encombrée de corps et d'âmes mêlés, composés ; elle n'est pas visible ; ou plutôt elle produit de l'invisible ; la contemplation visible au contraire produit du visible, mais ne portera pas non plus à cette visibilité la forme corporelle, qu'elle a cependant fait apparaître mais seulement comme forme ou lieu formel, dé-composé, c'est-à-dire composant le lieu corporel, « où se trouve Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler », ou représenter en ce lieu. L'advenue transformatrice du corps composé à la composition du lieu corporel s'effectue dans les *Exercices*, ainsi que nous l'avons longuement détaillé, par la voie imaginative : projection purgative d'images, qui libère ou fait apparaître le lieu de l'imagination, tout en en remarquant l'irreprésentabilité. D'où un déplacement, réeffectué par notre propre parcours, du visible dans la présence et de l'invisible dans la représentation. Ce qui, dans le parcours des *Exercices*, donnait à voir sous le visible l'invisible, est retracé dans les *Imagines* comme une irreprésentabilité de la présence, présence de l'image comme ouverture du champ de visibilité par son effacement devant le regard. Mais cet effacement, humiliation de l'image exposée au regard, s'est en même temps représenté lui-même, dans les *Imagines*, dans l'image du récit évangélique et particulièrement dans l'image de ses lieux, conduisant à l'inverse la contemplation de ces images à l'imagination de ce qu'elles représentent, c'est-à-dire à la répétition, sur les images, du projet purgatif qui les anime. Ces images sont réduites au lieu de leur projet, « lieu corporel » en ceci qu'il n'est plus le lieu des corps qu'elles représentent, et qu'il n'est pas non plus le lieu du corps qui les contemple, mais un lieu doublement virtuel virtualité du lieu du corps contemplatif, suspendu à l'effacement toujours recommencé des images qui l'occupent et le recouvrent virtualité du lieu des images contemplées, toujours réeffectuées en ce lieu même. Lieu intervalle ; lieu de passage de ces images ; lieu du passage des représentations aux images qu'elles déposent. Comment les représentations évangéliques conduisent-elles ce passage ? Comment instituent-elles ce « lieu corporel » ? Effectuons brièvement le parcours des différentes figurations des lieux et corps dans les six vues évangéliques que l'expérience des compositions ignatiennes nous a porté à repérer dans le recueil des gravures de Nadal.

La scène d'annonciation (P3) dessine dans un lieu la forme d'un corps le corps de la Vierge en tant qu'il devient la forme d'un autre corps, celui de Jésus. Jésus se nourrit de la Vierge, de sa matière, et habite sa forme. Il l'évide et la remplit. Il dessine les limites de ce corps en s'y limitant. Dans la nativité (P4) ce n'est plus un corps-lieu que sanctifie un autre corps, dans un autre lieu, mais, par une sorte de simplification de l'opération ou de la fraction, un corps saint dans un lieu qu'il sanctifie la caverne de Bethlehem. Ce lieu a changé de nature : il devient une caverne, après avoir été, dans *Luc*, 2, 6-7, l'écurie d'une auberge ; il devient primitif, s'archaïse, s'enfouit et déconstruit le lieu d'architecture primitivement nommé. Le rapport de ces deux premières figures montre la construction, la détermination, la délimitation de la figure du lieu *comme* lieu primitif du corps. On se souvient que le texte ignatien questionnait cette délimitation par la disjonction du lieu et de la caverne, défigurant par conséquent le lieu ou ne le figurant que *comme* caverne (ou comme auberge, dans l'état « primitif » de ce même texte). Dans la prédication (P5, 6, 7), le corps se donne hors-lieu. Il déambule. Le lieu de sa déambulation est constitué comme lieu de parole, mais le corps lui-même ne s'y constitue pas. Il ne cesse au contraire, par son mouvement, de se défaire du cercle qui le cerne. Nous avions relevé dans le découpage ignatien des « Mystères de la vie du Christ », la perpétuation du mouvement amorcé par la « Méditation du règne », méditation de la prédication découpage en décadrage, reformulé par les gravures n° 23, 51 et 54 des *Imagines*, tout particulièrement dans l'échappée orale des deux cadres image-texte[11]. La relation corps/lieu s'est alors inver-

11. La gravure n° 54 (P7) ouvre à cette échappée orale de l'image deux voies essentielles

a) Le premier mouvement de la contemplation balaie le devant de la scène (points CD). Jésus s'adresse aux Juifs il dit qu'il est la lumière du monde (C). Un rayonnement émane de lui, et descend d'autre part vers lui, depuis le haut de l'image, où est son Père (E). L'autonomie du réseau lumineux rapproche la gravure n° 54 de la gravure de la nativité (P4), et avance encore la scène vers la surface de l'image, sur laquelle les nuées divines semblent se poser. Au bord de cette image, Jésus dialogue, par le passage CC. On s'écarte en effet de l'image pour le texte, au terme du parcours CDE ; on lit C : « Il dit qu'il est la lumière du monde », D « Les autres reçoivent sans respect sa parole et le contredisent ». Puis l'on retrouve C « Jésus leur répond, par l'enseignement et l'argumentation ». Ici le mouvement s'inverse ; retour à l'image, où la même figure se revêt d'une parole qui se retire derrière cette parole. L'image, par la lettre, s'épelle. Sa stratification « labile » est à l'inverse d'une figuration. Elle défigure la parole en épelant la figure. Dans cet épelement, l'image répond à l'écartement architectural par un dispositif symétrique

sée : le corps du Christ dégage, en s'en dégageant, la forme du lieu. Le passage est là : du remplissement de la forme du corps au désemplissement de la forme du lieu. Dans ce passage on trouve articulés le corps et la forme du lieu. Une situation d'orientation construite pour un corps, décentré et propulsé, c'est-à-dire mis devant l'urgence de sa concentration, re-centrage de ce corps dans l'espace

et inverse : c'est le recouvrement des plans d'image, c'est-à-dire, comme nous l'avait montré le mouvement de la contemplation ignatienne, la stratification des images projetées, qui trace, balaie et libère le lieu d'une parole devant l'image. C'est par l'opération de cette stratification que la contemplation de l'image fait espace, et donne lieu.

b) La défiguration du lieu de la parole est d'autre part relayée dans l'image par la relation décomposante des lieux de représentation. Le mouvement de la contemplation, rendu à l'image, parcourt maintenant le champ de la gravure, de A à B. Parcours en zig-zag : passage par A, retour au point A de la légende, enchaînement textuel sur le point B, recherché dans l'image et découvert à droite du champ, dans l'ombre d'un pilier. Deux remarques le lieu de mémoire A réinsère dans la représentation actuelle du Christ enseignant au Temple la scène immédiatement précédente (gravure n° 53) de la Femme adultère. Ici le lieu s'inscrit en creux, rempli par un morceau de mémoire ; c'est bien ce morceau que désigne la légende du point A : « La Femme adultère libérée, Jésus reprend son enseignement ». La scène s'inscrit au passé dans le présent de la représentation. Le lieu B émerge au contraire comme lieu, tiré vers le devant de la scène par la légende du point correspondant « La salle du Trésor du Temple, où Jésus enseignait alors », qui est aussi celle où a lieu la scène de la Femme adultère.

Deux mouvements contraires s'exercent ainsi à la surface de l'image l'un tirant vers l'arrière, l'autre vers l'avant. L'un dissimulant le lieu de la scène derrière la remémoration de cette scène, l'autre manifestant ce lieu un lieu où comme nous l'avons dit, la parole se déploie, ouvrant des brèches dans la circonscription des figures de la scène. Mais une deuxième remarque s'impose alors si nous articulons maintenant par le point B, l'ouverture du lieu (habité et non circonscrit par le regard dans la séquence CDC) et l'échappée de la parole, cette articulation, au terme du parcours, est déjà au passé. Le lieu B est un lieu pour mémoire, qui se constitue sous nos yeux en lieu de mémoire, dérivant vers la gauche du cadre, s'effaçant devant une nouvelle image — ou la réitération de l'image présente. C'est un lieu *pour* mémoire, car il se donne encore comme lieu il décrit la genèse de l'image de mémoire, en disjoignant le lieu de conservation et le contenu (scènes et figures). C'est par cette disjonction, dans cet écart, que s'est glissée la parole, qu'elle s'est échappée. Mais maintenant l'image se présente déjà comme une image passée la relation d'oscillation vertigineuse AB, et l'enchaînement de ACD rabattent progressivement BCD sur A et renvoient l'ensemble de la scène dans l'espace de la mémoire : l'image qui est sous nos yeux n'est plus alors que le rappel (comme le point A de la P 48) d'une image antérieure. Mais ce n'est pas une représentation ; ou bien c'est son envers, son fond d'absence, qui « apparaît ». L'image a successivement été constituée et destituée ; ce qu'elle laisse derrière elle, c'est le lieu de son passage, la trace d'une apparition. C'est cette trace elle-même qui fait apparition, c'est-à-dire qui produit le « n'être-plus-là » comme un creusement de la surface de représentation, une archéologie de cette surface.

redonné à l'exercice de sa puissance par la réduction formelle de son lieu. Le passage au règne de l'Ennemi, en opposant le corps-lieu du Christ à l'occupation des lieux par le corps ennemi, figure les deux modalités intimement antagoniques du corps dissous dans son lieu, le corps-lieu « humble » des *Exercices*, et du corps triomphant, sur le lieu de son triomphe, ou triomphant sur le lieu. Objectif de conquête, projet topographique offert à notre tentation par l'orientation de la première série réduire l'écart de mon point de vue et de la somme des points de vue (qui donne sa forme au lieu). Le Christ, en tant qu'il donne cette forme à être, se voue du même coup (comme il advient dans le récit évangélique et dans sa représentation, ainsi autorisée et refusée ensemble) à disparaître. La gravure n° 97 (P8) représente cette disparition, qu'opère la circulation des vues d'image ; circulation instauratrice du « lieu corporel ». Soit en effet le corps voyant, de son point de vue. La position d'occupation du lieu est d'abord le remplissement de son propre corps par la maîtrise des vues qu'il en a et dont il l'étoffe intérieurement. La représentation de la position d'occupation est donc d'abord la représentation de ce remplissement, c'est-à-dire son projet elle étoffe l'image de l'ennemi, et désemplit le lieu corporel, le fait apparaître sous ce que le projet d'occupation (sa représentation) a établi comme représentation. La dissimulation du corps parmi le lieu, opérée par le Christ, provoque ainsi l'attraction des images vers ce lieu apparemment désert, c'est-à-dire le projet de son occupation. Complicité du corps voyant et du corps caché au centre, les images se consument. L'image du corps voyant se consume en lieu et place du corps caché. La cérémonie de la Cène (P9), est très précisément la circulation de l'image de ce corps caché, que nous cachait l'image de la gravure n° 97 ; cette circulation précède l'apparition du corps disparu dans l'excès apocryphe de la sixième figure (P10) elle assigne en effet à notre propre corps, en traçant son contour, mais en n'en faisant qu'un fragment de corps, la tâche de se survivre, c'est-à-dire de survivre à la production de ses propres représentations, en tant qu'elles ne sont elles-mêmes qu'un tissu de fragments — une étoffe, ou un suaire, laissé au lieu du corps du Christ disparu, et qui représente, enveloppe, désigne son absence, de la même manière que la projection de nos représentations, au lieu du Christ disparu désigne le contour irreprésentable que son corps consommé a tracé à la limite de moi-même et c'est bien en ceci qu'il *m'apparaît*.

Si ce dispositif topique de l'imagination tel que nous avons commencé de l'élaborer est le lieu commun et la figure variée par

ces six lieux du récit évangélique, alors l'esthétique que ce dispositif a orientée dans les *Evangelicae historiae imagines* cesse d'être seulement une orientation esthétique pour constituer dans le mouvement du recueil une parabole de ce récit, qui pourrait dégager les règles d'une pratique et les prémisses d'une fonction spécifiques de l'imagination de l'image religieuse. La parabole fait cercle : son dernier temps n'est autre que son premier temps, mais maintenant revu comme manifestation d'apparition dans la représentation, d'abord seulement figurée (je me figure Jésus dans le sein de Marie), du Christ ; c'est lorsque cette représentation s'expose qu'elle fait aussi apparaître, qu'elle me fait apparaître — comme une humeur qui le dénoncerait — le lieu du Christ disparu, nid d'un essaim d'images.

Nous esquissons maintenant les deux axes majeurs de la régulation pratique de l'imagination dans la représentation, tels que nous les trouvons à l'œuvre dans le recueil des gravures de Nadal l'orientation et la répétition.

3) Orientation

S'orienter dans l'image, c'est y construire un réseau de repères qui gardent trace de la circulation de mon regard.

Soit la gravure n° 57, *La guérison de l'aveugle-né* (P11). Les premiers balisages n'engagent pas les lettres A...N, mais la disposition des cadres architecturaux qui organisent et distribuent sur la totalité du plan les multiples scènes qui l'occupent. Bâtiments en ligne de fuite, qui supportent les différentes situations (différentes stations du regard sur l'image) plus qu'ils ne les enveloppent. Mouvement de l'orientation : le déplacement dans l'image nous place toujours devant un mur, mais ce déplacement est constant. L'orientation selon les lieux ne me conduit à aucun point éminent, depuis lequel comme du haut d'un labyrinthe je puisse reconnaître et recomposer l'ensemble du parcours. C'est un labyrinthe à la tour détruite (F). Les représentations d'architecture sont ainsi refusées à la localisation de la mémoire du regard dans le temps de la contemplation de l'image. Elles déjouent l'attente de ce regard en révélant leur vacuité vaine ; ainsi les cours du temple, succession de seuils, lieux ordonnés, lieux de mémoire promis, et désertés par la multitude des figures.

Si, maintenant, inversant le parcours, je vais aux lettres A à N, la remontée de la légende sur l'image est dans un premier temps comme nous l'avons plusieurs fois observé, désorientante le regard est en effet soumis à l'exigence d'une réorientation permanente, c'est-à-dire d'abord d'une perte d'orientation, liée à la décomposition de l'image en chacune de ses parties, et dans le cas présent à l'égarement du centre apparent de la repré-

sentation, la guérison de l'aveugle-né : la lettre A nous conduit vers l'arrière de l'image, en contournant en E le « point projeté » d'une visibilité possible, sinon de toute la représentation, de son élément essentiel, qui donnerait vue sur les parties restantes. Nous voilà au contraire projetés par A au milieu de l'image, mais non au centre de la représentation. Disjonction proprement désorientante, puisqu'elle fait émerger comme des arêtes, dans un espace de représentation continu et homogène, deux plans irréductibles l'un à l'autre : le premier qui, en E, nous représente la scène de la guérison ; le second qui, en A, me présente l'image de la gravure ; la lettre A nous représente aussi « le temple d'où Jésus est sorti pour se cacher quand les Juifs ont voulu le lapider », comme il est raconté dans la gravure n° 56 où l'on voit Jésus quitter le temple, le lieu de la scène : or c'est ce lieu qui fait retour, désert, ici. Lieu de la scène lieu de mémoire ? Il est méconnaissable, oublieux de sa propre composition dans l'image qui précède. Lieu trompeur, mobile et changeant. Mais ce lieu si peu représentatif inscrit de ce fait même dans l'image la menace de l'indifférence — d'une image dos tourné aux signes qui la griffent. Il y a donc bien écart ; et cette disjonction, en achevant de brouiller tout repère, désespère le sens de l'orientation. Si je reprends alors, après le préambule problématique du lieu A, le cours de la légende, de A à B, je pénètre véritablement dans le corps du récit.

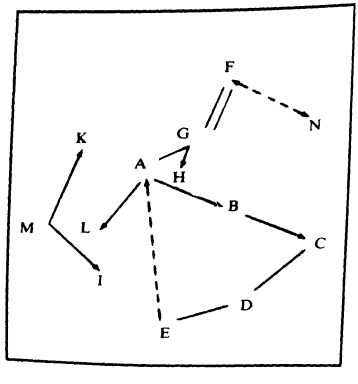


FIG. 4

La lettre B désigne le mendiant aveugle de A à B, je refais le parcours d'une mise en visibilité de l'invisible à l'inscription d'une tache

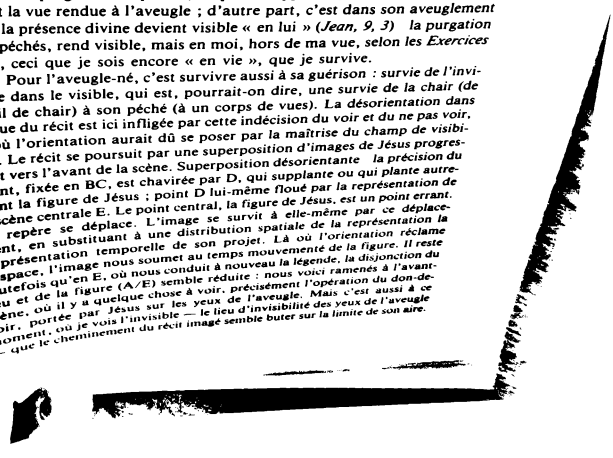
aveugle, d'une zone d'invisibilité dans le visible : la cécité du mendiant. Le doigt de Jésus-Christ désigne cette tache ; la légende de la lettre C renvoie à la question de *Jean, 9, 2-3*

> Qui a péché pour qu'il soit né aveugle ? Lui ou ses parents ? Jésus répondit : Ni lui ni ses parents. Mais c'est pour que les œuvres de Dieu se manifestent en lui.

La légende de la lettre C formule seulement l'amorce de la question des disciples : « qui a péché ? » C'est que l'on voit d'où la question se pose, puisque l'on voit l'aveugle. Les deux faces du visible et de l'invisible sont donc étroitement articulées par le rapport BC : Jésus montre du doigt, me rend visible, à moi qui regarde l'image, l'inscription de l'invisible dans le visible.

Cette inscription signale de même le doigt de Dieu pour l'aveugle comme pour le voyant. D'une part la cécité donne à voir l'invisible, cet écran sur lequel je projette mes images ; de l'autre la voyance rend ce voir invisible. La pensée du péché, telle que la donne précisément à voir le geste de Jésus ici, nous reporte aux épreuves de la première semaine des *Exercices spirituels* : le péché y est vu, et expérimenté, comme image de mémoire. Pécher, c'est avoir péché, avoir du péché, contenir les images du péché passé. Dieu se signale alors, en effet, par deux voies d'une part par la voie de la purgation des péchés, ce qu'on a appelé le projet-rejet des péchés c'est la vue rendue à l'aveugle ; d'autre part, c'est dans son aveuglement que la présence divine devient visible « en lui » (*Jean, 9, 3*) la purgation des péchés, rend visible, mais en moi, hors de ma vue, selon les *Exercices* [60], ceci que je sois encore « en vie », que je survive.

Pour l'aveugle-né, c'est survivre aussi à sa guérison : survie de l'invisible dans le visible, qui est, pourrait-on dire, une survie de la chair (de l'œil de chair) à son péché (à un corps de vues). La désorientation dans la vue du récit est ici infligée par cette indécision du voir et du ne pas voir, là où l'orientation aurait dû se poser par la maîtrise du champ de visibilité. Le récit se poursuit par une superposition d'images de Jésus progressant vers l'avant de la scène. Superposition désorientante la précision du point, fixée en BC, est chavirée par D, qui supplante ou qui plante autrement la figure de Jésus ; point D lui-même floué par la représentation de la scène centrale E. Le point central, la figure de Jésus, est un point errant. Le repère se déplace. L'image se survit à elle-même par ce déplacement, en substituant à une distribution spatiale de la représentation la re-présentation temporelle de son projet. Là où l'orientation réclame l'espace, l'image nous soumet au temps mouvementé de la figure. Il reste toutefois qu'en E, où nous conduit à nouveau la légende, la disjonction du lieu et de la figure (A/E) semble réduite : nous voici ramenés à l'avant-scène, où il y a quelque chose à voir, précisément l'opération du don-de-voir, portée par Jésus sur les yeux de l'aveugle. Mais c'est aussi à ce moment, où je vois l'invisible — le lieu d'invisibilité des yeux de l'aveugle — que le cheminement du récit imagé semble buter sur la limite de son aire.



Et cependant, je continue de voir — tandis que le mendiant aveugle l'est encore. Nouveau recours à l'ordre de la lettre : maintenant comment s'orienter ?

Le texte nous projette alors, par F, tout au fond de l'image, « à la piscine de Siloe [où le mendiant, yeux lavés de la boue appliquée par Jésus, verra] près d'une tour qui écrasa dix-huit hommes en s'effondrant ». Le cercle est-il alors décidément tracé ? Le parcours qui nous a conduit du lieu A aux figures BCDE, renoue ou recouvre le lieu de l'image, déserté de A à B, en posant le repère peuplé de la piscine de Siloe. Mais il est très étrange alors que ce renversement s'opère, en catastrophe, sur les lieux d'un lieu détruit et d'une destruction défigurante, corps écrasés tels les victimes du banquet de Scopas dans le récit de Simonide. Ainsi le mendiant aveugle, recouvrant la vue, nous découvre ce lieu jusqu'ici contourné par le parcours de la composition, et révélé au revers de l'accès au visible dans la représentation comme la révélation de la mémoire sanctionnait, dans le récit de Simonide, la ruine du Palais de Scopas.

Coup d'image : la destruction de cette tour ne relève pas du récit de *Jean, 9.* C'est l'image souveraine, à laquelle la légende a fait retour, qui décide le vertige où elle m'attire par la plongée de E vers F son projet est ici à nouveau de me désorienter, en égarant l'espace de représentation dans les décombres d'une topographie déjà vidée de sa mémoire (le temple) et maintenant évacuée par ses figures actuelles. Où me trouvais-je alors moi-même dans mon déplacement sur l'image, par rapport au projet de visibilité qui fait l'objet de cette représentation (rendre la vue à l'aveugle) et qui me fait le sujet, de l'image (de mon propre projet de visibilité) ?

A l'aval du seuil F, le mendiant voit (G) et le récit reprend pour nous son cours, nous rendant aussi bien la vue ou le sens de l'image circulation entre les murs, de G vers H, I, K, L, M : ces quatre derniers lieux narratifs successivement ordonnés par la conduite du récit dans le texte de la légende, ouvrent néanmoins dans l'image un espace différent du premier découpage en ABCDE (*fig. 4*) l'ordre de la contemplation des éléments de l'image reste mobile par rapport à l'ordre des éléments du récit, dans un espace de représentation où ceux-ci sont régis comme les illustrations (portées par l'interprétation, le commentaire, en bref le contre-coup de l'événement miraculeux) de ce même évènement. L'image s'illustre. La représentation des Pharisiens est orientée par l'image qui l'appelle, et c'est l'orientation de ce support qui rend possible la constitution du nouvel ordre. Le temps d'orientation, qui suspendait nos premiers pas dans l'indécision du voir et du ne pas voir, est ici projeté en perspective dans la continuité K-I d'un espace orienté par la ligne du temple. La décision est emportée par le seuil F, dans l'architecture convulsive duquel le lieu détruit est instauré comme espace de visibilité.

Reste la lettre N. N, en haut à droite de l'image, montre le mendiant voyant à genoux devant Jésus, qui lui dit, selon la légende, qu'il est le Fils de Dieu. Mais Jésus ne dit pas seulement cela dans le texte de *Jean, 9, 35-38*

> Crois-tu, toi, au Fils de l'Homme ?
> Et [le mendiant] de répondre : « Qui est-il Seigneur, pour que je crois en lui ? »
> Jésus lui dit : « Eh bien tu l'as vu, c'est celui qui te parle ».
> L'homme dit : « Je crois, Seigneur », et il se prosterna devant lui.

