IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Sémiotique de l’âme: langages du changement spirituel à l’aube de l’âge moderne

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/125402 since

Publisher:

Presses académiques francophones

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Sémiotique de l'âme

"Sémiotique de l'âme" propose les résultats d'un projet colossal. C'est en effet toute l'histoire verbale et visuelle des transformations des modalités d'incarnation du discours de l'âme dans les décennies décisives de la postérité tridentine européenne que le livre ressaisit dans ses trois volumes, où se trouvent affrontés ensemble des continents de savoir généralement disjoints par les effets traditionnels des lignées institutionnelles (carmélitaines, oratoriennes, jésuites, etc.) et par les effets scientifiques et professionnels de la spécialisation des champs. Au gré de recherches minutieusement poursuivies sur un large spectre, que complètent des analyses dont la pertinence repose aussi bien sur la pénétration d'une sensibilité subtile que sur la méthode sémiotique et les connaissances historiques qui les inspirent, "Sémiotique de l'âme" parvient à mettre en évidence la spécificité de la littérature et des arts plastiques dans la diffusion du message religieux, au lendemain du Concile de Trente.

Massimo Leone
Massimo Leone est Professeur de Sémiotique et Sémiotique de la Culture auprès du Département de Philosophie de l'Université de Turin. Ses recherches portent sur la théorie sémiotique et sur la sémiotique de la culture, notamment sur la sémiotique des cultures religieuses.

978-3-8381-8966-6

Sémiotique de l'âme - Volume I

Leone

Massimo Leone

Sémiotique de l'âme

Langages du changement spirituel à l'aube de l'âge moderne - Volume I

presses académiques francophones

paf

Massimo Leone

Sémiotique de l'âme

Massimo Leone

Sémiotique de l'âme

Langages du changement spirituel à l'aube de l'âge moderne - Volume I

Presses Académiques Francophones

Mentions légales / Imprint (applicable pour l'Allemagne seulement / only for Germany)
Information bibliographique publiée par la Deutsche Nationalbibliothek: La Deutsche Nationalbibliothek inscrit cette publication à la Deutsche Nationalbibliografie; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur internet à l'adresse http://dnb.d-nb.de.
Toutes marques et noms de produits mentionnés dans ce livre demeurent sous la protection des marques, des marques déposées et des brevets, et sont des marques ou des marques déposées de leurs détenteurs respectifs. L'utilisation des marques, noms de produits, noms communs, noms commerciaux, descriptions de produits, etc, même sans qu'ils soient mentionnés de façon particulière dans ce livre ne signifie en aucune façon que ces noms peuvent être utilisés sans restriction à l'égard de la législation pour la protection des marques et des marques déposées et pourraient donc être utilisés par quiconque.

Photo de la couverture: www.ingimage.com

Editeur: Presses Académiques Francophones est une marque déposée de
Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Sarrebruck, Allemagne
Téléphone +49 681 37 20 271-1, Fax +49 681 37 20 271-0
Email: info@presses-academiques.com

Produit en Allemagne:
Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin
Books on Demand GmbH, Norderstedt
Reha GmbH, Saarbrücken
Amazon Distribution GmbH, Leipzig
ISBN: 978-3-8381-8966-6

Imprint (only for USA, GB)
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this works is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher: Presses Académiques Francophones is an imprint of the publishing house
Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Germany
Phone +49 681 37 20 271-1, Fax +49 681 37 20 271-0
Email: info@presses-academiques.com

Printed in the U.S.A.
Printed in the U.K. by (see last page)
ISBN: 978-3-8381-8966-6

Copyright © 2012 by the author and Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften GmbH & Co. KG and licensors
All rights reserved. Saarbrücken 2012

MASSIMO LEONE

Sémiotique de l'âme

Langages du changement spirituel à l'aube de l'âge moderne

Volume I

À Omar Calabrese

TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME I.

Table des matières du volume I 5

Remerciements 7

Introduction 11

L'âme des savants 69

L'âme des chevaliers 89

Les chevaliers de l'âme 175

Conclusions 499

REMERCIEMENTS.

Le présent livre constitue l'aboutissement d'un long parcours de formation et de recherche. Plusieurs individus et institutions ont contribué, directement ou indirectement, aux résultats de l'investigation et de l'écriture. Dans cette occasion, nous ne pouvons que remercier ceux qui ont exercé l'influence la plus déterminante sur nos travaux.