L'image montre Jésus et Jésus se montre au mendiant, mais il lui dit que celui-ci *l'a vu*. Que le mendiant l'ait vu plutôt qu'il ne le voie, lui qui vient pourtant de recouvrer la vue, explique assez la dissimulation de ce fragment, comme si son énoncé avait du contredire la vue actuelle, dans l'image, de Jésus s'adressant au mendiant ; Jésus dont l'énoncé garde présente la seule parole : « Tu as vu [le Seigneur], c'est celui qui te parle ». Le passage au passé de l'image comme passage à la parole nous renvoie aux images prédicatives, à leur prononciation, dans les gravures n° 21, 23, 54, etc. Le discours de Jésus réactive alors l'indécision fondamentale de *Jean, 9, 3-4* :

> ...Je suis venu au monde pour que ceux qui ne voyaient pas voient et que ceux qui voyaient deviennent aveugles (*Jean, 9, 39)*

L'aveugle voit, et par la même redevient aveugle, a vu. Passage de la vue d'une image qui passe, est en train de passer dans cette ultime représentation, à la périphérie extrême de l'image, de Jésus provenu de l'entrée B, puis parvenu à l'avant de la scène pour refluer ensuite vers le fond de l'image. Ce reflux jette un nouveau jour sur les illustrations H — M. Quand le mendiant vient auprès de Jésus (N), il a été chassé par les Pharisiens, comme le raconte Jean ; il est d'abord allé vers les « gens du voisinage »

> Ceux qui avaient auparavant l'habitude de le voir, car c'était un mendiant, disaient : « N'est-ce pas celui qui était assis à mendier ? »
> Les uns disaient : « C'est bien lui ». D'autres disaient « C'est quelqu'un qui lui ressemble ».

Le mendiant décrit les gestes de Jésus, frottant ses yeux de boue, etc. On lui demande

> « Où est-il, celui-là ? »
> Il répondit « Je n'en sais rien ».
> Puis il s'adresse aux Pharisiens, qui lui isent :
> « Celui-là, nous ne savons pas d'où il est ». Et ils jetèrent [le mendiant] dehors. (*Jean 9, 8-9, 12, 29, 38*).

Le mendiant, accédant à la vue, est livré à sa propre ressemblance sujet imageant, il s'est constitué en image, par un étrange renversement, qui formule le passage au voir comme une partition de l'être en être-vu ; et le voir se formule dans le même temps en avoir-vu, par où le mendiant se restaure dans son être, comme être-croyant. Je vois, je suis vu, j'ai vu, je crois fulgurante traversée du champ de vision, dramatiquement vécue par le mendiant comme une exclusion du lieu ils le jettent dehors. Exclusion d'un lieu de maîtrise, d'où l'on rejette aussi Jésus en fonction même de l'indécision de son propre lieu. Jésus est irrepérable, comme la zone N.

retenue au secret par les parcours B...E et G...M, et qui vient bousculer l'hégémonie de leurs massifs, en ouvrant une voie de circulation nouvelle, entre les deux lieux F et N : le premier consommait la destruction du lieu, le second clôt-ouvre l'image sur un non-lieu ; dans l'intervalle, l'espace d'une ressemblance, produite par l'inversion du voir en être-vu. Or cette inversion est constitutive de l'orientation, comme situation m'orienter, c'est me situer moi-même dans un espace que je compose, en m'y composant : ce que le préambule de la composition de lieu dans le livret des *Exercices spirituels* précisait comme « composition, en voyant le lieu ». Or le non-lieu qui conclut notre image rouvre en désignant ses marges, les contours du lieu composé ; mais c'est précisément parce que le lieu de la composition de l'image n'est pas seulement le lieu de l'image composée, mais également celui de ma propre orientation sur cette image. L'image disjoint, par cet écart de la représentation de l'inversion du voir dans l'être-vu (le récit de la guérison) et de l'inversion de cette inversion dans le reflux de mon propre projet d'orientation (comme projet d'être vu), les deux pôles du voir et de l'être-vu ; elle interpose le temps de l'avoir-vu, qui capte le projet d'une représentation orientée mais l'inscrit au défaut de la contemplation par une série de désorientations qui me découvrent dans la mémoire insituable d'un avoir-été-orienté.

Comment m'orienter dans l'image ?

Cette interpellation, provoquée par les lieux désorientants de l'image présentée, a constitué le plan de la gravure, c'est-à-dire l'image et sa légende dans leur localité matérielle, comme un vecteur d'orientation vers moi-même tourné. Je me trouve devant l'image ; je suis localisé par elle ; le projet d'être-dans-l'image est devenu un se-trouver-devant-l'image j'y suis trouvé par cette image, qui me localise.

Nous sommes ici à nouveau au plus près du foyer central des *Exercices spirituels* : le retournement du projet de décision en être-décidé dans le mouvement immobile de l'Élection. Le temps de l'élection opère la conversion spécifique du retraitant de l'exercice spirituel à sa décision de conformité « aux fins pour lesquelles il est créé ». L'orientation au lieu de la contemplation nous semble constituer un troisième « tour » de la conversion dans et par l'image. Nous avons postulé un premier « tour » de conversion *par* l'image, qu'illustrerait la fonction narrative et dogmatique de l'image évangélique dans la destination missionnaire du recueil des *Evangelicae historiae imagines*.

Mais il nous est apparu que la conversion était au travail *dans* l'image, dans l'immersion du texte légendaire dans l'image qui l'illustre, et qui l'instaure en le déconstruisant. Il apparaît, main-

tenant que les images se replient devant nous, et qu'au-delà de leur espace, puis de leur surface de représentation, elles désignent leur lieu en s'en détournant, que ce lieu-là, dans lequel je m'oriente, me convertit *à* l'image *de* l'image : je me tourne vers elle comme elle se détourne de moi. Ainsi la répétai-je sans la réfléchir. En me tournant vers elle qui se détourne, je me retourne sur le lieu marqué par son absence, le lieu d'où elle s'est imaginée. Mais ce lieu, habité alors par cette absence, m'est autre : la conversion, comme se-tourner-vers retourné sur un soi découvert (un lieu inconnu) est accomplie. L'expérience de l'image dans l'envers de la représentation, expérience de la composition de lieu, nous semble ainsi former un temps décisif (unique et répété) dans le parcours de l'exercice spirituel, de la même manière que la topologie de l'exercice spirituel structure le déploiement de l'expérience contemplative dans le dispositif de cette trilogie conversionnelle des *Evangelicae historiae imagines*.

4) Répétition

a) *La répétition de l'image*

L'opération de la répétition, consistant à recommencer de voir ce que l'on vient de voir, c'est-à-dire ce que présentement l'on ne voit plus et pas encore, marque dans leur développement interne un très grand nombre de gravures des *Evangelicae historiae imagines*, et nous l'avons nous-mêmes à plusieurs reprises effectuée. La vue de l'image est déjà sa révision. L'image a été vue, et moi qui la regarde ai été orienté par cette vue. Je me trouve devant l'image, je m'y re-trouve, dans un mouvement où l'orientation, produite par l'image, fait retour sur celui qui la regarde. L'image est désorientée et orientante. L'orientation par l'image se donne donc bien comme la répétition, sur le fond de l'image elle-même (qui est toujours devant moi), de l'orientation dans l'image. Cette répétition déterminait au revers de la représentation, une articulation de l'image elle-même, prononcée et tournée, dans l'épisode de la « Prédication au temple ». Le repli de l'image, qui trace une ligne d'orientation, est effectué par la répétition ou la relation de répétition qui attache le regard à cette image — un regard au passé sur une image au présent. Le surgissement du pli — on dirait presque de la ride, marquage du temps de la contemplation — dans la gravure de la Prédication (n° 54, P7), est particulièrement remarqua-

ble en ce lieu : il articule l'être-disparaissant de l'image sur le ressassement évangélique, lui-même conduit aux limites du repli : je ne serai bientôt plus parmi vous, ne cesse de répéter Jésus. Le passage au passé, mode d'être de l'annonce de la Passion, produit le récit évangélique comme une répétition générale dans le double sens d'une imminence et d'une rémanence : imminence de n'être plus là, rémanence d'être encore là. Le ressassement, comme répétition de ce qui est en instance de disparaître n'est déjà plus perceptible que sous l'espèce d'une trace laissée (la trace ou ligne d'orientation de l'image repliée), a été repéré dans l'étude des compositions de lieu des *Exercices spirituels* : la trace de la « composition », toujours recouverte par les représentations, par le mouvement de l'imagination, est l'impossible objet d'une répétition, d'un exercice répétitif, d'autant plus prolongé (bien qu'il soit pénible, ou parce qu'il l'est) que l'exercitant aura davantage péché, sera davantage rempli d'images pécheresses. Recommencer l'exercice jusqu'à découvrir, non pas le lieu de la composition des images que l'on s'y représente, mais le lieu de moi-même comme « composé d'âme et de corps », lieu imaginaire ou « lieu corporel » (*Exercices*, [47]), *comme si* j'étais ce lieu — et non l'une ou l'autre de ses figures.

De la même manière que les gravures des *Imagines* inscrivent la forme de la répétition dans leur destin singulier, la répétition est, avec l'orientation (qui la répète au-delà de la situation d'Élection) le moteur de la méditation ignatienne : répéter l'exercice, c'est effectuer cet exercice lui-même comme une répétition essentielle la représentation dans le lieu composé est en effet, comme nous l'avons détaillé, déjà produite par la composition de lieu elle-même, qui est donc répétée mais c'est seulement la répétition de l'exercice qui donne à voir (à ne pas voir) que la répétition de la composition est en même temps recouvrement ou représentation d'un irreprésentable : à ce moment-là une différence se profile, qui marque entre les deux corps de l'exercice (composition et représentation) un imperceptible écart, lieu des différents projets de représentation dans le temps de la contemplation.

Nous sommes ici au cœur du dispositif topique de l'imagination : la projection purgative des images, qui, comme nous l'avons vu, m'oriente vers mon propre lieu, se voue en même temps d'elle-même à sa répétition : c'est en effet de voir encore l'image, présentement devant moi, qui décide en retour qu'elle n'est plus « peinte en moi », selon la formulation « autobiographique » d'Ignace ; mais c'est inversement qu'elle ait été vue, qu'elle ait été peinte en moi, qui certifie le projet purgatif de son « être-devant-

moi ». L'articulation de ces deux dénégations règle la circulation des images. La répétition est la forme pratique de cette articulation.

b) *La répétition des images*

L'inscription de la répétition dans l'image présente introduit maintenant dans la *série* des représentations une nouvelle altération : elles excèdent en effet la relation de répétition, qui articule une image sur elle-même, et constitue entre les images un lieu de non-recouvrement, un espacement réel, où achève de se construire la situation d'orientation. Le développement de la forme pratique de la répétition sera l'exploration de la différence des images, lignes brisées de l'orientation, segments fragmentaires du parcours évangélique. Différence que nous comprenons comme concrétisation locale de la répétition des plans imagés. Deux aspects successifs doivent donc être considérés, qui légitiment à proprement parler la forme du « recueil », mais conduisent aussi, indéfiniment, vers sa fermeture : d'une part la formation répétitive générale de la série des représentations ; d'autre part ce qui, dans les modalités distributives de cette formation, ainsi que dans la variété des « refigurations », approfondit la différence réelle des plans d'images, c'est-à-dire le fonctionnement propédeutique du recueil des *Evangelicae historiae imagines* comme répétition de l'orientation.

α) Une répétition indifférente de l'image pour mémoire dans le projet d'image

L'organisation générale des 153 planches combine deux types de relation : une relation d'anticipation, certaines planches annonçant, par un détail ou par un médaillon, des représentations « pleine planche » qui les suivront ; et une relation de remémoration, d'autres planches, ou les mêmes, rappelant, par les mêmes voies, des représentations « pleine planche » qui les ont précédées. Une combinaison psychologique toute naturelle elle articule l'image-projet sur l'image-mémoire, et institue l'autonomie de la contemplation, lui donnant les moyens de circuler entre les images prospectives et rétrospectives d'un corps de récit qui s'institue par cette circulation comme le substrat de ce double point de vue, son lieu, représenté par la totalité des images qui le croisent (et réalisent rétrospectivement le lieu, instauré en mémoire, puisque ce n'est que dans le fait de la rétrospection que l'anticipation se détermine comme anticipation).

Il se trouve toutefois que la combinaison de l'anticipation et de la remémoration est déjouée de son cours simple par le fait

suivant la relation remémorative domine très largement la première moitié du recueil (recueil dont les gravures n° 73-78 (mort et résurrection de Lazare) occupent le centre), inversement la relation d'anticipation est de très loin la plus fréquente dans la seconde moitié. Il y a donc un effet de chiasme, qui fait de l'avant le lieu de l'image-mémoire, et de l'après celui de l'image-projet, à l'exception de certaines voies de passage, que nous parcourons plus loin.

Effet de chiasme : lorsqu'on aborde la contemplation des planches, c'est sous le coup d'une détermination à suivre jusqu'à son issue suprême le parcours qui s'amorce, une issue que nous fait exceptionnellement connaître, dans la gravure n° 1 (P3), l'annonce de la crucifixion du Christ. Cette détermination oriente par conséquent le projet des images vers leur fin narrative, de la même manière que la seconde partie du recueil se développe en mémoire des premiers épisodes de la vie du Christ, dont le terme dévoile rétrospectivement la portée et le sens. Mais ce mode de lecture est contredit par la relation remémorative (R) des images de la première partie, qui annonce en même temps le remplissement rétrospectif de l'ouverture anticipative, tout en la dégageant, en tant qu'ouverture, de ce remplissement : ce que précise le déplacement final de l'anticipation (A), qui contredit d'un autre bord l'autonomie de la contemplation. La logique imaginative met donc à nu par cette double perversion l'hétéronomie du cycle représenté : en renvoyant, par la remémoration inaugurale, la contemplation des gravures au temps qui la précède, c'est-à-dire à l'imagination de la vie du Christ, telle qu'elle se présentait pour le contemplateur avant l'ouverture du recueil ; en renvoyant cette même contemplation au temps qui la suit, par l'anticipation finale qui, si elle se referme, dans l'ordre de la représentation, sur les évènements annoncés de la crucifixion, de la résurrection et de l'ascension, est toutefois relancée au-delà par l'inversion de l'anticipation et de la remémoration (*fig. 5*).

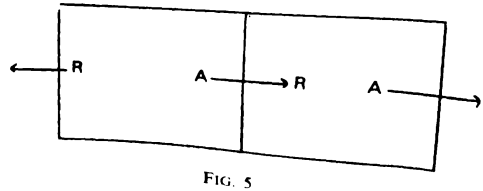


FIG. 5

L'anticipation reste sans mémoire, elle ne se résout pas dans sa propre mémoire, de la même manière que la remémoration initiale était sans projet. De part et d'autre le temps de la contemplation des images est débordé par un temps d'imaginer lui-même écartelé, mais à l'inverse, entre le temps d'une imagination remémorante et celui d'une imagination anticipante. Le cycle représenté reste ouvert, disjoint ; il ne fait pas cercle autour du corps de récit. Le cycle de la mise en représentation (de l'imagination remémorante à l'imagination anticipante) se trouve lui-même disjoint de l'articulation présupposée du projet et de la mémoire, représentée et subvertie par l'organisation temporelle du recueil comme l'inversion, la *représentation en inversion* de la logique de l'imagination, passage de l'image en mémoire dans l'image projetée, projet de la mémoire avant d'être mémoire de ce projet, projet de l'imagination remémorante avant de devenir, à l'autre pôle, mémoire d'une imagination toujours anticipante. De l'un à l'autre de ces pôles, qui l'un et l'autre, en travaillant l'une avec l'autre l'image-mémoire et l'image-projet, brouillent leurs lieux respectifs, c'est précisément le lieu de l'image qui est deux fois soustrait à sa définition on le cherche en mémoire, et il est en projet ; on le cherche en projet — et il est gardé en mémoire. Or c'est une semblable quête qui dans la contemplation ignatienne, composait le lieu de l'imagination comme doublement inassignable et irreprésentable sur le lieu de l'image produite et sur son lieu de production, l'un et l'autre toujours et nécessairement affectés de mémoires et de projets corrélatifs. C'est cette quête qui décidait aussi de la répétition de l'exercice comme pratique d'un creusement ou d'une fondation du lieu de la contemplation — seule fondation possible, seulement possible répétition d'une fondation indéfinie.

Le chiasme de la remémoration et de l'anticipation suscite quatre modalités, deux à deux superposées, de la relation entre les images, et entre les images et l'imagination de celui qui les contemple. Ces quatre modalités, dont les combinaisons différentes transforment le statut des images représentées par rapport à l'imagination de ces représentations, ont néanmoins un caractère qui les rassemblent elles sont répétitives. La répétition est découverte comme le lieu commun de l'anticipation et de la remémoration. Qu'elles s'annoncent ou se rappellent, telle image et telle autre se réitèrent, selon le contenu qui dans chacun des cas identifie l'opération. Mais la répétition des représentations, qui semble cependant posée et soutenue par l'hétéronomie de la série (elle n'est que la répétition d'un ordre qu'elle n'achève pas puisqu'en amont et en aval ses propres

principes l'excèdent) va être constamment perturbée par des déformations, des manques, des modifications multiples, et, pour commencer, par la déconstruction d'un axe de sécurité majeur : la relation de la répétition de ces images au texte qui les fonde.

C'est l'irruption de l'imagination qui a conduit, en « illimitant » le parcours du recueil, à la relation de répétition ; mais cette relation, comme nous allons le voir, ne peut se concevoir comme une répétition de la représentation. L'hypothèse est par conséquent posée d'une répétition d'images qui engage la contemplation en direction de l'imagination.

β) La différence des images répétées

Soit un épisode du récit évangélique. Comment les gravures des *Imagines* en organisent-elles les différents temps ? Comment le temps du récit est-il distribué sur la succession des images, ou sur les lieux d'une même image ? Ces deux distributions — par l'expansion d'un seul épisode sur plusieurs images et par la contraction de plusieurs moments d'un épisode sur une même image — sont combinées dans le recueil. Nous découvrons ici un mode particulier de la répétition, que n'ont pas décelé les relations générales jusque-là avancées. Il ne s'exerce pas entre les différents moments du récit évangélique, mais à l'intérieur de ces moments. L'anticipation et la remémoration sont ici imbriquées, prolongeant de ce fait l'interpénétration que le chiasme général a posé, mais maintenant dans le détail des contenus de représentation.

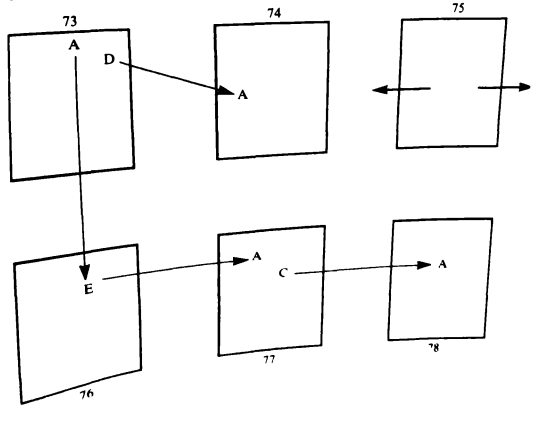
Regardons en particulier l'épisode de Lazare.

Six gravures lui sont consacrées : la gravure n° 73 (P12) illustre la Parabole du Riche et de Lazare ; n° 74 : la mort du Riche et de Lazare ; n° 75 (P13) le Riche en Enfer et Lazare aux Limbes ; n° 76 l'agonie de Lazare ; n° 77 (P14) : l'arrivée de Jésus à Béthanie ; la gravure n° 78 enfin (P15) : la résurrection de Lazare.

Ces six gravures condensent en fait deux « lieux évangéliques » distincts : l'un, dans *Luc, 16, 19-31*, développe la parabole du riche Épulon et du pauvre Lazare ; l'autre, dans *Jean, 11, 1-44*, raconte la mort et la résurrection de Lazare de Béthanie. Il est toutefois connu que le lien sémantique du récit et de la parabole n'a cessé de s'approfondir dans l'exégèse : la parabole de *Luc* annonce une résurrection que le récit de *Jean* vient raconter projet et mémoire s'articulent ici selon l'ordre d'abord présupposé pour la conduite de l'ensemble du recueil.

Mais l'incommensurabilité des deux séquences est essentielle au déploiement de leur écho de sens dans le texte évangélique *Luc, 16*, fail

l'hypothèse d'une résurrection à laquelle la parabole dénie, par anticipation, toute efficacité démonstrative : le riche Epulon, condamné aux tourments de l'Enfer pour sa vie de plaisir en même temps que Lazare est appelé aux Limbes auprès d'Abraham en consolation de ses souffrances, s'adresse à ce dernier pour lui demander la résurrection du pauvre Lazare : renvoyé sur la terre, il saura convaincre les frères d'Epulon de réformer leur vie, et d'éviter ainsi les tourments de l'Enfer. Or Abraham répond « S'ils n'écoutent pas Moïse, ni les Prophètes, même si quelqu'un ressuscite des morts, ils ne seront pas convaincus » (*Luc, 16, 31*). La résurrection de Lazare qui, parce qu'elle menace de convaincre les Juifs, précipite selon *Jean, 11, 47*, la décision de mettre à mort Jésus, contredit donc les paroles d'Abraham, en opposant le fait de la résurrection à son hypothèse, la réalité du miracle à sa possibilité. Mais la réalité du miracle est elle-même fondée par la différence des deux textes, parabole et récit. L'illustration de leurs contenus, si elle doit bien manifester la relation qui les unit, c'est-à-dire la résurrection du premier Lazare dans le second, ne peut le faire que dans la marge des textes, à leur défaut, en les « trahissant ». Elle ne peut que trahir la lettre de ces textes, que constitue la différence de la parabole et du récit, par leur image. Et ce sera précisément par la répétition de leur image que pourra s'accomplir cette trahison. La traduction de la résurrection dans l'image sera la production d'une répétition d'images ; nous en détaillons maintenant les modes (*fig. 6*).



Les deux séries illustratives sont partagées au centre — qui est aussi le centre arithmétique du recueil — par l'image du centre de la terre, qui renvoie l'une à l'autre les surfaces de représentation de la parabole de *Luc* d'une part (n° 73, 74, achevée au n° 75) et d'autre part du récit de *Jean*.

Sur le terrain de cet alignement, trois relations particulières produisent de la répétition, en travaillant les contenus de représentation à trois niveaux différents narratif, descriptif, et décoratif. La lettre A renvoie dans la première gravure de la première série au Christ enseignant par ses apôtres ; la lettre E, dans la première gravure de la seconde série désigne au fond de l'image le même groupe d'hommes. La situation des deux fragments d'image est très voisine sur les deux planches, en même temps que le point de vue de la lecture les oppose au contraire radicalement la lettre A ouvre la lecture, c'est-à-dire le parcours de l'image selon l'ordre du recours à la légende, dans le premier cas, alors qu'elle le ferme dans le second (lettre E). La répétition de l'image s'opère donc au défaut de la lettre (littérale) du texte évangélique, et de sa nature la gravure n° 73 désigne dans le groupe d'hommes le lieu extra-diégétique de l'énonciation de la parabole, alors que ce même groupe est pleinement engagé dans le récit qu'illustre la gravure n° 76 : deux messagers (C) partent chercher Jésus (E) pour le conduire auprès de Lazare mourant (B). L'image produit donc là encore de la répétition là où le texte évangélique se distribuait selon les deux espèces distinctes de la parabole et du récit d'actes.

La description des lieux contourne d'autre part la différence des textes. Soit la gravure n° 74 le riche Epulon est sur son lit de mort ; n° 75 passage au centre de la terre ; n° 76 : l'autre Lazare est sur son lit de mort. Or d'une part un détail de la première gravure (E) nous montre l'ange prenant l'âme du pauvre Lazare, qui est donc déjà mort, alors que l'autre Lazare agonise dans la troisième gravure ; et d'autre part le lit d'Epulon, à quelques détails près, devient celui de Lazare, dans une sorte de répétition-résurrection de l'image, dénuée de pertinence narrative ; l'image a imposé ses propres contraintes, et se répète elle-même (la répétition se manifestant donc comme une contrainte spécifique de l'image).

Répétition marquée enfin dans le passage de la première à la deuxième gravure par les démons ils font tapisserie au n° 73, figurant, au-dessus d'Epulon festoyant, comme une ruse de la représentation, retournée contre son « héros ». Au n° 74, cet aparté décoratif envahit le devant de la scène pour s'emparer précisément de l'âme de ce héros et le conduire en enfer (AD). L'image a répété dans un premier temps les gesticulations qu'elle rejoue ensuite. L'articulation théatrâle de ces deux images signale l'identification de la répétition et de la mise en images, motrice, par la conjugaison de tous ces traits, de la génération des *Imagines*.

Nous nous sommes arrêtés sur le massif central des deux Lazare, parce que sa position dans le recueil, précisément au lieu d'un changement ou d'un tournant dans le récit, produit inversement la relation de répétition comme une forme structurante pour le recueil dans son ensemble, et révèle du même coup, non seulement l'illustration particulière de la résurrec-

tion de Lazare, mais l'illustration de toute relation du texte-projet au texte-mémoire (relation de l'énonciation à l'énoncé), comme production de répétition, ancrée par le massif des deux Lazare dans le rapport du récit et de la parabole. Nous touchons toutefois ici à un point de rupture : si l'image répète ainsi le texte, elle n'a de sens que par l'exercice d'une rumination dans lequel, en même temps qu'elle est le texte lui-même dans son articulation temporelle, elle se condamne à la répétition indéfinie de sa représentation impossible — et voue Jérôme Nadal au renoncement ? Mais voyons de plus près dans ce même massif des gravures n° 73-78, l'opération de répétition à l'œuvre dans le geste minimal de l'illustration. Distinguons les deux ensembles.

Premier ensemble : la parabole d'Epulon. L'iconographie traditionnelle de ce passage de *Luc* le distribue généralement sur deux séries elles-mêmes distinctes l'une consacrée au Riche, l'autre au pauvre Lazare. La première détaille la scène du festin, celle de la mort, celle de l'enfer ; la seconde montre le pauvre à la porte du Riche, puis auprès d'Abraham. On remarque aussitôt que l'iconographie des *Imagines* compose ces deux séries en combinant dans chaque gravure les différents lieux du texte E au n° 73, E au n° 74, B au n° 75 introduisent Lazare dans l'empire d'Epulon. Retenons ceci : chacune des gravures ramasse ainsi la totalité du texte, les différents champs de représentation du texte. Mais en même temps aucune d'entre elles ne consomme cette même totalité, n'en rend absolument compte. Chacune doit donc se répéter elle-même pour dire le texte de sa légende.

Deuxième ensemble, la mort et la résurrection de Lazare, et même observation. Reprenons la gravure n° 76 au point E, pour aller au point A du n° 77 : l'identité de ces deux points réitère dans les deux représentations, l'unicité d'un même point d'ancrage, qui clôt la première et ouvre la seconde, établissant entre les deux gravures une relation de répétition. Du n° 77 au n° 78, la répétition relie C et A, par E le premier plan du n° 77 (E) n'est en effet que le grossissement de C (rencontre des femmes et de Jésus) au fond du champ de l'image, à proximité du sépulcre de Lazare. Le récit de *Jean* précise bien que Jésus n'est pas rentré dans le village de Béthanie. La rencontre de Marie et de Jésus ne peut donc avoir lieu devant la maison de Lazare. La distance des points C-A-E n'a donc pas de pertinence locale dans le contenu de représentation. Elle n'a de pertinence que temporelle du point de vue de la contemplation. L'image de la gravure n° 77 développe donc photographiquement sa propre représentation ; elle la répète, jusqu'au point A de la gravure suivante, qui reprend et répète encore une fois le texte là où l'image précédente l'avait laissé. Deux formes concurrentes de la répétition sont ici à nouveau engagées (*fig. 7*).

Le texte se distribue sur plusieurs images, qui, chacune à un degré variable, font la levée des différents fragments de texte distribués. Deux phases : une expansion du texte dans les images, une réduction de ce même texte dans ces mêmes images. Le résultat est qu'aucune unité de texte n'est

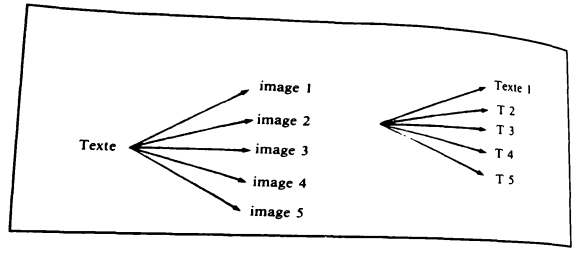


FIG. 7

singulièrement traitée par une seule image, et que par conséquent l'i ne fait que répéter toujours un texte qu'elle ne dit jamais.

Au terme du « feuilletage » des *Evangelicae historiae imagines* deux questions décisives nous sont posées.

L'étude de ces gravures a tenté jusqu'au bout de concevoir la légitimité de leurs représentations, selon la perspective, qui nous guide depuis notre point de départ, d'une pratique ignatienne de l'imagination, enracinée dans l'expérience de la composition de lieu des *Exercices spirituels*. Nous nous sommes constamment tenus à la limite de cette légitimité, mais nous n'avons jamais pu prendre ces images au défaut du projet qui les inspire. Il nous est donc maintenant dû d'aller plus loin, et de déduire, non seulement, comme jusqu'ici, la possibilité de ce recueil du point de vue d'une esthétique de l'imagination ignatienne, mais encore la nécessité de cette filiation. Première question, donc dans le massif de l'iconographie produite dans la mouvance de la Compagnie de Jésus, l'œuvre de Nadal est-elle légitimement fondée comme l'héritière des pratiques ignatiennes de la méditation imaginative ? Et plus précisément les caractères des *Imagines*, tels que nous les avons dégagés, permettent-ils de rendre compte de leur isolement dans ce massif, et par conséquent du pari, encouru par Nadal, de concevoir une iconographie absolument spécifique de ces pratiques ? D'où immédiatement une seconde question.

Si ce pari est bien tenu, c'est-à-dire si la réalisation du projet de Nadal est effectivement fidèle à ses prémisses, est-il possible de comprendre, du point de vue proprement esthétique, que l'enga-

gement de ce projet n'ait pas sauvé Nadal du renoncement où sa Correspondance l'a montré s'enfoncer ? On se souvient que par bien d'autres voies nous avons pu essayer d'approcher les déterminations profondes d'un semblable retrait. L'étude des images apporte-t-elle dans ce débat des éléments nouveaux ? Nous l'avons à plusieurs reprises pressenti. Mais il importe de parvenir sur ce point à un éclairage global. Il en va en effet, si la pertinence de la première question est établie, du statut même de l'image religieuse, de sa puissance négative. Or l'examen des deux formes pratiques de l'imagination dans la représentation — l'orientation et la répétition — nous place au seuil d'une interprétation psychologique et esthétique de la mélancolie de J. Nadal.

Chapitre VII

Une attitude mélancolique

L'étude de la dernière Correspondance de Jérôme Nadal nous a placé dans l'hypothèse de sa mélancolie[1] : l'impossibilité de finir les images dont il avait fait le projet, et l'impossibilité conjointe d'en finir avec ce projet toujours répété, et jamais abouti, de constituer un pôle alternatif au lieu d'investissement originaire, que nous avons compris comme l'investissement d'un lieu perdu (lieu de moi-même, en tant qu'il est aussi — indifféremment à toute séparation — le lieu de l'attention, de la présence d'esprit divine), ces deux impossibilités conjointes ont défini le parcours erratique de l'étayage mélancolique. Mais nous avons aussi compris que cette errance n'était pas séparable, dans sa durée, de la scène spirituelle et politique sur laquelle elle était éprouvée et exposée la relation avec les généraux (et directeurs supposés) F. Borgia et E. Mercurián[2]. Nous nous trouvions alors conduits à retarder l'examen effectif

1. Voir *supra* chap. V, pp. 228-232.

2. La mélancolie de J. Nadal, que nous n'avons plus haut que pu ou que voulu déduire du témoignage de sa correspondance, est d'autre part évoquée par Nadal lui-même dans la chronique — le *Chronicon* — qu'il redige sur sa vie autour de 1565-1572 « J'appris du P. Domenech que le P Ignace avait dit à mon sujet, avant d'avoir entendu la confession que je lui fis durant les Exercices « Avec lui nous aurons des difficultés, car il est plein d'idées noires, même ses yeux le montrent il est à craindre, si le Seigneur ne l'appelle, qu'il ne devienne complètement mélancolique et ne perde la raison. A présent, dit-il, il veut servir Dieu et il ne le peut pas ». Mais le P Ignace disait qu'il avait bon espoir (...) « il aura pourtant, dit-il, des épreuves, et peut-être assez pénibles, mais Dieu l'aidera ; les troubles diminueront, les consolations augmenteront , il arrivera qu'il goûtera quelque chose du Paradis en cette vie » *Ep. Nad. I*, p. 18

de l'hypothèse mélancolique jusqu'à la considération de la trace objective (au-delà de leur projet et de leur rejet) des images de Nadal, en tant qu'elles pouvaient inscrire la survivance des aléas de la « révision » des images au drame qui leur donnait naissance et qu'il ne nous était pas possible de disjoindre d'une stratégie active de décomposition du complexe symbolique du projet de représentation et des représentants de sa commande. C'est dans la réalisation même de ces images que nous pouvions trouver l'illustration d'un redoublement dénégateur (déni de la dénégation de l'objet-image projeté), lui-même spécifique au développement de la pathologie mélancolique — et lui-même redevable, en dernière instance, au projet général de ces images, en tant que ce projet participait depuis son origine, comme nous avons tenté de le montrer, d'un paradoxe essentiel elles étaient nécessaires à l'investigation d'un lieu qui ne se découvrait que de leur exclusion, de leur ex-position.

Or l'étude des gravures des *Evangelicae historia imagines* nous renvoie par deux voies constitutives de leur singularité à l'expression d'une attitude mélancolique, rapportée aux images réalisées dans l'exercice de leur contemplation « iconoclaste », répétitive et orientante : iconoclasme de l'orientation, qui retient de l'image le profilement d'un plan par lequel, s'effaçant dans son espace, elle me situe au lieu d'où je la vois, au lieu d'où je l'ai vue iconoclasme de la répétition, par lequel je recommence de voir, en libérant mon lieu de cette vue reçue, une image que j'expose à sa disparition dans un plan de profil. C'est maintenant de ce point de vue — du point de vue de ces formes pratiques (orientation et répétition) de la contemplation — que nous devons nous confronter une nouvelle fois au diagnostic de la mélancolie.

1) L'orientation et la répétition mélancoliques

a) *L'orientation mélancolique un repère au désert*

La mélancolie est un « égarement de l'esprit »[3]. Elle introduit une démesure dans la proportion humaine de l'« inspiration

Mais les conditions de cette notation — leur rapport aux *Exercices*, le spectacle oculaire des idées noires — nous ont empêché, dans la première approche que nous avons tenté de la mélancolie de J. Nadal, de lui accorder un crédit indépendant des différents facteurs qui nous ont au contraire porté à soupçonner et à articuler sur la foi des images l'établissement de sa pathologie.

3. PLATON, *Phèdre*, 268e.

divine ». Elle me porte hors de moi. Elle tend à m'orienter vers nul lieu. Henri de Gand[4] écrit

> Ceux qui ne peuvent se faire d'un ange aucune représentation conforme à la loi de son essence, ce sont ceux sur lesquels la forme de l'imagination l'emporte sur celle de la connaissance pure ; car ils ne peuvent réaliser une plénitude extramondaine, ou le vide, ou le temps. Ils ne peuvent pas se représenter leur mode d'être comme immatériel, et en dehors de l'espace et du temps. Et ceci parce que leur intellect ne peut pas dépasser leur imagination. Bien plus : quelle que soit leur pensée, elle est d'ordre spatio-temporelle ou bien elle s'y trouve effectivement localisée, comme le point. C'est pourquoi ces gens sont des mélancoliques ; car ils n'ont pas le pouvoir d'élancer leur esprit par-delà les lieux et les grandeurs[5].

Le mélancolique reste en suspens il n'atteint pas la représentation de l'« espace » et du « temps », que seule permet le passage au-delà des « lieux » et des « grandeurs ». Comme l'apprend dans les souffrances le retraitant des *Exercices spirituels* ignatiens, quelque chose du lieu, non ce qui s'y trouve « localisé », mais le lieu comme tel lui reste invisible, infigurable.

La désorientation mélancolique est cette orientation en aucun autre lieu que celui-là, où je me trouve, et que seul un ange pourrait figurer.

Mais ce lieu, s'il me met hors de moi parce qu'il trace la limite fondamentale de ma propriété individuelle, de mon « à voir », me situe en même temps, fiché au milieu de son impropriété, comme une sorte de repère, de marque. Si la tendance (l'inclination, le penchant) mélancolique m'égare, alors elle fait aussi de moi, dans cet égarement, un signe repérable elle me fait figurer dans son désert. Elle y fait figurer l'homme mélancolique comme un « homme d'exception »[6], ou l'exception d'un homme qui « recher-

4. Henri GOETHALS, dit HENRI de Gand, théologien de l'Université de Paris, 1217-1293. Critique de l'aristotélisme scolastique, il se rattache à la tradition platonicienne, et particulièrement à Avicenne. Il soutient le point de vue d'une vision intuitive et illuminative des essences, contre le « réalisme » du thomisme (Voir Jean PAULUS, *Henri de Gand. Essai sur les tendances de sa métaphysique*, Paris, 1938).

5. HENRI de Gand, Quod libeta, folio XXXIVr (Quod.1.2, Quest.9) (1518), cité par H. TELLENBACH, *op. cit.* p. 35.

6. *Problème XXX*, 953 all, trad. fr de J. PIGEAUD, Paris, Rivages, 1988, p. 83. Ce court traité attribué à Aristote, peut-être rédigé par Théophraste (372-285) (voir sur ces points, J. Pigeaud, Présentation, *op. cit.*, pp. 54-56), traverse l'histoire de la mélancolie comme un « trésor » de l'« archéologie de l'imaginaire culturel », selon l'expression de J. Pigeaud. *Le Problème XXX* construit en effet, comme nous y reviendrons plus loin, la relation d'implication du mal mélancolique et de l'attitude mélancolique, envisagée comme l'image figurée de ce mal

che les lieux secrets »[7], et qui en devient une sorte d'indice, ou de témoin.

L'homme au désert est l'image minimale, la plus simple figure possible de ce retournement de l'égarement dans une fonction ou une situation d'orientation au lieu ; non que cet homme, en proie à l'acédie, pointe extrême de l'abandon et risque du salut, « pourriture » « rédemptrice » de l'âme[8], fasse lieu par lui-même : il est livré à une décomposition sans reste ; l'*a-kédia* signifie chez Homère l'abandon d'un cadavre sans sépulture[9]. Mais c'est cette décomposition, cette pourriture qui, hors du lieu de la sépulture, sont en virtualité de donner lieu à un nouvel espace, à faire, pourrait-on dire, de ce désert l'emplacement d'un lieu, comme l'entrée dans l'Ordre le plus « corrompu » marquait pour le jeune Ignace (comme pour Thérèse d'Avila) le dernier seuil avant la décision de fondation d'un nouvel Ordre. Dans ce procès en décomposition et en fondation, le désert est un intervalle. Intervalle de l'ancien et du nouveau, de l'avant et de l'après, tel le lieu étrange et familier (celui où je me trouve et où je me découvre me trouver) de l'Élection au cœur diffus des *Exercices* ignatiens. Dans cet intervalle, qui disjoint deux lieux temporels, ce n'est pas seulement la différence de ces deux lieux qui apparaît. C'est la différence du lieu en lui-même, comme lieu désert, qui n'est que d'être cette tension et cet écart, un intervalle du temps. Dans le premier *Apophtegme des Pères*,

> le saint Abbé Antoine, alors qu'il était assis dans le désert, tomba en acédie (...) S'étant un peu écarté au dehors, Antoine voit quelqu'un comme lui[10].

Assis dans le désert, Antoine s'écarte encore au dehors, et c'est seulement dans ce dehors, le dehors du dehors, le désert du désert, le lieu infiniment retiré, différé, que Dieu donne à l'Abbé en acédie de se voir lui-même ; c'est depuis ce lieu absolument impropre qu'il reçoit sa propre image, depuis ce lieu étrange qu'il se recon-

7. *id.*, 953 a 23-24.

8. Y. HERSANT, Acedia, i ition de la Mélancolie, *Le Débat*, 1984, n° 29, p. 47.

9. *id.*, pp. 44-45.

10. *Apophtegmata Patrum*, PG 65, col. 76ab, cité par R. BRAGUE, L'image et l'acédie, remarques sur le premier « Apophtegme », *Revue Thomiste*, 1985, T 85, pp. 197-228.

naît. Le lieu ici, dans sa différence, par sa différence, fait « passer » l'image (du) mélancolique nous y reviendrons.

b) *La répétition mélancolique un corps qui ne passe pas*

La répétition obsède le diagnostic de la mélancolie. D'abord parce que l'altération fondamentale de l'identification narcissique fait de toute image de moi l'image d'un autre, et, puisque l'autre en tant qu'autre que moi (et par conséquent garant de mon image) est lui-même refusé, fait de l'image de l'autre une image « volée » je la répète comme mienne. Ainsi de la parole, remâchée et toujours déjà prononcée. S'il est prononcé, décidé, accompli, l'objet de la mélancolie, par exemple alors même qu'il reste à accomplir, devient indifférent, « interchangeable » puisque je sais qu'il est perdu, je n'anticipe pas sa perte en le voyant, je le répète au terme de sa disparition ; je le revois. La « présentation », selon la terminologie phénoménologique de L. Binswanger[12], de la « circonstance » mélancolique, est immédiatement portée à l'extrémité de sa « protention » (de son achèvement) et reconduite à son point initial de « rétention » (à sa mémoire), dès lors re-présenté. L'interchangeabilité des objets est d'abord l'échange de chaque objet et de son image représentée.

La chose mélancolique est donc, en tant qu'objet, revue. C'est bien d'une telle tendance à revoir son objet que le peintre est marqué dans l'excentricité de son attitude mélancolique, lorsqu'il refuse, comme Tintoret selon Ridolfi, Rustici selon Sandraert ou le Dominiquin selon Malvasia[13] d'être « vu peindre » il ne s'agit pas en effet seulement d'être vu voyant, mais revoyant « On ne doit pas montrer ses ouvrages à qui que ce soit avant leur achèvement, de manière à pouvoir les changer autant de fois et d'autant de façons qu'on le désire sans aucune hésitation ». Le trait qui rattachait le révisionnisme du vieux Nadal dans la préparation indéfinie des images des *Evangelicae historiae imagines* à sa méditation, dans le recueil des *Orationis observationes*, sur le recommencement de la peinture comme métaphore du cours contemplatif est ici retracé. La disjonction de voir et d'être-vu s'effectue comme re-voir. Revoir, c'est voir sans être vu, c'est-à-dire répéter l'acte de voir sans que

11. M.C. LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Paris,

12. L. BINSWANGER, *Manie et mélancolie*, trad.
pp. 31-33 en part.

13. Nous suivons ici R. et M. WITTKOWER, *Les enfants*
D. Arasse, Paris, Macula, pp. 85, 86, 287

l'image que je projette puisse me réfléchir — sans que jamais je puisse dans une image composer mon lieu. Aussi les *Exercices* d'Ignace s'achèvent-ils sur la composition d'un lieu qu'il ne m'est plus donné de voir, et où, alors, je suis seulement vu, par « Dieu et tous les saints ».

La répétition mélancolique de voir est figurée et masquée à la fois par la *Melencolia I* d'Albrecht Dürer. « La complexité iconographique de (cette) gravure, écrit R. Klein, ne vient pas de la difficulté de lecture des attributs, mais de (leur) superposition[14] » ; superposition du « typus geometriae » et du « typus melancoliae ». C'est, nous semble-t-il, la superposition elle-même qui détermi l'espèce mélancolique de la gravure, et définit sa dimensi emblématique.

Ce n'est pas seulement dans la circulation de ses humeurs que la mélancolie s'enchaîne à la répétition de son projet d'image. L'état mélancolique lui-même est préposé à sa répétition : il se survit, puisque le moi qu'il affecte, en deuil de lui-même, est, essentiellement, survivant à ce deuil. Nadal, nous l'avons dit, se désespérait de ne pas mourir ; et le livret des *Exercices* d'Ignace arrache au retraitant, au terme d'une purgation épuisante — « appauvrissante »[15] — des images de ses péchés, un « cri d'être encore en vie », dans l'attitude que décrit L. Binswanger

> C'est un être en suspens rigide dans l'angoisse d'un dérobement effrayant où seul l'être-encore-en-vie subsiste[16] ».

Qu'est-ce que cette survie ? Si la mélancolie naît de la perte irréparable d'un objet dont le moi ne s'est jamais reconnu séparé, et auquel il n'a donc trouvé aucun recours, dont il n'a constitué aucune figure, c'est en effet le moi lui-même qui survit à sa perte, à la perte toujours déjà accomplie de son image. Il reste, d'un passé qui ne passe pas, un corps impropre et inimaginable. M. Czermak, dans sa clinique de la pathologie mélancolique, distingue deux modes alternatifs, opposés et associés, du « sentir » de ce corps

> Il s'agit d'une patiente qui présentait, à certain moment de son évolution, un Cotard[17] très pur, après avoir connu différents temps.

14. R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 227.

15. S. FREUD, *Deuil et mélancolie*, *op. cit.*, p. 163 « L'un des caractères frappants de la mélancolie (est) l'importance de l'angoisse d'appauvrissement ».

16. L. BINSWANGER, *op. cit.*, p. 64.

17. Il s'agit du « syndrôme de Cotard », selon le nom de Jules Cotard (*Leçons cliniques, les délires des négations*), qui implique le délire mélancolique dans la symptomatologie des psychoses.

Dans une première phase, elle avait eu le sentiment de perdre ce qu'elle appelait « sa vision » ; elle se plaignait d'avoir le regard vide, ajoutant qu'en temps normal il y a un rapport entre la pensée et le fond des yeux « Or, ça je ne le sens plus du tout. » Elle ajoutait : « Je ne suis accrochée à rien », et avait essayé de se jeter par la fenêtre. Puis, peu à peu, s'était produit le sentiment d'un arrêt du fonctionnement de ses organes : « ...impression de ne plus avoir de cerveau ; je ne pense plus, j'ai le cerveau paralysé, congestionné. » Et puis, enfin, transformation de la sensation de sommeil « En temps normal, je sens venir le sommeil, déclarait-elle. On a une lassitude des paupières, on a besoin de fermer les yeux. Quand je suis malade, je sombre d'un coup, je ne me rends pas compte. » Sa temporalité changeait dans le même temps — « le gel du temps... ». « Il ne s'est pas écoulé de temps. Pour moi, le temps est bloqué », tandis que se manifestait le classique sentiment d'immortalité : « Je vais vivre éternellement, sans âme, mon corps ne pourra pas avoir de fin », propos qui était formulé sur le mode d'une plainte : elle se souhaitait une fin, avoir une âme. Plus précisément, dirions-nous, elle souhaitait avoir des affects comme des désirs, le tout culminant dans la demande d'une mise à mort s'accompagnant d'anorexie, d'une certitude d'incurabilité, enfin de manifestations stuporeuses, conjointes à l'opposition à tout traitement. Des propos comme : « Je n'ai pas de bouche, je n'ai pas d'intestin, je n'ai pas de vessie, je ne peux pas aller à la selle, je ne peux pas uriner », ne se présentent pas sur le mode d'une dénégation. Il s'agit d'une affirmation qui utilise le mode de la négation affirmation de n'avoir plus d'orifices, que tous les conduits de son corps sont des pleins. C'est sur le mode de la plainte, le constat d'un plein et l'attente d'un manque, irait-il jusqu'au souhait d'être achevé, éliminé en tant qu'objet, voire tué pour engendrer un trou dans ce à quoi le sujet est identifié.

Simultanément, cette patiente se sentait/ par moments répandue dans le monde. Elle décrivait des expériences de morcellement de son corps, dispersion instable, oscillante et réversible au cours de laquelle le sujet passe d'une compacité pétrifiée à une expansion à la mesure du cosmos tout entier[18].