D'abord, nous remercions Monsieur le Professeur Jean-Robert Armogathe et Monsieur le Professeur Victor I. Stoichita, directeurs de la thèse doctorale qui a été transformée dans le présent livre, ainsi que les institutions au sein desquelles ils déroulent leurs activités de recherche et de haute formation : respectivement, la Section des Sciences Religieuses et Systèmes de la Pensée de l'École Pratique des Hautes Études de Paris et le Département d'Histoire de l'Art et Musicologie de l'Université de Fribourg (Suisse). Nous remercions également Frédéric Cousinié, Pierre-Antoine Fabre, Simone de Reyff, et Isabelle Saint-Martin, pour les suggestions qu'ils nous ont données en tant que membre du jury de thèse.

Ensuite, nous voulons manifester notre gratitude vis-à-vis des très nombreuses institutions qui ont contribué à l'aboutissement de notre projet de livre par leur apport à la fois culturel, économique et administratif : l'École Française à Rome, l'Ambassade de France en Italie, l'Ambassade d'Espagne en Italie, le CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), le CSIC (*Centro Superior de Investigaciones Cientificas*), l'Ambassade des EEUU en Italie (en particulier, la Commission « Fulbright »), l'Université de la Californie à Berkeley (EEUU), le *Graduate Theological Union* de Berkeley (EEUU), l'Université de Turin (en particulier, les collègues et amis de CIRCE, Ugo Volli *in primis*).

Remercier le personnel de toutes les bibliothèques dans lesquelles nous avons travaillé signifierait dresser une cartographie des bibliothèques de l'Europe occidentale. Nous ne pouvons que nous adresser tout

particulièrement aux bibliothèques que nous avons fréquentées de façon la plus constante : la bibliothèque de l'Université de Sienne, en Italie, celle de l'Académie *degli Intronati*, toujours à Sienne, celle de la Basilique de l'Observance, dans la même ville, la Bibliothèque Nationale de Florence, la Bibliothèque Nationale de Rome, la Bibliothèque Nationale de Milan, la Bibliothèque Vaticane, la Bibliothèque de l'École Française à Rome, les Bibliothèques Vallicelliana, Angelica, Casanatense, Hertziana de Rome, la Bibliothèque de l'Université « La Sapienza » de Rome, la Bibliothèque « Caracciolo » de Lecce, la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Nationale de Madrid, la Bibliothèque du Trinity College de Dublin, Irlande, la Bibliothèque Marsh de Dublin, la Bibliothèque du *Museo de América* à Madrid, la Bibliothèque de l'Université de Salamanque, celle de l'Université de la Californie à Berkeley (EEUU), celle du *Graduate Theological Union*, la bibliothèque Houghton de Harvard (EEUU), les bibliothèques de l'Université de Turin, etc.

Il serait impossible de mentionner tous les professeurs, les chercheurs, les collègues, les amis qui nous ont accompagnés et conseillés pendant ces cinq ans. Quoique leurs noms n'apparaissent pas explicitement dans les présents remerciements, ils sauront sans aucun doute reconnaître le fruit de leur contribution dans les différents chapitres du présent livre.

Enfin, je voudrais adresser un remerciement plein de gratitude à ceux qui voudront lire le présent livre. Je leur remercie, en particulier, de bien vouloir faire face à trois obstacles : 1) un obstacle linguistique ; le livre a été rédigé en langue française, qui n'est pas notre langue maternelle ; 2) comme il sera clair après la lecture de l'introduction, le présent livre se caractérise par une profonde interdisciplinarité. Nous croyons fermement dans la fécondité des croisements entre différentes disciplines (dans notre cas, les sciences religieuses, l'histoire de l'art et la sémiotique), mais en même temps nous sommes conscients du fait que si dans la meilleure des