Le corps mélancolique ne transmet pas. Il ne « fait pas passer ». Opaque ou dissout, éclaté ou compact, c'est toujours lui qui passe et reste, parce qu'il ne laisse passer aucune image qui le représente. C'est lui qui, indéfiniment, se représente, refait surface, traverse le miroir en brisant cette image. Quelque chose fait alors pour nous surface la « mélancolie » de J. Nadal révisant ses images ne s'expose-t-elle pas à leurs commanditaires — les généraux Borgia et Mercurián — comme la répétition d'un corps irrémédiablement infigurable, dont aucune image ne peut hériter, que rien ne peut

18. M. CZERMAK, *op. cit.* pp. 206-207.

représenter ; un corps impropre en lui, qui ne passe pas, qui fait son corps étranger à lui-même le corps du Fondateur ? Un corps rebelle à passer son image, Nadal le sait qui fut témoin à Rome, avant 1555, de la difficulté de décider Ignace à produire le récit de sa vie, ce qu'il ne fera qu'en multipliant les zones d'opacité — précisément autour de l'acte fondateur — et en distribuant, au lieu d'image ou de portrait, des éclats de vision. Un corps rebelle, qui ne s'autorisa au peintre qu'en profil...

L'attitude de Nadal rejoue et mime aux demandeurs d'image le retrait ignatien ; Nadal répète une mélancolie originaire ; mais c'est précisément de répéter ainsi le corps de l'autre, d'être à l'image de sa mélancolie, qui dessine l'attitude mélancolique. La scénographie des *Exercices* ignatiens compose le lieu fantasmatique, comme nous l'avons montré, de l'ostentation mélancolique de Nadal dans la Correspondance de Hall. Aussi ne serons-nous pas surpris que dans l'histoire, contemporaine des survivances fondatrices de Nadal, de l'institution de la Compagnie, la révision directoriale de cette scénographie — révision dont la cicatrisation de la « blessure » du « lieu corporel » était un symptôme essentiel — soit solidaire, au tournant du siècle, des *Industries pour remédier aux maladies de l'âme* (1604) du général Aquaviva[19]. La résivion de la composi-

19. On lit au chapitre XVIII, « La Mélancolie et les scrupules » : « Il y a tant de choses et si profitables que plusieurs ont laissé par écrit à ce propos qu'il n'est aucunement nécessaire d'en dire davantage en cet endroit.

1. On pourra lire ce qu'en écrit Gerson au Traité contre la pusillanimité en la partie troisième, et au livre de la préparation à la Messe.

2. Il faut ordinairement entretenir, traiter et recevoir aimablement ceux qui sont détenus de cette infirmité ; il faut les encourager et sur tout il ne faut point parler à eux par doutes et à demi-mot, mais clairement et franchement. Cela n'est rien, ne vous souciez pas de cela, ne le redites point, faites cela ; j'en rendrai moi-même compte à Dieu, etc.

3. Il ne faut pas toutefois passer sous silence qu'il y en a quelquefois lesquels se laissent choir en superstition, non point par une conscience trop craintive, mais pour quelque particulière cause de la représentation d'un ou deux objets pour l'amour desquels ils ne sont pas tant retenus de crainte, et se trouvent même sans aucune discipline car quelques-uns d'entre nous nous les avons trouvés par expérience, fort négligents et malsoigneux de l'avancement des choses spirituelles, et de l'observance de la religion, et qu'au reste ils reçoivent sans scrupule plusieurs abus et imperfections, pour raisons desquelles enfin il a été nécessaire de les mettre hors de la société lesquels néanmoins en certaines choses se portant avec trop de scrupule et de chagrin, jamais ne cessaient d'assister aux confessions générales et demander des facultés et dispenses et autres choses semblables. Ce qu'il fallait dire pour cause de peur qu'on n'entretienne pas toujours telles personnes, et que leurs consciences ne s'élargissent, ainsi qu'il faut se comporter avec les superstitieux scrupuleux mais

tion de lieu dans la pratique des *Exercices*, et la lutte contre l'orientation mélancolique dans la Compagnie participent d'un même projet de redressement, contre ce « sentiment d'écroulement, d'écoulement, et d'abandon tandis que le moi se vide[20] », et découvre le lieu du projet en pure perte des images comme le lieu caché du Fondateur ; un lieu dissimulé sous l'attitude rigide (dont le redressement lui-même pourrait être la « révision », la réeffectuation) d'une « composition extérieure » de soi, selon l'expression prêtée à Ignace par Luis Gonçalvez da Câmara[21].

2) Le lieu de la mélancolie

La détermination spatiale et temporelle de la pathologie mélancolique met en évidence un axe de circulation et de passage constant de la « réalité » de cette pathologie à ses images, et au pôle de l'image en général comme terrain de culture de la mélancolie de sa fonction effective de repère au caractère indiscernable de la « mélancolie réactionnelle » et de la « mélancolie endogène »[22], la représentation d'une attitude mélancolique, qu'elle soit naturelle et maîtrisée ou maladive et imprévisible[23], a charge de symptôme. Le diagnostic de la mélancolie n'est pas dissociable de ses voies spéculaires ; inversement l'image en est malade. L'image convoie la mélancolie, comme une humeur[24]. C'est dans cette perspective,

afin qu'on use de discrétion et les secourant seulement en telles choses d'une douceur et indulgence dont ils ont besoin aux autres cas, qu'ils soient admonestés de l'élargissement afin qu'ils voient que ces choses ne conviennent pas bien ensemble. Au contraire qu'il peut arriver que par une trop grande nonchalance et trop peu de soin on permette que ces scrupules et superstitions se rencontrent qu'ils s'éveillent donc avec ardeur, et cependant il faut les encourager dextrement ainsi que la raison le conseillera ».

Aquaviva, dans ce texte « excessif » (« il n'(était) aucunement nécessaire d'en dire davantage en cet « endroit »), réintroduit « par expérience », et avec une certaine précision d'analyse, l'attitude mélancolique dans la relation spirituelle, qu'il vise d'autre part à délivrer de ce « mal ».

20. Y. HERSANT, *art. cit.* p. 47

21. G. da Câmara écrit dans son *Mémorial* (*op. cit.*, p. 150)

« La dévotion intérieure de notre Père se manifestait et se reconnaissait continuellement par la grande paix, la tranquillité et la composition extérieure de son visage (...) Il avait naturellement les yeux joyeux (...) Toutefois il les avait d'ordinaire si fatigués qu'on eut dit les yeux d'un homme mort.

22. L. BINSWANGER, *op.* p. 25.

23. Problème XXX, *op.* 954 a35.

24. Nous renvoyons pour cette approche humorale de l'image au bel article

ouverte par le jeu contemplatif de l'orientation et de la répétition en présence des gravures des *Evangelicae historiae imagines*, que deux difficultés essentielles de ce jeu peuvent s'aplanir. Nous avons relevé plus haut que l'alternance des phases de reconnaissance ou d'investissement et de méconnaissance ou de désinvestissement rythmait, dans l'élaboration freudienne, la relation de l'imagination mélancolique à son absence d'objet je ne me reconnais pas dans des images de moi que je ne peux pas ne pas produire, mais que je désinvestis dès lors qu'elles sont reconnaissables. Je m'oriente vers des images qui se dérobent. C'est bien de cette scène que la contemplation des *Evangelicae historiae imagines* a été le théâtre mais ce n'est pas seulement parce que l'image se dérobait ; c'est aussi en fonction de sa présence, poursuivie au-delà de toute reconnaissance, de toute représentation, de la même manière qu'elle obsède le discours de la mélancolie jusqu'à rendre son propre diagnostic méconnaissable — est-elle « le pire des maux » ou « la marque du génie » ? —, comme si le mal mélancolique était d'abord de vivre en perte de lui-même.

L'orientation mélancolique tend, en excès de toute figure possible, à construire le lieu du séjour de l'autre, sans pouvoir l'y poser[25]. Or cette orientation, si elle retrace le parcours esthétique des « images de Nadal » — du projet de représentation à son déni et à sa retombée d'architecture — inverse le parcours spirituel des *Exercices* ignatiens celui-ci en effet forclôt le lieu de l'autre — comme l'autre lieu, en moi-même, de l'Autre, du « tout Autre » — pour ne donner jour qu'à sa figure. Mais c'est aussi du ressort spécifique de la mélancolie de produire le symptôme — la seule image possible du corps vidé d'images de la contemplation purgative — du lieu forclos de la « composition ».

Dans l'un et l'autre cas, le vertige (la « perte-de-support[26] ») mélancolique réintroduit de la mélancolie au cœur du transport spirituel et de l'application esthétique dans la mesure même où c'est

de G. DIDI-HUBERMAN, Un sang d'images, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1985, T 32, pp. 123-153.

25. M.C. LAMBOTTE, *op. cit.*, pp. 147-189, définit une « construction mélancolique ». Le mélancolique « compose un environnement ». C'est en ce sens, comme nous le verrons, que la composition ignatienne de lieu, qui découvre le lieu de mon « composé (de corps et d'âme) », n'est pas, en dernière analyse, un lieu mélancolique, mais, pourrait-on dire, le lieu de la composition et de la décomposition du mélange mélancolique, ce que nous appelons le lieu du corps.

26. L. BINSWANGER, *op. cit.*, pp. 56-58.

d'être un symptôme — de n'être qu'un symptôme — qui la fait revenir. Dans l'un et l'autre cas la mélancolie prend corps comme image. Or c'est bien ce destin qui la porte à nouveau au cœur « mystique » du dispositif de l'imagination ignatienne : la fluctuation du mal et du symptôme compénètre et confond dans la mélancolie le point de vue de la « créativité » et celui de la réception je reçois comme image et je recrée ce que je ne peux ni seulement créer (je ne suis pas autre que ce que je crée) ni seulement recevoir (il n'y a pas autre chose que moi) ; c'est précisément ce recouvrement qui déterminait la répétition comme modalité fondamentale de la contemplation des images évangéliques de J. Nadal et enracinait cette modalité dans l'expérience ignatienne du lieu de l'imagination comme espacement ou intervalle de deux limites du visible : le lieu de moi-même et le lieu du Christ.

Mais de l'un à l'autre de ces pôles, la mélancolie est en quelque sorte « passée par le lieu », dissoute : au terme le lieu ignatien ne se laisse plus saisir comme lieu mélancolique, mais seulement comme le lieu de la figure mélancolique du Christ, de sa Passion ; toutefois, comme nous allons le voir, cette figure incarne le destin de l'imagination mélancolique et fait de la mélancolie l'humeur pathologique ou la passion d'images du lieu. La figure du Christ mélancolique porte, à l'extrême limite de la disparition du Christ, « présentation à la représentation de l'abîme de la scission[27] », la concrétisation de l'attitude mélancolique, son résultat d'image. Elle est, pourrait-on dire, l'image même de sa perte elle s'inscrit en effet à la croisée de la répétition, (de la présentation à la représentation) et de l'orientation. Le Christ mélancolique traverse le récit de la Passion : du Jardin des Oliviers aux Outrages et au « Christ penseur » dans la solitude où il est figuré, pieds et mains trouées, après la Croix, l'image du Christ est l'avant et l'après ; il est l'accomplissement de ce qui reste à accomplir, et la répétition du fait accompli ; il produit l'acte même comme une répétition ; il sait. L'image du Christ mélancolique introduit dans le temps de la Passion la contraction, de l'avant à l'après, du Temps absolu, du commencement. Dans cette station, le Christ est tout entier exposé. Il est dans l'attitude de la mélancolie Ecce homo. La frontalité de l'exposition construit l'image du Christ mélancolique comme plan. Le grand tableau d'Antonio Campi, *Crucifixion avec les scènes de*

27. G.W.F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, III, 1, J. Gibelin, Paris, Vrin, 1975, p. 152.

la Passion, peint en 1569 (P16), dont une copie faisait face, dans son oratoire, à Charles Borromée[28], met en scène la procès de la venue de l'image sur son plan : toute la séquence de la Passion est assignée, par le parcours auquel elle force le regard, au passage répété, de l'avant à l'après, par le Christ penseur. Le regard va et vient dans l'espace narratif mais recroise, dans une vue qui le latéralise en réduisant sa profondeur fictive, l'exposition frontale du Christ. La répétition de cette figure oriente l'image, au revers de son déploiement perspectif, morcelé en une succession d'esquisses partielles, sur son cours de surface, en superposant sur son bord, au lieu du Christ assis au rebord de la croix, les états successifs de sa mélancolie. Cette superposition fait saillie, comme un cadre, et exprime en avant comme le lieu même de l'image la figure repliée sur l'imminence de sa disparition.

De ce geste esquissé par le Christ d'Antonio Campi, la confirmation se retrouve dans de très nombreuses représentations du Christ aux outrages, tête dans les mains, tête versée sur la main l'oreille est couverte. Une telle attitude figure à elle seule — mais aussi bien le Christ est seul, et tout entier tenu dans l'attitude de son corps mouvementé — la destinée mélancolique de l'image : oreille couverte, le silence se fait. Cette image en silence du Christ nous désoriente *dans* l'image de n'entendre rien je ne sais plus où guider mon regard ; l'espace de l'image n'est en effet pas dissociable du son que j'y projette et qu'elle me réfléchit ; l'irruption du silence disjoint cet espace, et mon regard s'y perd comme le son s'est enfui. La mélancolie de l'image du Christ replié est dans cette double perte, qui est la perte même de la figure comme instance de discours, et dont nous avons vu qu'elle marquait de son sceau le mal mélancolique une parole dérobée. Mais la déconstruction

28. Antonio Campi (15?-1587) travaille à Milan dans l'entourage de Charles Borromée à partir de 1560. L'histoire de la crucifixion avec les scènes de la Passion reste inconnue (voir sur ces points S. BEGUIN, Catalogue de l'exposition consacrée aux frères CAMPI, Crémone, 1985, pp. 187-189). La copie effectuée pour l'oratoire milanais de C. Borromée est de Carrobiolo di Monza. Le tableau de Campi est connu comme une « illustration » fidèle des recommandations contemplatives d'Ignace de Loyola dans le livret des *Exercices spirituels*. Il nous importe de ce point de vue, que la crucifixion présente dans l'oratoire de Borromée, soit d'abord l'application d'un autre tableau, avant d'être celle des recommandations ignatiennes ; et que ce tableau lui-même condense une synthèse ou une application explicite, une comparution en quelque sorte, des styles figuratifs concourants à Milan autour de 1570, de l'esthétique flamande aux archaïsmes de la conception polyscénique des églises franciscaines piémontaises et lombardes.

— voir et entendre rompus — de la figure de la mélancolie est en même temps une réalisation de son image, réduite par ce silence, tout espace évanoui, à l'ostension de son lieu Christ posé, suspendu sur son socle. Ainsi le Christ mélancolique, en accomplissant l'exercice mélancolique de l'imagination et l'effacement tendanciel de l'image sous la double contrainte de sa répétition et de son orientation, spécifie du même coup l'image elle-même comme le vestige, l'induration, la trace fossilisée, muette, de ce procès.

Or nous trouvons, à l'autre extrémité de ce parcours d'image, dans ce « lieu corporel » aveuglément arpenté par le retraitant des *Exercices* où Ignace donne à expérimenter le lieu invisible de la figuration du Christ, les traces d'une humeur mélancolique.

On se souvient que l'élaboration de l'image de contemplation, dans le livret des *Exercices spirituels*, consistait en une sorte d'incorporation du « lieu théorique » de la « composition de lieu ». Cette incorporation me faisait voir par fragments successifs ce que le premier « lieu » avait scellé, en composant de ces fragments et de leur espacement dans le temps le lieu même de la réception contemplative : on se souvient qu'une voix pouvait s'y faire entendre, non en provenance des images vues, mais dans l'alternance de ces images, vues, puis regardées, etc. Il en allait ainsi de cette composition d'images parce que le lieu corporel de leur production et de leur réception était, comme le « lieu corporel » de la figure du Christ, soustrait à ma vue. L'espacement des images recomposait ces lieux, ou plus précisément composait le « lieu de moi-même » comme le lieu même du Christ en tant que j'en avais purgé toutes mes images et que, par conséquent, je n'avais plus vue sur le lieu du Christ, recouvert sous ses figures c'était l'opération fondamentale de l'imagination contemplative. Or le « lieu de moi-même », tel qu'Ignace en expose la formule « théorique » au seuil de la « Contemplation pour atteindre l'amour », est le lieu de ce « composé de corps et d'âme » dont l'opacité obstrue, au commencement des *Exercices*, le lieu de visibilité du « composant », composant le « lieu corporel » des Personnes saintes, celui-là même que le développement des *Exercices* révèle comme n'étant autre que le « lieu corporel » de l'imagination, c'est-à-dire ni le corps, ni son image — en bref pas ce mélange d'où le péché résulte. Du « composé de corps et d'âme » au « composant de lieu », l'opacité s'éclaire par le projet-rejet des images du péché, selon le temps de la première semaine des *Exercices*, dont nous avons montré qu'il était perpetué, du point de vue de l'imagination, jusqu'au terme du parcours

c'est en ce point que la mélancolie, ainsi que l'attitude du vieux Nadal nous la faisait pressentir, participe du parcours des *Exercices*, qu'elle est saisie et travaillée par ce parcours. En effet, si la composition et le transport d'un mélange (de ce « composé » de corps et d'âme » qui ne secrète que des images de corps) s'effectue, dans les *Exercices*, dans un temps qui, en assurant sa fragmentation et sa dissolution conduit sa perte, et laisse ouvert, comme une plaie béante dans le livret [58], le lieu de cette composition, en n'en épargnant que des métaphores (le « lieu ou grotte » de la « Contemplation de la nativité », etc.) — n'en va-t-il pas de même pour le pathos mélancolique ?

Revenons au court texte du *Problème XXX* : c'est « une méditation de la rencontre de l'instable et de l'instant[29] ». L'instable : l'économie de la mélancolie est entièrement soumise à la loi du « mélange », non seulement parce que la « bile noire », humeur de la mélancolie, pénètre différents mélanges d'humeurs, mais parce qu'elle est elle-même, substantiellement, mélange. C'est parce qu'elle est mélange qu'elle tend, par sa nature, vers un état dont elle ne peut assurer la maîtrise : c'est cette tendance qui définit l'indécision pathologique de la mélancolie, virtualité autant qu'actualité. L'instant l'humeur mélancolique est en proie au temps, elle n'agit que livrée à une « circonstance »[30] et ne se livre que par esquisses, par degrés, par coups. Or c'est précisément parce qu'elle est composée de la bile noire qu'elle ne peut se composer, poser ses attitudes, que par états qui tous la décomposent, jusqu'à la « défaire »[31]. Aussi la manifestation « proteiforme » de l'humeur mélancolique lui allie-t-elle, comme le montre bien J. Pigeaud[32], un « tempérament métaphorique », c'est-à-dire, parce qu'« il n'existe pas de point de vue d'où saisir le paysage[33] », un constant déplacement.

La projection de la figure du Christ et sa consommation défigurante convoient donc l'une et l'autre une mélancolie doublement éprouvée comme « perte-du-support » d'une part parce qu'elle exprime, comme le révèle le parcours des images des *Evangeli-*

29. J. PIGEAUD, Présentation du Problème XXX, *op. cit.*, p. 25.

30. Problème XXX, *op. cit.*, 954b34.

31. *id.*, 953b4.

32. *ibid.*, pp. 52-54, et surtout J. PIGEAUD, Une physiologie de l'inspiration poétique de l'humeur au trope, *Études classiques*, 1978, T. 46, pp. 23-31.

33. *ibid.*, p. 53.

cae historiae imagines, et la représentation dévotionnelle d'Antonio Campi, le support en lui-même, et le perd comme support de ce seul fait ; d'autre part parce qu'elle supprime, dans le temps de passage de la consommation, le support corporel de réception de la figure. Il n'y a plus que le plan et la limite du corps. Il n'y a plus que le lieu de leur espacement.

Mais c'est du fait même de cette perte, et de l'errance où elle se trouve vouée, que l'image s'empare de l'attitude mélancolique, et qu'elle ne la lâche plus. Ce n'est pas de s'ouvrir à la vue de l'Autre qui place le lieu ignatien en puissance de pouvoir faire réellement le deuil de sa mélancolie ; c'est d'avoir construit l'homologie de la figure du Christ et de la défiguration du corps qui la contemple sous les espèces de la mélancolie qui, en disjoignant l'image de toute figure, adjoint du même coup la mélancolie à une simple image.

Propositions

Si je remonte brièvement en amont du début de cette enquête sur la composition de lieu, mon travail tâtonnait alors, dans la contemplation « stupéfaite » des tableaux du peintre Caravage, autour d'un thème central et impalpable l'identification du corps chrétien dans le procès de la Réforme catholique comme paradigme de la reconstruction de l'Église ; et autour d'un motif bien plus tangible, dans l'urgence de l'histoire comme dans l'actualité réitérée de la phénoménologie du corps : qu'est-ce qui est éprouvé du corps dans le travail de son identification ? Qu'est-ce qui se dit de lui dans ce travail, en l'absence des « corps constitués » ?

Je suis guidé dans l'exploration de ce rapport de la motivation du corps et du maillage serré de son tissu métaphorique par la puissance de discernement de Michel de Certeau. C'est, me semble-t-il, dans le secret peut-être jalousement gardé de la méditation ignatienne, et sur les traces du lieu perdu du corps réel, que Michel de Certeau a pu articuler avec tant de constance, jusqu'aux limites de sa propre identification, une écriture et une parole dont aucun « corps constitué » ne s'est sauvé sans perte.

Je découvre les textes ignatiens, ou plus précisément les traces écrites dont Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, jalonne son parcours. Ces traces me conduisent à insister sur une première épreuve, fondamentale, du corps, une épreuve dont il ne revient pas, dans le travail de son identification l'expérience de son lieu ; et à faire de cette expérience, dans la crise provoquée par Ignace au moyen de ses *Exercices spirituels*, la conversion radicale, par la composition du lieu corporel, de la décomposition analytique du corps ; une décomposition à l'œuvre dans la résurgence de la distinction de la chair et du corps dans la pratique eucharistique (la communion fréquente, vigoureusement défendue par Ignace, n'est-elle pas une dissémination charnelle du corps, du corps du

Christ et de mon propre corps, infiltré par sa chair ?) ; une décomposition du corps dans la pluralité indéfinie de ses membres, toujours en partance comme les compagnons d'Ignace, toujours en éclats comme les bras et les jambes des bourreaux-martyrs du peintre Caravage, que seul le corps du Christ en capturant leurs membres dans les rais de sa lumière, peut adjoindre : mais c'est un corps en partance.

Comment Ignace reçoit de ses confrontations avec Notre Dame la révélation du lieu de son corps, et la reçoit à ce point d'elle qu'on ne sait plus au juste qui est qui, tant cette annonce vient le saisir ; comment l'image de Notre Dame lave Ignace des images peintes en lui, comme le dit son *Récit* ; comment l'intercession de Marie et des saints le visite et médie en sa faveur, en ceci même qu'elle ne lui renvoie pas son image, et le laisse, décomposé, au lieu étrange et familier de son exposition aux vues divines, comme le décrivent (pour mimer une autre esquisse) les jambes de fourmis de son *Journal*, qu'enveloppe tout entier le paysage des *Exercices* ; comment la composition de lieu de ces *Exercices* découvre, au revers de ce lieu inconstructible, le lieu matriciel de l'imagination, et comment en ce lieu, l'image de l'homme dans l'humanisme renaissant trouve sa limite ; comment le corps décomposé d'Ignace, à coups d'éclats de visions, donne place à un lieu qu'il refusera toujours d'occuper ; comment ainsi cette composition de lieu signe le glas de l'humanisme en même temps qu'elle formule le plus radicalement possible la réformation du corps chrétien : tout cela a été évidemment au cœur de ce travail, progressivement centré sur la composition de lieu comme sur le point crucial, auquel toutes les traces de la pensée d'Ignace m'ont semblé conduire, de la pensée du Fondateur.

Elle n'est pas séparable, de l'une à l'autre extrémité de la Réforme tridentine, de l'opacité sans reflet, propulsant des chairs « qui ne renvoient rien », selon le regret de B. Berenson[1], de la peinture du Caravage, dont le contournement de l'image de la Cène n'a d'égal que la surabondance de son imagination eucharistique, morceaux de corps surexposés, aveuglants, mats. Car la ligne majeure qui nous conduit des visions rayonnantes et diaboliques des premiers pas du pèlerinage ignatien (ce serpent couvert d'yeux rencontré à Manresa) au lieu inimaginable de la composition des images purgatives du retraitant des *Exercices*, c'est la découverte de

1. B. Berenson, *Dell Caravaggio*, Florence, 1951.

l'irréflexion du lieu du corps. Ce lieu où je suis et dont je ne peux me former l'image, ce lieu auquel je me trouve soustrait du fait même de l'échec de toute perspective de faire cercle avec lui, par le projet réfléchissant que j'en ferais. Ce lieu, là et jamais pour moi. Ce lieu altérant. J'ai insisté de ce point de vue sur l'attitude mélancolique où me plaçait la quête de cet inconstructible lieu, une attitude de façade, ce qu'Ignace a parfois appelé sa « composition extérieure » ; mais j'ai aussi tenté de montrer comment c'est du fond même de sa mélancolie (« à l'article de la mort », écrit Ignace) que le sujet des *Exercices* s'ouvre totalement — où qu'il se trouve — à la formulation du projet divin. La conformité ignatienne est à ce prix, lorsque le pèlerin de Manresa rejette la confirmation par les saints modèles (François et Dominique) pour une conformité sans ressemblance, une conformité essentiellement difforme, dont Nadal se souvient lorsqu'il écrit dans ses *Orationis observationes* « Quelqu'un, à la communion de la messe, priait le Christ qu'il lui fît la grâce d'imiter le P. Ignace, le P. Favre, le P. Xavier ; il lui sembla entendre intérieurement le Christ lui accorder de l'imiter lui-même ». Et il ajouta : « mais il comprit, de l'imiter en lui-même, et non seulement dans ces Pères ». De l'imiter en tant qu'il est inimitable, de se conformer à lui en ceci que cette conformité le conduise à tourner le dos à ses modèles. C'est dans ce dos tourné que seule s'expose la limite du lieu que j'occupe, et dont nulle image ne s'offre à mes yeux. C'est cette même situation , aboutissement de la composition du lieu de moi-même dans le parcours des *Exercices*, qu'impose au retraitant la « Contemplation pour atteindre l'amour », où tout me prépare à ne pas me voir, tel que je suis devant « Dieu et tous les saints », à ne pas me voir au lieu où je suis, à être seulement cette conformité inappropriable, irréfléchie.

Mais cette irréflexion, découverte dans le lieu ignatien au terme et à la source de la décomposition de l'image du corps dans l'entreprise de la reconstruction du corps chrétien, ne tient à proprement parler pas en place. Comme j'ai tenté de le montrer en soulignant l'héritage ignatien de la méditation de Jérôme Nadal, la composition de lieu est d'une nature essentiellement productive, précisément parce qu'elle ne peut que demeurer inadéquate à la réception — à la réflexion — de ses produits. Le travail engagé sur la composition de lieu porte la marque de cette illimitation diffuse. Il est tout entier en effet compromis par ce que j'ai appelé le dispositif de disjonction à l'œuvre dans les *Exercices* d'Ignace disjonction du lieu matriciel de la production imaginative et des images qui,

issues de lui, ne parviennent jamais à en rendre compte, ou par lesquelles je ne parviens jamais à m'en rendre maître ; disjonction de l'expression théorique, dans la lettre du livret, du procédé de la composition de lieu et de sa conduite effective.

Cette logique m'a conduit, dans le développement du travail, à une extension indéfinie de l'emprise mouvementée de la composition de lieu à la description et à l'interprétation des effets artistiques qu'elle ne peut ni ne pas induire, ni reconnaître, et des tourments spirituels et institutionnels auxquels elle donne sens. Une telle extension m'a semblé survenir de l'excès même de l'irruption de la composition de lieu sur la scène de la méditation spirituelle : l'importance accordée à la contradiction du lieu de mémoire dans son rapport traditionnel à l'imagination — un rapport d'appropriation et de réflexion — et du lieu ignatien comme lieu d'oubli, et donc de remémoration du lieu oublié de l'imagination dans l'édification du palais de mémoire, l'insistance à fonder ce lieu d'oubli comme lieu pour l'imagination, ont voulu rendre compte de cet excès, par lequel Ignace apparaît très clairement en fondateur d'histoire. De la même manière la constitution des archives visuelles de la Compagnie de Jésus naissante et ses effets de représentation, d'identification d'un « corps constitué » à ses images sont tombés sous le coup (les souffrances du vieux Nadal dans l'impossible achèvement de son ouvrage peuvent avec intensité nous en convaincre) du *trauma* originaire de la composition d'un lieu de l'imagination seulement découvert (toutes images effacées, disait Ignace) par la production d'images, elles-mêmes obstruantes — masquant le lieu nécessairement enfoui où elles se déposent ; un lieu qui reste alors hors d'atteinte, en moi d'où proviennent les images, et hors de moi où elles me le cachent, où elles le soustraient à ma réflexion. De la même manière enfin, sur le lieu de la scène des *Exercices spirituels*, l'appel de l'imagination, provoqué chez le retraitant par son directeur, exclut le lieu du directeur, encombré des images du retraitant, d'une vue ouverte sur le lieu découvert, purgé d'images, du retraitant.

Ainsi le lieu, posé comme une mine, reste intouchable et là ; il reste comme le lieu du fondateur, au fondateur lui-même étranger, comme l'atteste l'indifférence d'Ignace à l'oubli de la lettre originaire du texte des *Exercices* dans les premières versions latines ; un oubli que dénie ou que complète le souci premier du texte « autographe », comme j'ai tenté de le montrer. Mais c'est inversement l'observation de cette dynamique de disjonction dans la carrière de la composition de lieu et le constat de sa nécessité qui ont

progressivement réintroduit le sens de la tradition post-ignatienne dans le mouvement du travail, et combattu en moi un premier enthousiasme pour la solitude miraculeuse du premier des Jésuites. J'en ai fait l'expérience dans l'examen du *Directoire* des *Exercices* d'Ignace, et des nombreux travaux préparatoires qui précèdent sa publication en 1599 : c'est en voulant guérir cette blessure, ce « préambule si blessant pour la tête », que les travaux du *Directoire* déclinent leur dette à l'égard de cette faille où leur histoire s'engouffre et aussi se dessine, s'institue indéfiniment autour de ce « manquant qui fait écrire ». C'est aussi en voulant réviser les gravures de ses *Evangelicae historiae imagines* que Jérôme Nadal réeffectue, au-delà de leur réception, le projet d'images que la voie purgative des *Exercices spirituels* lui a suggéré. Ainsi s'explique, dans la part non-ornementale du libellé de cet ouvrage l'ellision du concept esthétique la dimension esthétique d'une conformité au lieu du corps se joue dans un écart sans cesse réitéré de la composition de lieu et de ses effets artistiques et spirituels, — littéraires et picturaux — qui est peut-être le fin mot du « style jésuite », ce « modo nostro », puissance d'adaptation à toutes les situations possibles, par laquelle le principe de la composition de lieu ouvre en effet à une vue de l'histoire : de l'histoire artistique de la commande jésuite, dont la chronologie dramatique des *Evangelicae historiae imagines* fournit en quelque sorte le roman originaire, en faisant de ce premier grand programme illustratif le dépôt d'une série de rejets, de dénis, finalement constitué en reliquat archétypal pour toutes les images qui lui feront suite, comme si ces rejets lui donnait lieu d'être ; par ce rejet, qui réalise l'image, lui donne lieu en même temps qu'il l'assigne à la marge de ce lieu, lui rive son clou en quelque sorte, il m'a semblé qu'était à l'œuvre l'inscription du geste iconoclaste au cœur même de l'entreprise de l'« art jésuite » ; le principe de la composition de lieu ouvre d'autre part à une vue de l'histoire politique de l'institution de la Compagnie de Jésus, dont j'ai voulu amorcer l'analyse en spécifiant l'ambivalence des deux figures connexes du général et du directeur chez les derniers correspondants du vieux Nadal, qui adressant depuis sa retraite autrichienne de Hall ses images aux jésuites romains, semble, en confondant en eux ces deux figures, interroger le lieu de leur pouvoir.

Mais c'est encore sur toute la scène de la Contre-Réforme catholique que la composition ignatienne de lieu porte ses vues : d'abord déduite, selon le parcours ignatien et la distribution complexe du *Journal des motions intérieures*, du *Récit* et des *Exercices*,

trois pièces, trois morceaux étroitement articulés de l'héritage, la composition de lieu, découverte comme une cellule génératrice d'images sur le corps d'un lieu purement passager, un lieu passeur d'images, se soustrait finalement, seulement capté au passage par Ignace, à toute assignation. Ce lieu, errant, impropre, se réalise. Il passe dans l'histoire, comme son sol. Il devient fondateur d'histoire en ceci que, en consignant l'informulable, il aménage inversement l'espace d'une articulation, dans l'ordre du discours, dans l'ordre des figures, dans l'ordre, en bref, des lieux de l'expression. Le lieu est comme un radical d'où s'institue le cours de ses déclinaisons ; un sol d'où je crois ; un avoir — il y « a » lieu — d'où s'exposent, dans le temps, les configurations et les contradictions des positions de l'être. Cette consignation ignatienne du lieu, en tant qu'elle décide, par l'arrachement qu'elle provoque, des adhésions qu'elle suscite, traversera, au-delà de cette frontière essentielle, toute la géographie des partis spirituels du catholicisme post-tridentin ; le lieu du corps, dans sa formalité imaginante, travaille les hiérarchies de la contemplation, des sens imaginatifs aux sens spirituels, ou encore l'hypothèse de l'anéantissement du moi — comme espace propre — chez les mystiques français du XVII[e] siècle. Mais on retrouve aussi le lieu à l'œuvre, instauré par l'image — la question des images — qui la traverse, sur la scène du Concile de Trente, où c'est bien d'être un lieu parcouru d'images qu'il refoule toujours qui fait de ce Concile lui-même, selon l'expression de l'un de ses acteurs, une « image du monde ». L'application, d'un décret aux images, mais surtout des images, est l'épisode final, le dépôt terminal de l'image elle vide les lieux.

L'étude de la composition de lieu dans la contemplation selon les *Exercices spirituels* ignatiens nous a présenté l'expérience d'une genèse d'image, et nous a découvert le lieu de la fondation d'Ordre comme l'envers d'une utopie : la suspension, la décomposition, la déréalisation de l'espace par le creusement d'un lieu ont institué ce lieu, dans notre parcours, comme un point de vue sur l'ensemble des lieux que l'ébranlement de la fondation a entraîné et rassemblé dans sa mouvance. Le lieu ignatien ne s'ouvre pas sur une réalisation utopique, mais sur la reconstruction imaginative des lieux qu'il effondre. L'expérience de la composition de lieu a bien conduit, ainsi que l'annonçait l'exposition de notre projet, à la conception d'un objet historique entièrement effectué dans la logique

de l'imagination, logique de la composition d'un lieu de fondation et de la transformation ou transsubtantiation complémentaire et contemporaine de la réalité historique où cette composition a lieu en une construction de l'imagination. La persistance du sens et des effets de la composition du lieu dans les champs esthétique, artistique, politique, institutionnel, convertit ainsi l'hypothèse inaugurale de notre itinéraire : le lieu, schème temporel, opératoire et positionnel de l'imagination, découvre l'imagination comme un schème général de construction et d'unification du donné historique divers qu'elle traverse. Le lieu de l'imagination est le passage d'une métamorphose, où l'histoire singulière est aspirée dans le faisceau d'une histoire virtuelle, construite comme le procès d'engendrement universel de toute représentation historique possible. C'est cette métamorphose qui nous semble habiter le cœur de l'imagination ignatienne, et du dispositif de la composition de lieu qui en marque l'emblème pratique et théorique. C'est ce dispositif qui nous permet, au terme provisoire de ce travail, de distinguer les lieux de conversion du donné historique de la Réforme catholique dans une structure imaginative, c'est-à-dire une logique de rupture et d'instauration historique.

La distinction de ces lieux consiste d'une part à les extraire du corps de notre étude, dans lequel ils fonctionnent en quelque sorte à mots couverts, sous le couvert des images qui les traversent (comme est toujours couvert sous les images qui croient le composer le lieu de leur composition, lieu matriciel de cette topologie, dont les différents lieux ne sont, nous le verrons, que des temps différents). Elle consiste d'autre part à amorcer le fonctionnement de ce dispositif topologique dans le champ déployé de la scène historique générale de la Réforme catholique, telle que nous la transmet la mémoire ignatienne.

Les lieux imaginaires sont les lieux de production d'images, que ces images désignent en les passant, en leur faisant lieu. Les lieux sont donc déterminés par les images dans la mesure même où elles s'en excluent, et contribuent ainsi, en tant qu'images et en tant que rejets, à l'instauration doublement négative d'un principe de réalité irréductible à toute représentation donnée. On peut ainsi les définir comme des lieux imaginaires, et, en tant que tels, tous réductibles à un seul et même lieu, aucun ne pouvant être spécifié comme l'image de l'autre. Chaque lieu se transforme ou se répète dans l'autre, devient l'autre. Chaque lieu m'oriente vers le lieu ; chaque lieu répété me réoriente vers un seul et même lieu, selon les deux formes pratiques de l'imagination que l'etude des

images projetées et rejetées de Jérôme Nadal nous a permis de repérer.

Sept lieux peuvent être définis, dont l'articulation et le recouvrement instruisent le procès de l'image et lui donnent sens, et dont la mise à jour répond aux étapes successives de notre enquête sur la composition de lieu et les divers parcours qu'elle a pu décider.

L'*espacement* compose le premier lieu, dans l'écart initial, élaboré par l'exercice ignatien, du lieu et de l'espace. Seul l'espacement est le lieu effectif, comme intervalle d'un espace qu'il rejette et d'un lieu qu'il ne peut que parcourir, mais jamais se représenter, jamais réfléchir. L'espacement est l'écart insurmontable qui sépare l'espace de tout projet et le lieu du sujet, toujours impropre, inapproprié, et défini par la « Contemplation pour atteindre l'amour » comme lieu ouvert aux vues divines. L'espacement est le lieu de l'écart du voir et de l'être-vu.

Nous appellerons le second lieu *époque*. Comme nous l'avons noté, l'écart du lieu et de l'espace instaure le projet de l'image dans une dimension essentiellement temporelle. Mais en tant qu'elle précède tout rapport temporel, c'est-à-dire toute mesure du temps et de l'espace, et qu'elle conjoint être et non-être, être-là et n'être-pas-là, dans l'impropriété du lieu de l'espacement, cette temporalité s'inscrit elle-même à la césure du temps et de sa négation, de ce temps et d'un autre. C'est cette césure qui définit l'époque, comme temps de fondation ou fondation d'un temps. Le lieu de l'époque renvoie le temps présent au temps originaire d'une autre époque, un temps perdu et qu'il faut refonder ; il soumet ce faisant tout projet historique à la reconstitution d'une mémoire oubliée, d'une histoire recouverte par le mythe ; il soumet tout projet à la possibilité même de sa propre mémoire, comme nous l'a révélé la quête de la mémoire, dans l'espacement du lieu et de l'image locale (projet mythique de l'Art de la Mémoire), conduite par les *Exercices* d'Ignace, et comme l'a mis en œuvre le recueil de gravures des *Evangelicae historiae imagines* en perturbant, dans la logique de l'imagination, la relation de succession du projet de l'image et de sa mise en mémoire. La fondation du temps est dans la conjonction, que détermine l'époque, de la mémoire et de l'histoire.

La contraction du temps sur la présence fondatrice de l'époque, en supprimant toute perspective d'altération, de différenciation, de rupture *dans* le temps, expose en sa totalité le monde présent à la scission le troisième lieu est ainsi la *frontière*. L'image du monde est une image brisée. Le monde est en rupture d'image ;

l'image fait rupture dans le monde, scinde le monde et son image. Le temps de l'imagination est le temps du schisme. Le lieu imaginaire de la frontière est ce lieu de passage et de renversement du monde dans une image qui ne fait pas corps avec lui, et qui, en cela même, le désigne comme monde nouveau. Le destin tourmenté de la contemplation ignatienne, et particulièrement du préambule de la composition de lieu, dans l'histoire des courants spirituels espagnols issus de l'enchevêtrement des mouvements de réforme a commencé de nous montrer à l'œuvre la puissance schismatique de l'imagination, la porosité de la frontière, et la nature transgressive de l'image : du théorique au pratique, du sensible au spirituel, du visible à l'invisible, la réciprocité de cette dernière circulation (l'image comme vue de l'invisible et découverte du visible, exposition du lieu de visibilité) assurant la fonction spécifique de l'imagination dans la géographie des échanges doctrinaux. Le révisionnisme du *Directoire* des *Exercices* se donne aussi comme révision, répétition, reprise du projet de l'image. C'est en passant, en franchissant les seuils, que l'image pose le lieu de la frontière et le dépose comme lieu imaginaire, proposant du même coup au monde une nouvelle souveraineté.

Mais c'est comme *forme de souveraineté*, et non comme pouvoir en acte, que le cours de l'image signifie au monde sa propre totalité. Forme de souveraineté, c'est-à-dire écart, en vue d'une fondation du temps, entre le lieu et la représentation de la puissance, entre le projet et sa réflexion, entre l'acte de fondation et l'espace de l'institution. C'est en ce lieu formel, quatrième lieu imaginaire, que Jérôme Nadal se trouve posé par le projet d'un temps nouveau de la contemplation des images évangéliques et l'impossible achèvement, l'inaccessible habitation réelle du lieu de cette contemplation. La forme de souveraineté, dont le lieu est tracé par les « Méditations du règne » et des « deux étendards » des *Exercices spirituels* ignatiens, instaure la partition au cœur même du projet de fondation, comme partition de la fondation et de son projet, de son lieu et de son espace. La forme de souveraineté est une souveraineté limitée.

Le *corps* nous est donné comme une image. Mais cette image nous est donnée depuis un lieu, « lieu corporel » selon la formulation des *Exercices spirituels* [47]. Or ce n'est que comme image que le corps est posé en premier lieu. Comme lieu, il ne nous est montré que dans la mise en œuvre de la forme de souveraineté, dans la scission du corps et de l'image du corps, dans le déchirement de son lieu et de l'espace de sa réflexion, de sa métaphore. Le corps

comme lieu imaginaire — cinquième lieu — est ce corps fractionné, martyrisé, ouvert, saisi dans l'échappée des larmes et des images. Vieux corps malade, « à l'article de la mort », mais aussi en cela au seuil, comme un ordre corrompu, de faire place nette, de s'effondrer en découvrant son lieu. Corps de Jérôme Nadal à Hall.

Le sixième lieu, lieu pénultième du procès de l'image, est le lieu imaginaire de l'*iconoclasme* ; lieu imaginaire parce qu'il pose le principe d'autodissolution de l'image : le coup iconoclaste prend acte de la réalité de l'image dans le fait même de son projet de destruction, mais détruit en effet, dans ce projet, l'image comme représentation, et porte ainsi atteinte à l'essence de l'image. Le coup iconoclaste brise l'image en lui donnant corps. Aussi n'est-il que l'extrême limite de l'image du corps, lorsque cette image, dans l'extension de son projet de faire être le corps autrement qu'en ce lieu où il n'a pas d'espace, se sépare et s'abîme. Le sixième chapitre de notre étude, en expérimentant cette tension dans le projet d'une figuration du lieu évangélique, c'est-à-dire de l'inscription d'une représentation du corps du Christ dans l'espace, a opéré cette dissolution, réalisation de l'image comme pan orientant et effacement de ses figures, comme le parcours de la contemplation ignatienne composait le « lieu corporel » de la contemplation au revers du projet de représentation du lieu du Christ.

L'iconoclasme est l'application d'un corps sur l'image. Mais il applique ainsi l'image elle-même, il la presse, la comprime (jusqu'à l'éclat), et ne la fait jaillir hors de son lieu qu'au terme de ce coup où il lui rive son clou, où il cherche à la faire rentrer sous terre. Si l'image tombe dans le vide, c'est de n'avoir qu'un lieu d'*application* imaginaire, un lieu caché, le lieu d'application de l'image appliquée, soustrait au regard l'autodissolution de l'image est portée à son terme par la logique de ce retournement l'image appliquée devient le lieu de son application. Temps terminal, et manifestation ultime du lieu parcouru par l'image, ramassée aux confins de son parcours, au lieu de ce séjour disparaissant, où elle s'expose comme représentation. Mais cette fonction est en quelque sorte la pulsation permanente du dispositif que nous présentons, stratification d'applications dans le rapport desquelles s'effectue la conversion de l'image au lieu de son application, conversion éprouvée comme orientation dans le lieu et opacification du plan de réflexion spatiale du lieu — de la même manière que le converti, ici sujet contemplatif, fait retour sur lui-même, où il n'est plus le même. Dans sa stratification archéologique, l'image nous apparaît fondatrice d'époque (elle renvoie les limites du lieu,

où elle s'applique, aux limites de l'histoire, à son principe, son archéologie) ainsi l'application, septième lieu de l'image, nous renvoie-t-elle à l'ouverture de son parcours, au temps de son espacement, de l'application comme arrachement, — à l'unité de lieu de ce dispositif topologique.

Les lieux imaginaires — espacement, époque, frontière, forme de souveraineté, corps, inconoclasme, application — articulent le procès de projection de l'image. Ils balisent sous le champ des représentations la trame de leur genèse. Le dispositif topologique de la composition de lieu a mis à jour cette structure opératoire il la révèle comme structure historique de construction de la représentation d'un temps historique, et fait de l'image un double vecteur dans cette structure par les lieux qu'elle parcourt sans leur donner une représentation (et donc sans les distinguer), par la représentation à laquelle l'image est conduite, mais qui est seulement l'effet, on pourrait presque dire la retombée de ce premier mouvement par lequel elle arpente et fonde un lieu présent.

L'image parcourt ainsi les lieux vitaux de la Contre-Réforme comme l'autorisation, en fonction même de son rejet, de la priorité du lieu. C'est dans un tel retournement, par lequel le lieu de l'imagination, lieu irréfléchi, s'engage, toute donnée décomposée, dans une logique de rupture et d'instauration historique, que la composition ignatienne m'est apparue comme « monogramme » de l'imagination ; non seulement parce que le monogramme, dans l'entrelacs stratifié de ses termes, produit cette superposition de plans par laquelle tout le déploiement, dans l'iconographie jésuite constituée, d'un espace du secret emblématique rejouera la séquence originaire de la déposition des images « peintes en moi » du pèlerin de Manresa, et fera de l'image cachée l'improbable figure du lieu qu'elle dissimule ; non seulement parce que la fécondité de la composition de lieu, déduite de l'ouverture de l'œil mystique d'Ignace, traversé de visions purement visuelles, appauvries jusqu'à la visualité pure, libère la possibilité d'une science expérimentale, que Michel de Certeau retrouvait chez Surin ; mais aussi parce que la composition de lieu fonctionne comme un véritable schème épistémologique, dont je viens d'essayer de ramasser l'économie et la genèse, dans l'axe décisif de ce que j'appellerai l'intercession irréfléchie de l'imagination, par laquelle la composition de lieu,

abstraite de la décomposition de l'image (et au premier chef de l'image du corps dans le portrait disparaissant du *Récit* ignatien) a été convertie en une force productive, une puissance de disjonctions, de disposition — en bref un instrument cartographique, qu'elle ne devient toutefois que parce qu'elle est d'abord, comme lieu irréfléchi, insoumise aux lois de l'espace : elle n'a pas de place ; et elle est partout. La conception de la composition de lieu est la première mission d'Ignace de Loyola. Elle établit un schème de conversion fondatrice du divers historique. La composition de lieu se trouve placée au cœur d'une pensée de l'histoire ; et je voudrais entendre ainsi l'histoire elle-même, en tant qu'elle se pense comme fondation pour un temps et que le lieu de cette fondation — ici déduit et découvert comme lieu du corps — trace au temps une limite, d'où s'émancipe l'univers d'une époque, l'histoire singulière ne se pensant alors elle-même que sous les espèces de l'« histoire générale » définie par Foucault dans *l'Archéologie du savoir*, histoire de l'engendrement d'un espace historique par l'expérience du lieu qui lui donne sens et règle l'ordre de la représentation en disposant les « figures dans l'espace ».