hypothèses ce type de travaux sont destinés à intéresser des spécialistes de plusieurs disciplines différentes, dans la pire des hypothèses ils produiront une insatisfaction profonde et un sentiment de malaise dans ces mêmes spécialistes. Il est beaucoup moins risqué, en effet, de s'adresser uniquement à des chercheurs d'un seul domaine de recherche. Le défi de l'interdisciplinarité, en outre, comporte le problème de devoir plier l'écriture aux exigences de publics très variés, à propos desquels l'on suppose qu'ils possèdent des connaissances très différentes. Cela fait en sorte que, surtout dans sa partie introductive, notre livre donne l'impression de « prendre son temps ». En réalité, si les sémioticiens estimerons que certaines explications de la théorie sémiotique de base sont redondantes, ou bien si les historiens de l'art croiront que certains aperçus sur la vie et les oeuvres de quelques artistes sont pléonastiques, veuillent accepter mes excuses, mais veuillent également considérer que l'exposition des rudiments de la sémiotique de la religion sera utile, par exemple, pour les non sémioticiens, et que, pareillement, les informations historiques seront intéressantes pour les non historiens. Nous épousons en fait une idéologie de l'écriture qui vise à la clarté. Si la redondance est le prix à payer pour que la communication entre disciplines différentes puisse s'établir efficacement, nous prions les lecteurs d'accepter nos excuses, si nous les invitons à payer ce prix avec nous ; 3) le troisième obstacle dérive de la longueur de ce livre. Toutes les parties du présent travail ne sont pas pareillement nécessaires. Au contraire, le contenu principal de ce livre aurait pu être résumé dans quelques centaines de pages. Toutefois, nous aurions dû éliminer les détails de notre écriture, les épargner aux lecteurs afin de leur fournir un texte concis.[*1] Cependant, nous croyons que l'écriture d'un livre est parfois également une occasion unique de s'adonner aux plaisirs des détails, de l'érudition, d'un raisonnement qui ne

[*] Les notes sont recueillies dans le volume III.

saute aucun passage. Peut-être dans notre vie nous n'aurons jamais plus l'occasion de nous enivrer avec ce type d'écriture, car les contraintes éditoriales encouragent souvent les auteurs à la *brevitas*. Dans le présent livre, au contraire, nous n'avons pas dû respecter de telles contraintes, et nous avons engagé, donc, un travail d'écriture dominé par la patience mais aussi par le désir d'exhaustivité. L'une des conséquences de ce choix sera celle de devoir demander aux lecteurs d'embrasser la même patience, le même amour pour les détails. Nous offrons d'avance nos excuses à ceux qui auraient souhaité un travail plus synthétique.

Enfin, nous ne pouvons que terminer ces remerciements qu'en évoquant la mémoire d'Omar Calabrese, notre guide dans le domaine de la sémiotique de l'art. C'est à lui que ce livre est dédié.

INTRODUCTION.

W*e have changed our views on change*.[2]

1) Les hypothèses.

Le présent livre port principalement sur le changement spirituel, et en particulier sur la conversion religieuse,[3] tels qu'ils furent conçus et représentés par la culture catholique[4] après le Concile de Trente (1545-1563) jusqu'à 1622.

Plusieurs hypothèses ont déterminé le choix de ce sujet : 1) (du point de vue de l'histoire du Catholicisme) quoique l'idée de conversion joue un rôle centrale dans toute l'histoire du Christianisme,[5] lequel se définit comme une religion universelle et apostolique,[6] elle résulte particulièrement importante afin de comprendre les traits principaux du Catholicisme moderne,[7] la formulation de sa pensée théologique et son opposition à celle d'autres religions (notamment, les Protestantismes, le Judaïsme, l'Islam et les religions professées par les populations indigènes des missions catholiques d'époque moderne) ;[8] 2) quoique l'idée de conversion religieuse et ses représentations se montrent comme tendanciellement homogènes dans toute l'histoire du Christianisme, elles acquièrent des caractéristiques nouvelles après le Concile de Trente (notamment, dans l'évolution du concept de « seconde conversion », qui

l'on peut définir, de façon temporaire, comme le retour à une pureté spirituelle originaire effectué par ceux qui font déjà partie de l'Église catholique) ;[9] 3) (du point de vue de l'histoire des cultures) la façon dont la culture catholique conçoit et représente la conversion religieuse à partir du Concile de Trente joue un rôle important dans l'évolution des concepts culturels et psychologiques d'identité et de changement (surtout spirituels) ;[10] 4) (du point de vue de l'histoire des formes littéraires et artistiques) les conceptions et les représentations de la conversion religieuse élaborées par la culture catholique moderne ont influencé l'évolution des formes littéraires et artistiques utilisées afin de représenter l'identité et le changement.[11]