Nous suspendons ici notre travail. Il nous faudra maintenant, en déployant ces lieux imaginaires dont l'imagination d'Ignace nous a permis de tracer les contours, faire l'histoire de la circulation de l'image dans ces lieux et de sa fonction de révélation, ainsi que de l'exil, de l'oubli, voire de l'aversion dont elle est d'autre part, par voie de conséquence, l'objet. L'entrée des « saintes images » dans le tableau ultime du théâtre de Trente, entrée tant attendue, si longtemps retardée, pour que les « saintes images » soient enfin exposées sur l'extrême bord de la scène conciliaire, au bord de sa clôture, cette entrée stigmatise au cœur même du dispositif de la Contre-Réforme catholique, le destin douloureux de l'image. C'est dans l'environnement de cette scène que nombre de questions nous sont posées, depuis l'ouverture mystique de la vision jusqu'à l'apparition de l'« Antéchrist du visible » — le peintre Caravage selon le peintre Vincenzo Carducho —, depuis l'ascétisme du lieu de l'église dans le généralat d'Aquaviva jusqu'à la prolifération des images peintes (saturation et précarisation du lieu d'architecture) du grand « art jésuite » ; depuis le corps fragmenté et manquant de l'impossible récit autobiographique, troué de visions décisives, d'Ignace, jusqu'à la reconstruction de ce corps, membre à membre, dans l'œuvre peint du Caravage ; depuis l'insaisissable lieu du fondateur jusqu'à l'institution de son portrait, mort.

Nous arpenterons alors la ligne de frontière que Michel de Certeau, méditant sur le « Rire de Michel Foucault »[2], traçait entre « deux pratiques de l'espace se heurtant dans le champ de la visibilité, l'une ordonnée à la discipline, l'autre faite d'étonnement ».

2. M. de CERTEAU, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, 1987 (l'article cité date de 1984), p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations des références les plus fréquentes

AHSI : Archivum Historicum Societatis Iesu (Revue semestrielle de l'Institut historique de la Compagnie de Jésus, Rome)

DDB : Éditions Desclée de Brouwer, Paris

DS : Dictionnaire de spiritualité, Paris

MHSI Monumenta Historica Societatis Iesu, Madrid-Rome

RAM Revue d'ascétique et de mystique.

Sources

ARISTOTE, *De anima*, trad. fr. de J. Tricot, Paris, Vrin, 1947.

— De insomnis, in *Parva naturalia*, trad. fr. de J. Tricot, Paris, Vri 1951.

— De memoria et reminiscentia, in *Parva naturalia*, trad. fr. de J. Tricot, Paris, Vrin, 1951.

— *Physique*, Paris, Budé, 1926-1931.

— *Rhétorique*, Paris, Budé, 1932-1973.

BIBLE, trad. œucuménique (TOB), Paris, Le Cerf, 1980.

BONAVENTURE, *Œuvres* présentées par V.M. Lebreton, Paris, Aubier, 1943.

FRANCISCO BORGIA, *El evangelio meditado*, ed. Fr. Cervos, Madrid, 1912.

— *Meditationes para las fiestas de los santos*, ed. J.M. March, Barcelone, 1925.

CICERON, *De oratore*, Paris, Budé, 1932.

DESCARTES, Dioptrique, in *Œuvres philosophiques* I, Paris, Garnier, 1963.

EDMONDS J.M., *Lyra graeca*, Loeb classical library, Londres.

FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, Paris, Belles-Lettres.

GONZALEZ DAVILA G., *Propos sur les règles de la Compagnie*, Barcelone, 1964.

GRÉGOIRE LE GRAND, *Epist. XI*, PL 77, Paris, 1849.

IGNACE DE LOYOLA, *Texte autographe des Exercices spirituels* et documents contemporains, sous la dir. d'E. Gueydand (note T.A.E.S.), Paris, DDB, 1986.

— *Écrits*, sous la dir. de M. Giuli i, avec la coll. de P.A. Fabre et L. Giard, Paris, DDB, 1991.

IZQUIERDO S., *Pratique des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola ou retraite de huit jours pour toutes sortes de personnes*, Paris, Guérin, 1711.

KANT E., *Critique de la raison pure*, trad. fr. Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 1944.

— *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, trad. fr. R. Kempf, Paris, Vrin, 1972.

LA PALMA L. de, Historia de la sagrada Pasión, *Obras*, Madrid, BAC, 1967.

LA PUENTE, L. de, *Meditaciones espirituales*, Barcelone, 1884.

MONTAIGNE M. de, *Journal de voyage en Italie*, Paris, Belles Lettres, 1946.

MHSI, *Borgiae Monumenta*. T IV, Madrid, 1894-1911.

— *Epistolae Nadal*, T I-IV, Madrid, 1898-1962.

— *Fontes narrativi*, T I-IV, Rome, 1943-1977.

— *Directoria*, Rome, 1955.

— *Exercitia spiritualia*, Rome, 1969.

J. Nadal, *Orationis observationes*, Rome, 1964.

NADAL J., *Adnotationes et meditationes in evangeliae quae in sacrosancto misae sacrificio toto anno leguntur*, Anvers, Martin Nutius, 1595.

— *Evangelicae historiae imagines*, Anvers, Martin Nutius, 1593.

PACHECO F., *Arte de la pintura* (1648), Madrid, 1956.

PLATON, *Premiers dialogues*, Paris, Budé, 1920-1921.

Problème XXX, trad. fr. J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, Garnier, 1934.

Rhétorique pour Herennium, Paris, Garnier, 1935.

SCHELLING F.W., *Recherches sur la liberté humaine*, trad. fr. J.F. Courtine et E. Martineau, Paris, Gallimard, 1980.

— *Système de l'idéalisme transcendantal*, trad. fr. S. Jankelevitch, Paris, Aubier, 1946.

THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1962.

VASARI G., *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1985.

Études

ALVIN L., *Catalogue raisonné de l'œuvre des frères Wierix*, Bruxelles, 1866-1872.

ARASSE D., Ars memoria et symboles visuels, *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'ENS, 1982.

ARASSE D., J. PIROTTE, P.V. SCHAICK, TEYSSERE C., TOUBERT H., Iconographie et spiritualité, *Revue d'histoire de la spiritualité*, 1974, T. 50.

ASOR ROSA A., *La cultura de la Controriforma*, Bari, 1974.

AUBIN P., *Le problème de la conversion*, Paris, Beauchesne, 1969.

BARAGLI E., Jeronimo Nadal e le sue imagine, *Civilta Cattolica*, 1980, T 131, pp. 150-154.

BARDY G., *La conversion au christianisme durant les premiers siècles*, Paris, Aubier, 1947.

BARREIRA T., La composicion de lugar. La misma segùn la doctrina de Santo Tomas, *Manresa*, T 11, Madrid, 1935, pp. 158-168.

BARTHES R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BARTINA S., Tierra santa en la vida y en las obras de San Ignacio de Loyola, *Razon y fe*, T. 158 , Madrid, 1958.

BATAILLON M., *Erasme et l'Espagne*, Paris, Droz, 1937.
D'Erasme à la Compagnie de Jésus. Protestation et intégration dans la Réforme catholique du XVI[e] siècle, *Archives de sociologie des religions*, 1967, T 24. _

BATTLORI M., Nadal y el Concilio di Trento, *Boletín de la sociedad archeologica lulliana*, Palma de Mallorca, 1946.

BAXANDALL M., *Giotto and the orators*, Oxford university press, Londres, 1971.
— *L'œil du Quattrocento*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1985.

BEIRNAERT L., *Aux frontières de l'acte analytique*, Paris, Seuil, 1987.

BELTRAN DE HEREDIA V., La enseñanza de Santo Tomas en la Compania de Jesus durante el primero siglo de su existencia, *Ciencia tomista*, T. 11, Madrid, 1915-1916, pp. 388-408, T 12, pp. 34-48.

BENASSAR B., *Un siècle d'or espagnol*, Paris, Laffont, 1982.

BERSIER J., *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1974.

BEYER J., Ignace de Loyola chartreux, *Nouvelle revue de théologie*, T. 78, Paris, 1956.

BINSWANGER L., *Manie et mélancolie*, trad. fr. Paris, PUF, 1987.

BOTTEREAU G., La confirmation divine d'après le Journal spirituel d'Ignace de Loyola, *Revue d'histoire de la spiritualité*, T 43, Paris, 1967.
— La figure ignatienne, *RAM*, T 39, 1963.
— Le rôle de l'indifférence dans la spiritualité ignatienne, *RAM*, T 45, 1969.

BOUREAU A., Vues de l'esprit, *Nouvelle revue de psychanalyse*, T 35, 1987.

BRAGUE R., L'image et l'acédie, remarques sur le premier apophtegme, *Revue thomiste*, T 85, Paris, 1985, pp. 197-228.

BROU A., *Saint Ignace maître d'oraison*, Paris, Spes, 1925.

BUCI-GLUCKSMANN C., *La folie du voir*, Paris, Galilée, 1987.

CAILLOIS R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CALVERAS J., Materia y subiecta materia, *Manresa*, T 15, Madrid, 1943.

CAMPORESI, *Le pain sauvage*, trad. fr., Paris, Le chemin vert, 1981.

CARERI G., *Envols d'amour*, Paris, Usher, 1990.

CEREDA F., *Laynez en la Europa religiosa de su tiempo*, Madrid, Cultura Hispanica, 1945.

CERTEAU M. de, L'énonciation mystique, *Recherches de sciences religieuses*, T 67, Paris, 1976.
— L'espace du désir ou le fondement des Exercices spirituels, *Christus*, T 20, 1973.
— *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.
— *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.
— *L'invention du quotidien*, 1/*Arts de faire*, Paris, UGE, 1980 (rééd. Gallimard, 1991).
— Mélancolie et/ou mystique : J.J. Surin, *Analytiques*, n° 2, 1978.
— *La réforme intérieure au temps d'Aquaviva*, DS, T VII, c. 985-995.
— Surin, l'illettré éclairé, *RAM*, T 44, 1968.
— L'universalisme ignatien, *Christus*, T 13, 1966.

Collection de la Bibliothèque des Exercices spirituels, T 1-100, Paris, 1906-1924.

COULOUBARITSIS L., Le problème de l'imagination chez Aristote, *Actes du XVIII^e Congrès des Sociétés de philosophie de langue française*, Strasbourg, 1982.

CZERMAK M., *Passions de l'objet*, J. Clims, 1986.

DACOS N., *Peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Rome, 1964.

DAINVILLE F. de, La légende du style jésuite, *Études*, T 287, 1955.

DALMASES C. de, Francisco de Borgia y la Inquisición, *AHSI*, T 41, 1972.

DAMISCH H., *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1988.

DEJOB C., *L'influence du Concile de Trente sur les Beaux-Arts*, Paris, 1844.

DELEN A.J.J., *L'histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas. Le XVI^e siècle*, Bruxelles, 1934.

DELUMEAU J., *La vie économique et sociale à Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1957-1959.

DENIS M., *Les images mentales*, Paris, PUF, 1979.

DERVILLE A. et IPARRAGUIRRE I., Gil Gonzalez Davila, *DS*, T VI, c. 590.

DETIENNE M., *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, La découverte, 1973.

DEYON S. et LOTTIN A., *Les casseurs de l'été 1566*, Paris, Hachette, 1981.

DIDI-HUBERMAN G., *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
— Un sang d'images, *Nouvelle revue de psychanalyse*, T 32, 1985.

DUDON P., *Saint Ignace de Loyola*, Paris, Beauchesne, 1934.

DUPRONT A., *Du sacré*, Paris, Gallimard, 1987.

ECO U., Un art d'oublier est-il concevable, *Traverses*, 40, 1987.

FEDIDA P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.

FESSARD G., *La dialectique des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola*, Paris, Aubier, 1956.

FOUQUERAY H., *Histoire de la Compagnie de Jésus en France des origines à la suppression*, Paris, Picard, 1910-1925.

FRANCASTEL P., *Le lieu et la figure*, Paris, Gallimard, 1967.
— *La réalité figurative*, Paris, Gallimard, 1961.

FREUD S., *Deuil et mélancolie*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1940.

FUNCK M., *Le livre belge à gravures*, Bruxelles, 1925.

FUTRELL J.C., *Dossier des Constitutions*, CIS, Rome, 1972.

GALASSI PALUZZI C., La Compañia de Jesus y el barroco, *Revista de la Universidad de Madrid*, T 11, 1962.

— *Storia segreta delle stile dei gesuiti*, Roma, Mondini, 1951.

GALLEGO J., *Misiones y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972.

GANDELMAN C., *Le regard dans le texte*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

GANTHERET F., Du coin de l'œil, *Nouvelle revue de psychanalyse*, T 35, 1987.

GIL D., Imaginación y localisación en los Ejercicios espirituales, *Manresa*, T 43, 1971.

GILMONT J.F., *Les écrits spirituels des premiers jésuites*, Rome, IHSI, 1961.

Paternité et médiation du fondateur d'ordre, *RAM*, T 40, Paris, 1964.

GOMBRICH E., La Renaissance artistique et le développement de la peinture de paysage, *Gazette des Beaux-Arts*, T 41, 1953.

GONZALEZ PEREZ M.A., La teologia mística de Dionisio Aeropagita y su influjo en misticos españoles del siglo XVI, *Teologia y vida*, T 27, 1986.

GOUX J.J., *Les iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.

GRANERO J.M., Estudio sobre la conversión de San Ignacio, *Manresa*, T 28, 1956.

GUIBERT J., *Études de théologie mystique*, Toulouse, 1930.

Le généralat d'Aquaviva et l'histoire de la spiritualité, *AHSI*, T 10, 1941.

— *La spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Rome, 1953.

GUY J.C., Les Exercices spirituels : l'achèvement du texte, *Nouvelle revue théologique*, T 107, 1985.

HAUTECŒUR L., *Mystique et architecture*, Paris, Picard, 1954.

HERSANT Y., Acedia, *Le débat*, 29, 1984.

HOSTIE R., Méditation et contemplation d'après le P.J. Nadal, *RAM*, T 32, 1956.

IPARRAGUIRRE I., *Historia de los Ejercicios espirituales*, Madrid, Bilbao, 1955.

Para la historia de la oración en el Colegio Romano, *AHSI*, T 15, 1946.

IRIARTE J., Los jesuitas y el arte, *Razon y fe*, T 157, 1958.

IRIGARAY L., *L'oubli de l'air*, Paris, Minuit, 1983.

JOLY R., *Christianisme et philosophie*, Bruxelles, 1973.

JOUHAUD C., Imprimer l'évènement, la Rochelle à Paris, *Les usages de l'imprimé*, ss. la dir. de R. CHARTIER, Paris, Fayard, 1987

JURADO M.R., La figura de Nadal en la primera crisis grave de la Compania (1556-1557), *Manresa*, T 52, 1980.
Cronologia de la vida de J. Nadal, *AHSI*, T 48, 1979.

KIRSCHBAUM E., La Compania di Gesu e l'arte, *Quarto centenario della Compania di Gesu*, Milan, 1941.

KLEIN R., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

KOLAKOWSKI L., *Chrétiens sans église*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1974.

KRISTEVA J., *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LA FLOR F.R. de, La Compania de Jesus, imágenes y memoria, *Hiperion*, T 3, Madrid, 1978.
— El Comulgatorio de B. Gracián y la tradicion jesuítica de la composicio loci, *Revista de literatura*, T 85, 1981.
— La literatura espiritual del siglo de oro y la organisacion retórica de la memoria, *Revista de literatura*, T 87, 1983.
— Picta poesis un sermon en jeroglificos dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio en 1610, *AHSI*, T 52, 1983.

LAMBOTTE M.C., *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

LETURIA P., *Estudios ignacianos*, Rome, IHSI, 1957.

MAC LEOD F., L'utilisation de l'imagination dans les Exercites ignatiens, CIS, T 18, 1987.

MALE E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

MANDOUZE A., Saint Augustin et son Dieu les sens et la perception mystique, *Vie spirituelle*, T 60, 1939.

MARCH J.M., Las imágenes del P.J. Nadal y las Meditaciones sobre los Evangelios, *Estudios eclesiasticos*, T 3, 1924.

MARIN L., *Opacité de la peinture*, Paris, Usher, 1990.
— *La parole mangée*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.
— *Le récit évangélique. Analyse structurale*, Paris, Aubier-Desclée, 1972.
— *Sémiotique de la Passion. Topiques et figures*, Paris, Aubier-Desclée, 1971.
— Le trou de mémoire, *Traverses*, T 40, 1987.
— *Utopiques jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973.

MAUQUOY-HENDRICKX M., *Les estampes des Wierix*, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 1978-1983.

MOROVALLE F. de, *Loreto nell'arte*, Macerata, 1965.

MOULOUD N., *La peinture et l'espace*, Paris, Alcan, 1964.

NICOLAU M., Un autor desconocido en la historia de la meditación J. Nadal, *Revista española de teologia*, T 2, Madrid, 1942.
— La espiritualidad de la Compania de Jesus en la asistencia de España al siglo XVI, *Manresa*, T 29, 1957.
— J. Nadal, sus obras y sus doctrinas espirituales, Madrid, 1949.
— J. Nadal y los Ejercicios espirituales, *Estudios eclesiasticos*, T 16, 1942.

OLPHE-GAILLARD M., Composition de lieu, *DS*, T 2, c. 1322-1326.

OROZCOS S., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, 1977.

PANOFSKY E., *Essais d'iconologie*, trad. fr. Paris, Gallimard, *1967.*
— *Idea*, trad. fr. Paris, Gallimard, *1983.*
— *Saturne et la mélancolie*, trad. fr. Paris, Gallimard, *1989.*

PETROCCHI M., *La controriforma en Italia*, Rome, *1950.*

PIGEAUD J., Une physiologie de l'inspiration poétique. *De l'humeur au* trope, *Les études classiques*, T 46, 1978.

PINARD DE LA BOULLAYE H., *Les étapes de la rédaction des Exercices spirituels*, Paris, Beauchesne, *1945.*
— *Les Exercices spirituels selon la méthode de Saint Ignace*, Paris, 1947.
— Sentir, sentimiento y sentido en Ignacio de Loyola, *AHSI, T 25,* 1956.

PIRRI P., Intagliatori gesuiti italiani, *AHSI, T 21, 1952.*

POIRIER P., *Un siècle de gravure anversoise.* De *J. Cock à J. Jordaens.* Du dessin à l'estampe (1550-1650), Palais des Académies, Bruxelles, 1967.

POLMAN P., *L'élément historique dans la controverse religieuse du XVI^e siècle*, Paris, 1932.

PONCELET A., *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas*, Bruxelles, Hayez, 1927.

POULAIN A., *Des grâces d'oraison*, Paris, Beauchesne, *1922.*

PREAUD M., *Mélancolies*, Paris, Hersher, *1982.*

RAHNER K., Ignace théologien, *Christus*, T 31, *1985.*
— La doctrine des sens spirituels chez Saint-Bonaventure, *RAM, T 14,* 1933.

RAVIER A., *Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus*, Paris, DDB, 1974.

REMELS P., La Cène dans les Exercices spirituels, *Revue d'histoire de la spiritualité*, T 51, 1975.

REY E., Leyenda y realidad en la expresión : estilo jesuítico, *Razon y fe,* T 52, 1955.

RICARD R., La place d'Ignace de Loyola dans la spiritualité espagnole, *RAM*, T 33, 1957.

ROOSES M., *Christophe Plantin*, Anvers, *1883.*

ROSS D., *Aristote*, trad. fr. Paris, Gramma, *1971.*

ROSSI P., La costruzione delle imagine nei trattati di memoria artifici del Rinascimento, *Umanismo e simbolismo*, Padoue, *1958.*

ROUQUETTE R., Ignace de Loyola dans le Paris intellectuel du XVI^e siècle, *Études*, T 290, 1956.

RUSSO D., *Saint Jérôme en Italie.* Étude d'iconographie et de spiritualité, XIII-XV^e siècle, Paris, La Découverte, *1987.*

SALA-BALUST L., *Corrientes espirituales en la España del siglo XVI*, Barcelona, 1963.

SAMI-ALI, *De la projection*, Paris, Payot, *1977.*
— *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, *1974.*

SCADUTO M., *L'epoca di Giacomo Lainez*, Civilta Cattolica, Rome, 1964, 1974.

— Il governo di Francisco Borgia, *AHSI*, T 41, 1972.

SCHAPIRO M., Muscipula diaboli : the symbolism of the Merod altar piece, *The art bulletin*, T 27, 1945.

SCHEFER J.L., *L'invention du corps chrétien*, Paris, Galilée, 1975.

SCHÖNBORN C., *L'icône du Christ*, Paris, Cerf, 1986.

SIBONY D., Le coup christique. Afflux d'images et interdit de la représentation, *Analytiques*, n° 2, 1978.

SOLA S., In torno al castellano de San Ignacio, *Manresa*, T 4, 1928.

SPENCE J., *Le palais de mémoire de Matteo Ricci*, Paris, Payot, 1986.

STAROBINSKI J., Remarques sur l'histoire du concept d'imagination, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

SUAU P., *Histoire de saint François de Borgia*, Paris, Beauchesne, 1905.

TACCHI-VENTURI P., *Storia della Compania di Gesu in Italia*, Civilta Cattolica, Rome, 1930-1951.

TELLENBACH H., *La mélancolie*, trad. fr. Paris, PUF, 1974.

TOUSSAERT J., *Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen-Age*, Paris, 1963.

TRUHLAR K., La découverte de Dieu chez Saint Ignace de Loyola pendant les dernières années de sa vie, *RAM*, T 24, 1948.

VERNANT J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965.

VILLETTE J., *La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*, Paris, 1941.

VILLOSLADA R.G., *Storia del Collegio Romano*, Roma, PUG, 1954.

VORST C. Van de, La Compagnie de Jésus et le passage à l'Ordre des Chartreux, *AHSI*, T 23, 1954.

WADELL M.B., *Evangelicae historiae imagines*. Entstehung Geschichte und Vorlagen, Göteborg, 1985.

WILLAERT L., *Après le Concile de Trente. La restauration catholique* (1563-1648), Paris, 1960.

WITTKOWER R., *Baroque Art. The jesuit contribution*, New York, 1972.

— *Les enfants de Saturne*, trad. fr. Paris, Macula, 1985.

YATES F., *L'art de la mémoire*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1975.

ZERI F., *Pittura e controriforma*, Turin, 1957.

SOURCE DES ILLUSTRATIONS

Pl. 1. — Philippe GALLE, *Atelier de graveur,* dessin de Jan van der Straedt (Cabinet des estampes, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles).

Pl. 2. — M. GHEERAERTS, *Allégorie sur les iconoclastes,* eau forte (A.J.J. DELEN, *L'histoire de la gravure dans les Anciens Pays-Bas, le XVIe siècle (1934),* II, 1, P. LVI). La gravure, conservée au British Museum, a été attribuée par M.A.E. POPHAM, et datée de 1575 environ.

Pl. 3. — Jérôme WIERIX, Annunciatio, *Evangelicae historiae imagines,* Anvers, 1593.

Pl. 4. — Jérôme WIERIX, Nativitas Christi, *Imagines.*

Pl. 5. — Charles de MALLERIS, , Docet Christus fiduciam habendam Deo, *Imagines.*

Pl. 6. — Antoine WIERIX, Docet Iesus ; concitantur contra eum Iudei, *Imagines.*

Pl. 7. — A. WIERIX, Docet Iesus in templo, *Imagines.*

Pl. 8. — Jean WIERIX, De Antichristo, *Imagines.*

Pl. 9. — Jean WIERIX, Sanctissimi sacramenti, et sacrificii i *Imagines.*

Pl. 10. — Jérôme WIERIX, Eodem Die apparet Matri Mari *Imagines.*

Pl. 11. — A. WIERIX, Sanatur coecus natus, *Imagines.*

Pl. 12. — Jean WIERIX, De divite Epulone, *Imagines.*

Pl. 13. — Jean WIERIX, Ex inferno interpellat Abrahamum Epulo frustra, *Imagines.*

Pl. 14. — Jean WIERIX, Venit Iesus Bethaniam, *Imagi*

Pl. 15. — Jean WIERIX, Suscitat Lazarum Iesus, *Imagines.*

Pl. 16. — A. CAMPI, *Crucifixion avec les scènes de la Passion,* 1569, Musée du Louvre.

Les clichés des planches 3 à 15 ont été effectués par Denis BERNARD sur l'exemplaire des *Evangelicae historiae imagines* conservé à la Bibliothèque du Centre Sèvres (Paris).

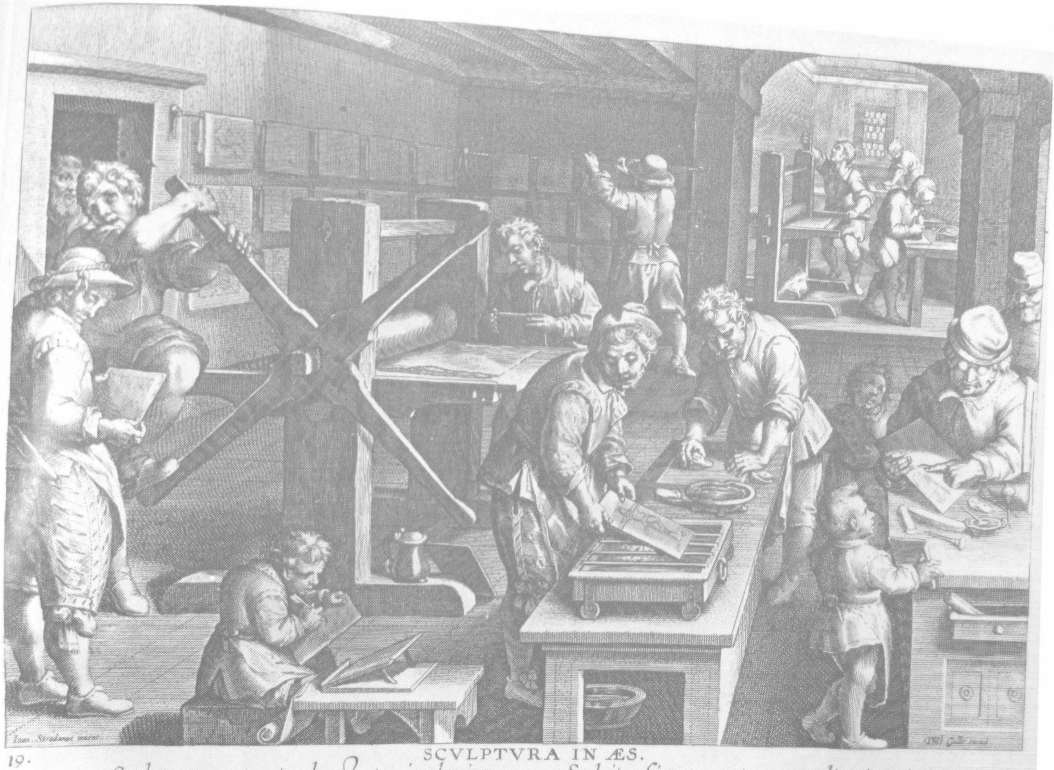
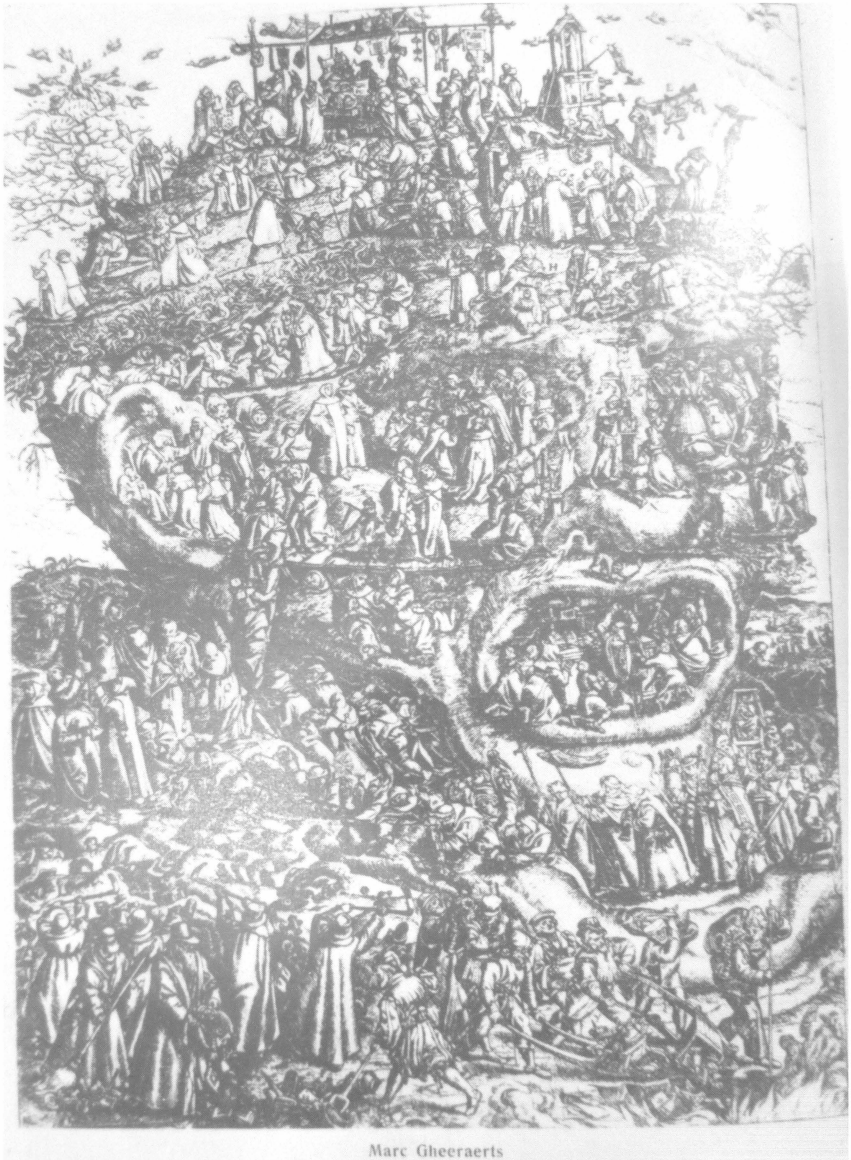


PLANCHE 1

Copyright Bibliothèque royale Albert 1er, Bruxelles (Cabinet des Estampes).



Marc Gheeraerts

Allégorie sur les Iconoclastes (eau-forte).

PLANCHE 2

ANNVNCIATIO.

Luc. i. 1 cvij

A. *Conuentus Angelorum, vbi declarat Deus Incarnationem Christi, & designatur Gabriel legatus.*

B. *Veniens Nazareth Gabriel, sibi ex aëre corpus accommodat.*

C. *Nubes è cælo, vnde radij ad Mariam Virginem pertinent.*

D. *Cubiculum, quod visitur Laureti in agro Piceno, vbi est Maria.*

E. *Ingreditur Angelus ad Mariam Virginem; eam salutat; assentitur Maria: fit Deus homo, & ipsa Mater Dei.*

F. *Creatio hominis, quo die Deus factus est homo.*

G. *Eadem die Christus moritur, vt homo perditus recreetur.*

H. *Pie credi potest, Angelum missum in Limbum, ad Christi incarnationem Patribus nunciandam.*

IN NOCTE NATALIS DOMINI.

Natiuitas Christi.

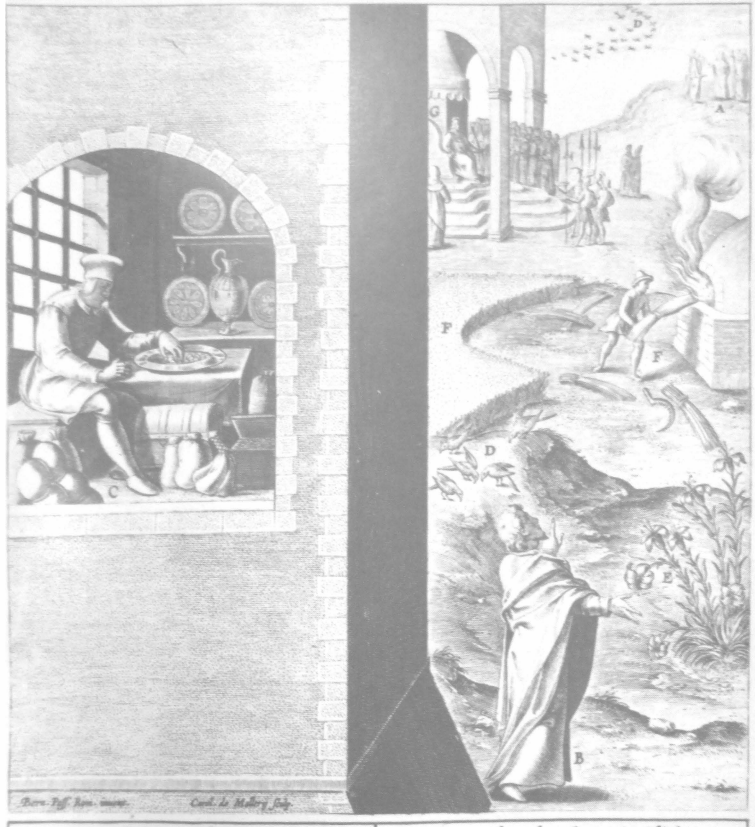
Luc. ij. — *Anno i.*

A. *Bethlehem ciuitas Dauid.*
B. *Forum vbi soluitur tributum.*
C. *Spelunca, vbi natus est Christus.*
D. *IESVS recens natus, ante Præsepe humi in fœno iacens; quem pannis Virgo Mater inuoluit.*
E. *Angeli adorant Puerum natum.*
F. *Ad Præsepe hos & asinus nouo lumine commoti.*
G. *Lux è Christo nato fugat tenebras noctis.*
H. *Turris Heder, idest gregis.*
I. *Pastores ad turrim cum gregibus.*
K. *Angelus apparet Pastoribus, & cum eo Militia cœlestis exercitus.*
L. *Angelus, qui pie creditur missus in Limbum ad Patres nuncius.*
M. *Stella & Angelus ad Magos missi, eos primum ad iter impellunt.*

DOMINICA XIIII. POST PENTECOSTEN.

Docet Christus fiduciam habendam Deo. 23

Matth. vi. *Anno xxxi.* cxxxix



A. *Mons Thabor, & campestris locus vbi docet Christus.*

B. *Pro priore Euangelij parte, homo pius describitur, qui totus est in cœlum intentus, vbi thesaurizat.*

C. *Alter, qui totus inhiat lucris caducis, merces, aurum, domum, supellectilem amplam anxie parat.*

D. *Iubet IESVS respicere aues, vt quas Deus alat de cibo non solicitas.*

E. *Tum ornatum liliorum, quæ non laborant, neque nent.*

F. *Pratum herbis, ac floribus consuetitum.*

G. *Salomon in Domo sua magnificentissime vestitus, illis conferri non potest.*

A. *Docet ex his; Nolite solicici esse. Quærite primum regnum Dei, &c.*

DOMINICA XV. POST PENTECOSTEN.

Euangelium legitur feriæ v. Dominicæ iiij. Quadragesi. Inde petatur imago et adnotatio 28.

PLANCHE 5

A. *Templi atrium secundum, vbi ad dimidiatum festum Scenopegiæ, quasi in occulto mansit* IESVS.

B. *Die festo mediante docet, cum varij de eo sermones fuissent.*

C. *Moyses cum tabulis legis significat quod dixit; Nemo ex vobis seruat legem.*

D. *Inflammantur in* IESVM *Iudæi, dicunt dæmonium habes, &c.*

B. *Respondet* IESVS *benignè, & docet sapienter.*

E. *Piscina, vbi sanatus fuerat paralyticus Sabbatho, quod reprehendebant Iudæi.*

F. *Dæmunculi, significant Iudæorum sæuum animum contra* IESVM.

SABBATHO POST DOMIN. IIII. QVADRAG.

Docet IESVS in templo. 54

Ioan viij. Anno xxxij. lxiiij

A. *Liberata Adultera, iterum docet* IESVS.

B. *Gazophylacium; ibi enim tunc docebat.*

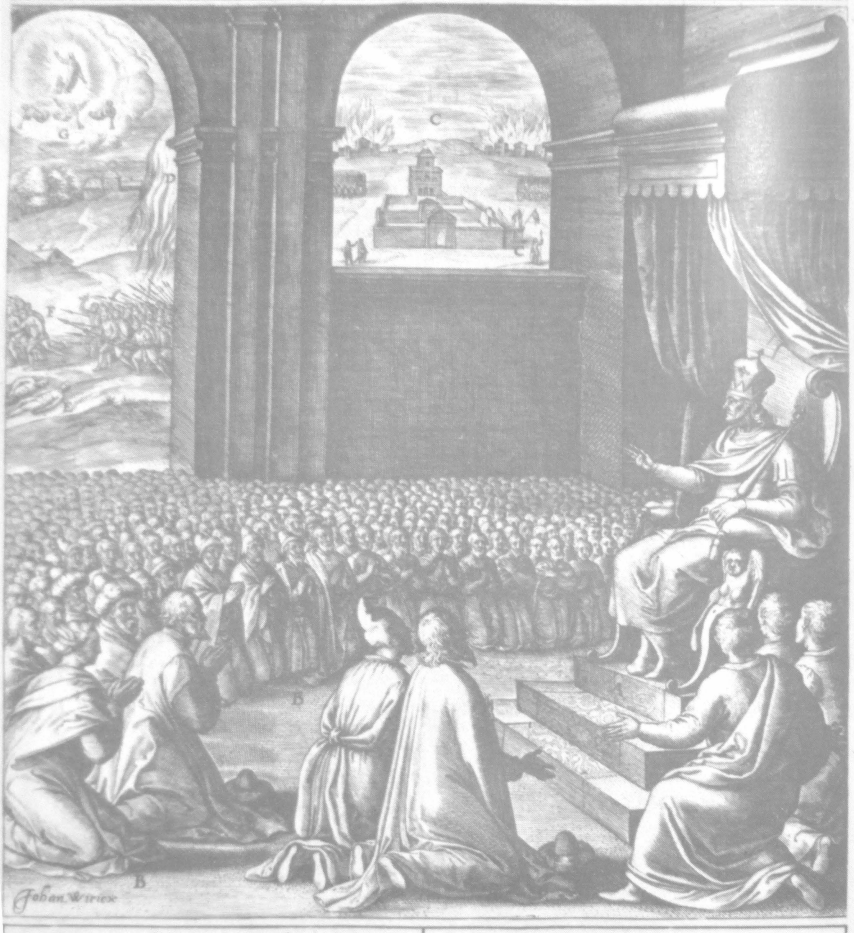
C. *Dicit se mundi esse lucem.*

D. *Indigne id accipiunt multi, & cum eo altercantur.*

C. *Respondet illis* IESVS *docet, & arguit.*

E. *Pater æternus à quo se missum testatur* IESVS.

PLANCHE 7



A. *Postrema abominatio desolationis; Sedet in templo Antichristus, ostendens se tanquam Deum.*

B. *Hunc adorant Iudæi, et infinita mortalium multitudo.*

C. *Vastatio Hierosolymorum, & abominatio, quando per Titum sacrificatum est Idolis ad portam orientalem templi.*

D. *Ignis iubente Antichristo, & Pseudoprophetis descendit de cælo &c.*

E. *Enoch & Elias veracibus, et innumeris signis confectis ab Antichristo interficientur, & post triduum assumentur in cœlum.*

F. *Profligantur & interficiuntur, qui nolunt Antichristum adorare, & qui characterem Bestiæ non habent.*

G. *Proximus aduentus Christi, qui Antichristum interficiet spiritu oris sui, et illustratione aduentus delebit illius potentiam.*

PLANCHE 8

SANCTISSIMI SACRAMENTI, ET SACRIFICII INSTITVTIO.

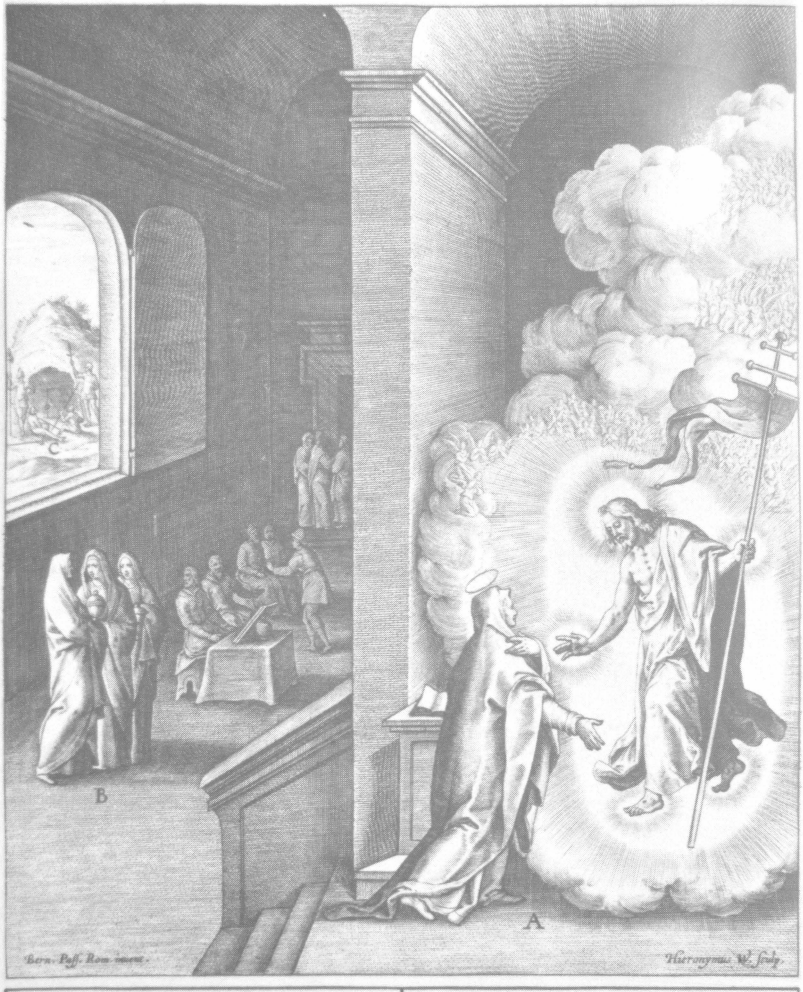
Matth. xxvi. Marc. xiiij. Luc. xxij. 1 Cor. x. xi. Anno xxxiij. lxxviij.

A. IESVS iterum accumbit. Ab: soluunt cœnam Apoſtoli; nihil cibi ipse amplius ſumit.

B. Conficit IESVS ſacratiſſimum Sacrificium et Sacramentum & diſcipulis communicat.

PLANCHE 9

EODEM DIE APPARET MATRI MARIÆ VIRGINI.



A. *Discedentibus Sanctis, è vestigio venit in montem Sion* IESVS, *cum cœlesti comitatu, Matri apparet soli in conclaui; iucundissimè colloquuntur.*

B. *Gerebantur hæc aliis insciis, & mœrentibus, & mulieribus se ad sepulcrum visendum parantibus.*

C. *In sepulcro nulla mutatio.*

PLANCHE 10

A. *Templum, vnde egressus fuerat* IESVS, *& absconderat se, cum eum volebant lapidare Iudæi.*

B. *Cæcus sedens, & mendicans non procul a templo.*

C. *Christum interrogant Apostoli, quis peccauit, respondet* IESVS, *& docet eos.*

D. *Expuit Christus in terram, facit lutum.*

E. *Inungit oculos cæci; iubet lauari.*

F. *In natatoria Siloe, iuxta ruinam turris, quæ oppressit xviij. homines.*

G. *Lauit cæcus, redit videns.*

H. *Varia contentio, primum inter vicinos, hic est, non est; sed similis ei &c.*

I. *Ducitur ad Pharisæos; interrogatur; fit schisma inter eos.*

K. *Vocantur parentes, qui vix audent dicere.*

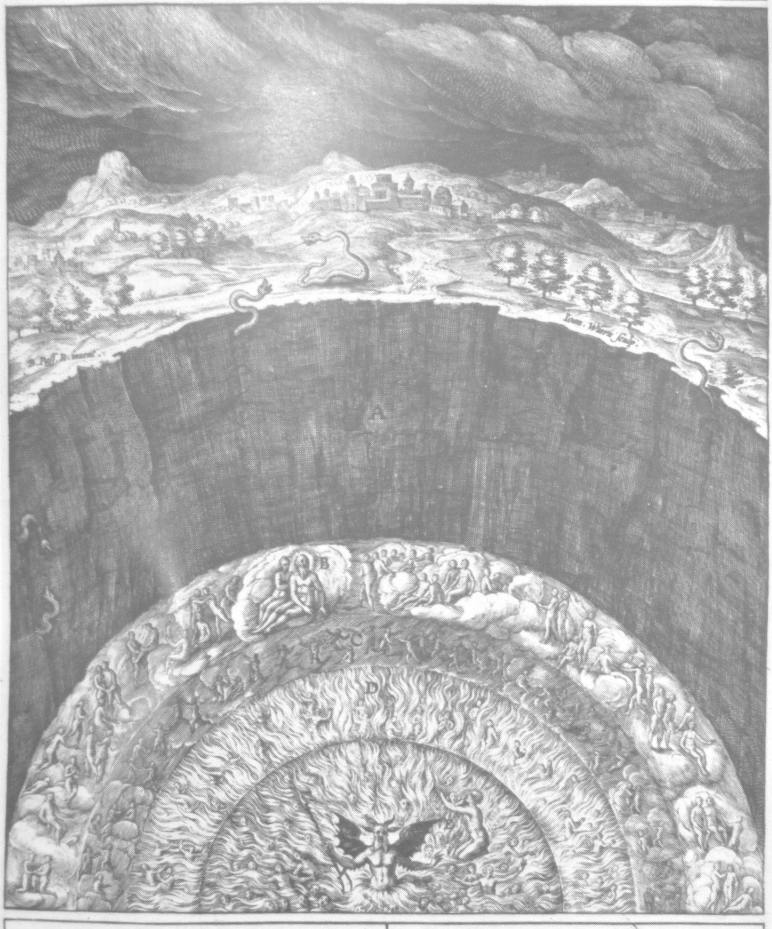
L. *Existit rursus acrior, inter Pharisæos, & eum, qui cæcus fuerat, contentio.*

M. *Pharisæi demum hominem execrati, è Synagoga eiciunt.*

N. *Inuenit itaque eum Christus ac recipit, seq; illi Dei Filium esse declarat.*

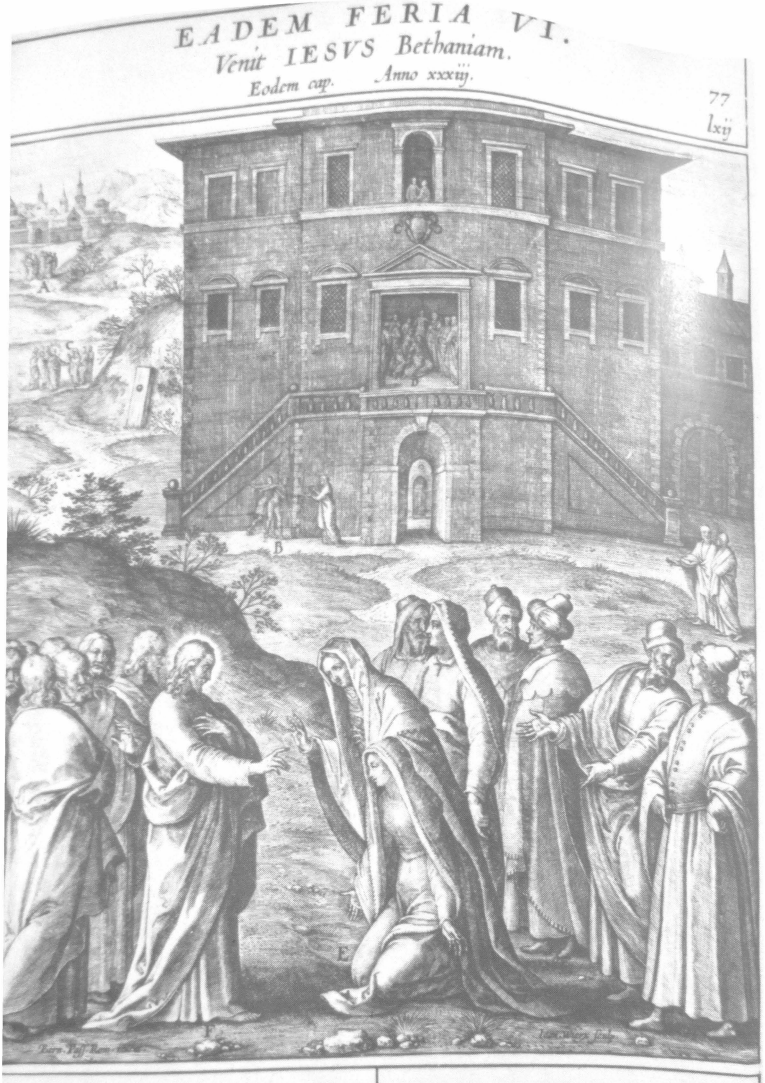
PLANCHE 11

A. IESVS in finibus Iudææ trans Iordanem, vbi hæc docuit.
B. Epulonis conuiuium splendidum; ipse indutus purpura, & bysso, &c.
C. Symphoniaci psallunt ad epulas.
D. Dæmones auctores tantæ nequitiæ obsident cœnationem & domum.
E. Lazarum ad ianuam Diuitis iacentem, vlceribus plenum, nemo reficit, ne micis quidem, &c.



A. *Id ſpatium terræ, quod intercedit inter limbum Patrum, & terræ ſuperficiem.*
B. *Limbus Patrum, vbi Abraham, et Lazarus.*
C. *Limbus puerorum, quò nec lux è limbo Patrum, neque ardor ex purgatorio pertinet.*
D. *Purgatorium, vbi animæ diuina vi mundantur, purgantur.*
E. *Globus inferni, vnde Abrahamum Epulo nequicquam rogat.*

PLANCHE 13



A. *Venit* IESVS *à Bethabara Bethaniam.*
B. *Nunciant Marthæ nunciÿ veniſſe* IESVM.
C. *Occurrit Martha* IESV, *vbi ſubs ſtiterat iuxta ſepulchrum Lazari, nec procidit ad pedes ſedula & actuoſa virgo; fratrem vix credit ad vitam poſſe reuocari.*
D. *Abit, vocat Mariam ad* IESVM.
E. *Hæc procidit ad pedes* IESV, *plorat; collacrymantur Iudæi.*
F. *Infremit* IESVS, *turbat ſe, lacrymatur; quærit, vbi eum poſuerint.*
G. *Sepulchrum Lazari.*

PLANCHE 14

EADEM FERIA VI.

Suſcitat Lazarum IESVS. 78

Eodem cap. Anno xxxiij. lxiij

A. *Dixerat Martha et alij IESV; Veni & vide.*
B. *Venit IESVS ad ſepulcrum, iubet tolli lapidem.*
C. *Tolliunt Apoſtoli.*
B. *Orat Chriſtus ſublatis oculis in cœlum; deinde clamat voce magna; Lazare, veni foras.*
D. *Prodit Lazarus ligatus, vt erat; quem IESVS iubet ſolui & abire.*
E. *Soluunt Apoſtoli, abire ſinunt.*
F. *Stupent omnes. Multi ex Iudæis credunt in IESVM.*
G. *Venit IESVS, & Lazarus cum ſuis domum, inde in Ephrem ſecedit.*
H. *Aliqui Iudæi veniunt ad Phariſæos, & nunciant, quæ fecerat IESVS.*

PLANCHE 15

PLANCHE 16

© Photo R.M.N.

PLANCHE 16

© Photo R.M.N.

INDEX DES NOMS[1]

ADORNO P. 226.
AGRESTI L. 229, 267.
ALVAREZ B. 143.
ALBERT LE GRAND 97, 106.
ALDOBRANDINI I. 164-165, 170.
AMMANNATI B. 227.
AQUAVIVA C. 152, 304, 324.
ARISTOTE 75, 108-117, 299.
AUGUSTIN 118.

BARREFELT H.J. 195, 196.
BARTOLOME 194.
BELLINI G. 155.
BERGSON H. 115.
BOBADILLA N. 236-237.
BONAVENTURE 144-145, 160.
BORGIA F. 22, 191, 192, 193, 212, 213, 214, 222, 223, 230, 232, 236, 237, 238, 239, 240-247, 257, 261, 297, 303.
BORROMEO C. 226, 308.
BRAMANTE 268.
BRIL M. 205.
BRIL P. 203, 205.
BRUEGEL P. 203, 205.

CABARROS J. 194.
CAMPI A. 307-308, 311.
CANALI G.C.L. 40.
CANISIUS P. 168, 191, 192, 215, 216.
CANISIUS T. 215.
CARAFA J.P. 234, 236.
CARAVAGE M.A. 313, 314, 324.
CARDUCHO V. 324.
CARRACHE A. 205.
CARROBIOLO DI MONZA 308.
CICÉRON 91.
CLÉMENT VIII voir ALDOBRANDINI I.
COCK J. 202, 203, 206-207.
COLLAERT J. 206.
COSTER F. 168, 192.

DENYS L'ARÉOPAGYTE 150, 153.
DESCARTES R. 11, 12.
DOMENECH J. 218, 297.
DOMINIQUIN (D. ZAMPIERI dit le) 301.
DURER A. 302.

ESTIENNE C. 169.

FABIO DE FABI 123, 124, 135-136.
FARNÈSE A. 223, 224.
FAVRE P 35, 315.

1. Cet index comprend tous les noms de personnes à l'exclusion des auteurs des études citées en bibliographie.

FLORENTINUS M. 220, 224.
FREUD S. 229-231, 302.
FRANÇOIS DE SALES 153, 156.
FRANÇOIS XAVIER 315.
FUGGER P. 216.

GALILÉE 118.
GALLE C. 206-207.
GALLE P. 200.
GHEERAERTS M. 204, 205.
GONCALVEZ DA CAMARA L. 121, 158, 305.
GONZALEZ DAVILA G. 26, 123, 124, 142-151, 152, 153, 160, 162.
GRÉGOIRE LE GRAND 120, 170.

HARLÉMIUS 222.
HEGEL G.W.F. 307.
HENRI DE GAND (Henri GOETHALS dit) 229.
HIPPIAS 95-96, 107.
HOFFAEUS P. 170, 171.
HOMÈRE 300.

IZQUIERDO S. 249, 254-260.

JIMÉNEZ D. 158, 164-165, 167, 197, 224, 225.

KANT E. 11, 14.

LA FONTAINE 102.
LA PALMA L. de 76-84, 261.
LA PUENTE L. de 83.
LAYNEZ J. 212, 233, 235, 236.

MALVASIA C.C. 301.
MARCIANUS 96.
MARGUERITE DE PARME 194.
MERCURIAN E. 141, 142, 143, 192, 214-230, 232, 247, 297, 303.
MIRÓN D. 123, 124, 141-142, 152, 156-157, 162.
MONTAIGNE M. de 267, 268.

NADAL J. 21-22, 23, 36, 123, 139, 144, 145, 149, 155, 163-173, 174-191 (Orationis observationes) 192-199, 209-210, 211-239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 254, 261-262, 263-295 (Evangelicae historiae imagines) 297-310, 315, 316, 317, 320, 321, 322.
NICLAES H. 195.

PACHECO F. 272.
PAUL IV voir CARAFA J.P.
PEREYRA E. 125-129, 130, 133, 136, 151, 160.
PHÈDRE 102.
PHILIPPE II 213.
PAUL III voir FARNÈSE A.
PLANTIN C. 192-199, 213, 225.
PLATON 96, 298.
POLANCO J. 56, 58, 123, 124, 132-135, 136, 141, 144, 152, 238.
POSTEL G. 195.
PSEUDO-BONAVENTURE 150, 157.

QUADRANTINI F. 123, 124, 147, 158-162.
QUINET E. 16.
QUINTILIEN 92, 94, 99, 105-107.

RICCI M. 211, 267.
RIDOLFI C. 301.
RIPA C. 98.
RODRIGUEZ A. 143.
ROSEFIUS G. 215.
ROSSELIUS C. 105.
RUSTICI G.F. 301.

SANDAERT J. 301.
SANSOVINO 268.
SCHELLING F.W. 11.
SCOPAS 91, 93, 100, 101, 102, 103, 282.
SERENUS 170.
SIMONIDE DE CEOS 91-107, 282.
SOCRATE 95-96.
SURIN J.J. 323.

TERTULLIEN 40-41.
THÉRÈSE D'AVILA 143, 208, 300.
THOMAS D'AQUIN 97, 112-113, 117-120.
TINTORET (J. RUSTICI, dit le) 301.
TORRES J. 215.
TRONCHI B. 227-228.

VALENTINO A. 76, 124, 136-141, 148, 160, 249.
VAN DE VRIES V. 206-207.
VAN DER BORCHT P. 192.
VAN DER STRAEDT J. 200.
VENEZIANO D. 270-271.
VESALIUS A. 169.
VILLANUEVA P. 125.
VITORIA P. 56, 58, 121, 248.
VOS M. de 201.

WIERIX A. 197-199.
WIERIX Jérôme 197-199.
WIERIX Jean 197-199.

ZOHNOVIUS J. 220-226.
ZOHNOVIUS P. 192, 193.
ZUCCARI F. 270.

INDEX DES NOTIONS[1]

Ange, 138.
Annonciation voir Incarnation.
Anthropomorphisme, 15-16.
Apparition, 69-70, 277, 278.
Application, 14, 16-17, 85, 146-147, 148, 322-323.
Archéologie, 17, 22, 65, 100, 208, 267, 277, 322.
Art de la mémoire, 91-108.
Art jésuite, 317.
Aversion, 218-219.

Cadre, décadrage, encadrement, 16, 23, 66, 138, 149, 256, 265, 267, 269, 270, 271, 276, 279, 308.
Cène, 65-66, 278.
Chair, 49, 71-72, 74, 132, 139, 313-314.
Composition, 29-30, 38, 48, 49-50, 52, 126-127, 255-257.
Conformation, conformité, 14, 44-45, 46, 145, 315.
Contemplation, 175-191, 233, 264.
Contre-réforme, 17-18, 143, 323, 324.
Conversion, 47, 50, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 176, 191, 193, 197, 199, 201, 205, 219, 222, 284-285, 319, 324.
Corps, 33-34, 36-38, 54-55, 92-93, 114-116, 209, 274-279, 302-304, 313-314, 321-322.
Couleur, 185-186.
Croire, croyance, 11-12, 70, 142, 143.

Décision, 65, 70.
Dénégation, 148, 199, 201, 204, 231, 298.
Désert, 9, 15, 66, 298-301.
Description, 19, 137, 152, 154, 159.
Disjonction, 19, 24, 33-36, 44, 50, 53, 62-65, 66, 90, 93, 126, 128, 129, 135, 157-158, 160, 173, 174, 179, 198, 203, 241-243, 251-253, 315-316.

Écriture, 103-104, 107, 123-124, 246-249.
Élection, 70.
Enfer, 35-36, 38-42, 259.
Époque, 320.
Espace, 10, 12, 13, 49-50, 67, 116, 117-118, 151, 318.
Espacement, 10, 117, 320.

1. Cet index renvoie, pour chacune des notions retenues, aux principales étapes de leur élaboration dans le cours du texte.

Être-vu, 20, 24, 65, 71, 183, 245, 284, 301.

Figure, 10, 12, 38, 66, 203, 204, 265-267, 299-300.
Fondation, 10, 15, 121, 166, 167, 173, 174, 207-210, 234, 237.
Forclusion, 127, 306.
Frontière, 320.

Gérondif, 29.
Gravure, 192-210.
Grotte, 25, 52-53, 206.

Histoire, 10-11, 17-18, 324.
Humanité du Christ, 36-38, 138.
Humeur, 150.

Iconoclasme, iconoclaste, 23, 201, 204, 221, 317, 322.
Iconologie, 18.
Imaginaire, 11, 19, 42, 148, 194, 254, 268, 319.
Imagination, 11-15, 16-17, 32-33, 108-113, 118-120, 166, 176, 254, 263, 265.
Incarnation, 46-51, 265-274.
Indifférence, 177.
Influence, 16-17.
Intercession, 71-72, 74.
Intuition, 14, 17.
Inversion, 170-171, 177, 196-197, 199.
Invisible ir visible.

Lecture, 122-123.
Lettre, 104, 122, 168-169, 171-173, 204, 248, 276.
Lieu, 9-10, 12, 13, 52-53, 60-61, 62-63, 67, 87-88, 92-93, 107-108, 114-117, 152-156, 166, 173, 176, 182-184, 191, 193, 199, 201, 202, 208-209, 223-224, 227-228, 234, 235, 238, 256, 267-269, 273-279, 309-311, 314-324.
Lieu commun, 112-113.
Limite, 23, 47, 114-115, 131, 176, 178, 197, 315, 323, 324.

Martyr, 169-170, 173, 314.
Mélancolie, 23, 228-232, 297-311.
Mémoire, 20, 41-42, 50, 73, 75-120 (mémoire et Art de la mémoire) 244-245, 287-290.
Mort, 15, 22, 37, 139, 228-229, 324.

Nativité, 51-53.
Non-fondement, 15, 19.

Œil, yeux, 12, 49, 204, 254, 265, 323.
Orientation, 23-24, 279-285, 298-300, 306-309.
Oubli, 17, 88-89, 93-100, 180.

Parole, 18, 44, 65-66, 68, 103, 107, 247, 276-277.
Pauvreté, 52, 62-65, 139, 302.
Paysage, 11, 92, 202, 203, 205, 206.
Péché, 32-33, 35-36, 37-38, 84-88, 107-108, 138-139.
Phantasme, 105-106, 109-110, 116, 117, 119.
Prescription, 137, 152, 154, 156, 159.
Projet, 11, 13, 18, 21-22, 33, 36, 71, 73, 155, 166, 167, 193, 207, 233.
Prophétie, 118-120.
Proposition, 249-254.
Purgation, 32-33, 35-36, 180-181, 183, 184-187, 218, 233-234, 286.

Réflexion, 11, 24, 316.
Regarder, 50, 66, 364.
Rejet, 13, 22, 33, 36, 56, 71, 120, 167, 207, 211, 219, 233.
Relique, reliquat, 19, 199, 201, 204.
Répétition, 23-24, 26, 54-59, 88, 178, 210, 285-295, 301-305, 306-309.

Représentation, 11, 12, 21, 141-142, 154-155, 160-162, 178, 198, 202, 204, 230-232, 237, 238, 239, 247, 264, 272, 323.
Révision, 21, 22, 39, 91, 132, 134, 137, 163, 166, 210, 229-231, 235, 301, 304-305.

Schématisme, schème, 12-14, 24.
Sens interne, 20.
Sens spirituels, 46, 142-148, 260.
Souveraineté, forme de souveraineté, 46, 61, 321.

Temps, 15, 20, 50, 65, 121-122, 130-131, 208, 210, 320.
Trace, 43, 184-185.
Transfiguration, 261-262.

Vision, 117, 234.
Visible, 12, 22, 31, 32-38, 47-48, 69-70, 117, 133-136, 201, 325.
Voir, 50, 66, 111, 117, 264, 279-284.
Voix, 50, 66-69, 122.
Volonté, 15, 16, 51, 89.

TABLE DES MATIÈRES

EXPOSITION 9

PARCOURS 19

Chapitre I *La composition de lieu dans les* Exercices spirituels *d'Ignace de Loyola*.. 25

1) Étude de l'énoncé 47. 26

a) *Contemplation visible et contemplation invisible*. 31
b) *Composition de lieu structures de disjonction*. 33
c) *Le lieu du corps du Christ disparu*.. 36

2) Étude des compositions de lieu. 38

a) *Méditation sur l'enfer : le lieu de l'arrachement des sens* 38
b) *Méditation du règne le Christ, lieu et visibilité*. 42
c) *Contemplation de l'incarnation : l'incarnation du lieu de la contemplation*... 46
Visibilité et invisibilité..... 47
Composition du lieu..... 47
d) *Contemplation de la nativité*..... 51
e) *La répétition de l'exercice*... 54
f) *Méditation sur les deux étendards*..... 59
g) *Méditation sur les trois types d'hommes : une logique disjonctive* 62
h) *Contemplation de la Cène le lieu de la parole*. 65
i) *Mystères de la vie du Christ éclats de voix*. 66
j) *Contemplation de l'apparition du Christ à Notre Dame* 69
k) *Contemplation pour atteindre l'amour*. 70

Chapitre II : *Composition de lieu et décomposition de l'art de la mémoire*..... 75

A. LA LOCALISATION DE LA MÉMOIRE ET L'OUBLI DE LA COMPOSITION DE LIEU DANS LES PROJETS CONTEMPLATIFS DE LUIS DE LA PALMA..... 76

a) *La place du livre*. 77
b) *Le lieu de la mémoire*. 77
c) *Un lieu pour mémoire*. 78

B. DESTRUCTION ET FONDATION DE LA PUISSANCE DE MÉMOI DANS LES *EXERCICES SPIRITUELS*..... 84

a) *La décomposition de la mémoire*. 84
b) *L'oubli*. 88
c) *La mémoire errante*.. 89

C. LE MYTHE FONDATEUR DE L'ART DE LA MÉMOIRE LE RÉCIT DE SIMONIDE. 91

D. ESSAI D'HISTOIRE. 108

1) Aristote : la situation de l'image de mémoire. 108

a) *La mémoire entre la sensation et la phantasme*. 110
b) *Un lieu inconstructible*. 114
c) *La déconstruction ignatienne*. 115
Espace et lieu... 116
Vision et représentation.. 117

2) Thomas d'Aquin : l'espacement virtuel d'une composition de lieu. 117

a) *L'espace des images composées*. 118
b) *En quête d'un lieu*. 119

Chapitre III : *La révision de la composition de lieu dans l'élaboration du* Directoire *des* Exercices spirituels... 121

1) La réécriture du texte ignatien.... 125

a) *Le* Guide *d'Eduardo Pereyra*. *125*
b) *Le* Textus Vallisoletanus.. 129

2) Les premiers directoires. 132

a) *Juan Polanco : représenter et recouvrir la faille de la composition de lieu*. 132
b) *Fabio de Fabi : questions à Polanco*. 135
c) *Antonio Valentino : résistances du préambule*... 136
d) *Diego Mirón l'amorce d'une autre politique*. 141

3) Les directoires de 1585-1588. 142

a) *Composition de lieu et sens spirituels*. 142
b) *La révision de Gil Gonzalez Dávila*. 148
Répétition 148
Représentati 149

4) Les derniers documents préparatoires. 151

a) *Situation*. 151
b) *Le* Directorium variorium *: description et prescription* 152
c) *Le repli théorique de Diego Mirón*. 156
d) *Fabio Quadrantini description théorique*.. 158

5) Le Directoire de 1594 (1599). 162

Chapitre IV : *Les* Evangelicae historiae imagines *de Jérôme Nadal. Essai d'une archéologie de l'iconographie jésuite primitive*. 163

A. CONVERSION L'IMAGE BAPTISMALE. 167

B. FONDATION LIEUX DE CONVERSION. 174

1) La composition du lieu de la contemplation dans les *Orationis observationes* de Jérôme Nadal. 175

a) *Il n'y a pas de limite à la contemplation*. 176
b) *Il y a un lieu de la contemplation imaginative*. 182
c) *Le lieu de l'imagination illimitée*. 184

2) Le milieu anversois de la gravure. 192

a) *Christophe Plantin*. 193
b) *Les frères Wierix*..... 197
c) *Souffrance de la gravure*.. 199
d) *Le paysage de la gravure flamande*... 202

C. FONDER UN LIEU DE VISIBILITÉ... 207

a) *Fonder le lieu*. 208
b) *Un lieu de visibilité*. 209
c) *Le visible trahi par l'image*. 209

Chapitre V *Le renoncement au projet des images dans la dernière correspondance de Jérôme Nadal*. 211

I. DESCRIPTION 212

II. INTERPRÉTATIONS 228

1) Les déceptions et les échecs du parcours institutionnel de Jérôme Nadal. 232

2) Les *Méditations* de François Borgia. 240

a) *Conjonctions* 241
b) *Consommation* 243
c) *Remémoration* 244

3) Le statut du texte. 246

a) *L'écrit et l'oral dans l'exercice ignatien*. 248

α) Pratiques .. 248
β) Le directeur et le retraitant.. 249
b) *La* Pratique des Exercices spirituels *de Sebastián Izquierdo* 254
α) Une relation facultative..... 255
β) Compositions 255
Fonctions..... 256
Modalités..... 258
— Réduire l'invisible.. 258
— Représenter le lieu. 258

Chapitre VI : *Le lieu de l'image : les gravures des* Evangelicae historiae imagines *de Jérôme Nadal*... 263

1) *Annunciatio* 265

2) Lieu du corps imagé, lieu corporel de l'imagination... 274

3) Orientation... 279

4) Répétition..... 285
a) *La répétition de l'image*.. 285
b) *La répétition des images*.. 287
α) Une répétition indifférente de l'image pour mémoire dans le projet d'image..... 287
β) La différence des images répétées.. 290

Chapitre VII *Une attitude mélancolique*..... 297

1) L'orientation et la répétition mélancoliques.. 298
a) *Un repère au désert*..... 298
b) *Un corps qui ne passe pas*. 301

2) Le lieu de la mélancolie... 305

PROPOSITIONS . 313

BIBLIOGRAPHIE 327

SOURCE DES ILLUSTRATIONS..... 335

ILLUSTRATIONS . 337

INDEX DES NOMS. 353

INDEX DES NOTIONS. 357

TABLE DES MATIÈRES. 361

Photocomposé en Times de 10
et achevé d'imprimer en Septembre 1992
par l'Imprimerie de la Manutention à Mayenne
N° 240-92

DANS LA MÊME COLLECTION :

JEAN-PIERRE CAVAILLÉ

Descartes
la fable du monde

Mundus est fabula, «Le Monde est une fable». Cette formule énigmatique figure dans un livre ouvert tenu par Descartes, sur le célèbre portrait du philosophe peint par Weenix. Or Descartes est l'auteur d'un ouvrage de physique présenté comme une 'fable' et intitulé, précisément, *Le Monde*. Ce jeu subtil de l'épigraphe, qui évoque l'énonciation d'une physique nouvelle à travers la dénonciation du peu de réalité du monde, nous rappelle que l'œuvre de Descartes s'inscrit profondément dans le baroque européen.

Il s'agit ici, pour rendre compte de la présence paradoxale d'une fable dans un écrit revendiquant la production de la vraie science, de confronter le texte cartésien à cette culture d'une extraordinaire vitalité, obsédée par l'artefact et hantée par le scepticisme.

VRIN
EHESS

DANS LA MÊME COLLECTION :

FRANÇOIS AZOUVI (éd.)

L'Institution de la raison

la Révolution culturelle des Idéologues

«Pour la première fois sur la terre, la vérité, la raison et la philosophie vont avoir un séminaire». Ces mots de Garat, lors de la fondation de l'Ecole normale de l'an III, expriment ce que fut la révolution culturelle des Idéologues une institution de la raison. Le Museum d'histoire naturelle, l'Institut de France, l'Ecole des langues orientales, Polytechnique, etc., datent de cette époque dont nous sommes à tant d'égards les héritiers.

Sur quelle philosophie, sur quels principes, s'opère cette révolution culturelle? Quelles limites, théoriques et pratiques, rencontre-t-elle ? A quelle opposition – en France et hors de France – donne-t-elle lieu? Ce sont les questions que se sont posées les collaborateurs de ce volume.

VRIN
EHESS

CONTEXTES

Ignace de Loyola le lieu de l'image

Dans ses *Exercices spirituels* (1548), Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, pose une [illegible]tion de lieu" en préambu[illegible] fondement de la conte[illegible]on visuelle. On explore ici les différents champs où ce dispositif déploie son efficacité : de la lettre de l'énoncé ignatien à l'histoire des pratiques qu'il engendre, de l'exercice de l'imagination à la place qu'il désigne pour l'image, de l'attitude mélancolique assignée au sujet contemplatif à la formation d'une économie de la mélancolie dans l'activité contemplative. Se trouvent ainsi noués les enjeux spirituels, esthétiques, institutionnels et politiques de l'invention d'un "art jésuite", et tracés les contours du lieu de l'image au temps des Réformes.

VRIN
EHESS

9 782711 610952

ISBN EHES[illegible]
ISBN VR[illegible]