Le problème principal de la recherche a consisté dans la définition d'un parcours apte à définir, articuler et vérifier ces hypothèses de départ. Plusieurs choix se sont rendus nécessaires : 1) une période historique ; 2) une méthode ; 3) une pertinence et 4) un corpus de textes. La recherche a défini son parcours en sélectionnant les éléments suivants : 1) une période de soixante ans, allant de la fin du Concile de Trente (1563) jusqu'au début du pontificat d'Urbain VIII (1623) ; 2) la sémiotique ; 3) la représentation du changement ; 4) un corpus de représentations écrites (littéraires) et visuelles (artistiques) composé principalement de a) ouvrages apologétiques et de controverse ; b) poèmes chevaleresques ; c) hagiographies d) poèmes hagiographiques ; e) manuels d'éloquence sacrée (en ce qui concerne les sources écrites) et f) gravures ; g) peintures ; h) reliefs ; i) autres images (en ce qui concerne les sources visuelles).

Quoique la sélection de ces éléments (la période, la méthode, etc.) ne puisse être justifiée que si on les considère conjointement, ils seront maintenant décrits de façon analytique.

2) La période.

2.1) Le début : le Concile de Trente.

Quant au choix du Concile de Trente comme événement marquant le début de la période étudiée,[12] il était en partie implicite dans la formulation des hypothèses initiales, lesquelles présupposaient toutes que le Concile de Trente ait représenté une césure dans l'histoire occidentale, et, en particulier, dans celle de la culture catholique et de ses représentations du changement spirituel.[13] Ce choix et les présuppositions qui le soutenaient ont été confirmés par l'étude de l'évolution des autres éléments qui définissent le parcours de la recherche. En particulier, le Concile de Trente s'est démontré une étape fondamentale dans le développement de : a) la sainteté ; b) les représentations sacrées.[14] Nous allons nous pencher sur ce sujet, car les hagiographies et l'iconographie des Saints constitueront le corpus par lequel nous étudierons l'évolution des représentations catholiques du changement spirituel.

2.1.1) Le Concile de Trente et la sainteté.[15]

Le Concile de Trente modifia la façon dont la culture catholique concevait et représentait la sainteté. Ce changement peut être résumé de la façon qui suit : les Protestants accusaient le culte catholique des Saints d'alimenter des superstitions nuisibles, de faire l'objet d'une exploitation commerciale de la part de l'Église et notamment des Ordres religieuses ; surtout, les leaders de la Réforme protestante, chacun de façon plus ou moins explicite, encourageaient l'élimination du culte des Saints et la production de leurs représentations, car ils y voyaient le danger de l'idolâtrie.[16] Pendant et après le Concile de Trente, l'Église catholique réagit à ces accusations en mettant en évidence le rôle de médiation des Saints : ils n'étaient pas la cible ultime de la dévotion chrétienne, mais un symbole vivant de conjonction entre les fidèles et Dieu. Un décret disciplinant la dévotion catholique envers les Saints fut proposé le 2

décembre 1563,[17] à la vigile de la session conclusive du Concile de Trente. Il fut ensuite approuvé en toute vitesse le jour suivant (Jedin 1935 : 143-88, 404-29 ; Jedin 1975, 4, 2 : 182 *et seq.*). Né afin de discipliner les controverses concernant l'iconoclastie protestante, le décret *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus* (Ehses 1924 : 1098-103), lu par l'évêque coadjuteur de Famagosta dans sa relation conclusive du 3 décembre 1563, mettait l'accent sur le concept de « *intercessio sanctorum* » :

> *Mandat sancta synodus omnibus episcopis et ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut iuxta catholicæ et apostolicæ ecclesiæ usum, a primævis Christianæ religionis temporibus receptum, sanctorumque patrum consensionem et sacrorum conciliorum decreta : in primis de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docentes eos, sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre ; bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare et ob beneficia impetranda a Deo per filium eius Jesum Christum Dominum nostrum, qui solus noster redemptor et salvator est, ad eorum orationes, opem auxiliumque confugere.*
>
> (Ehses 1924 : 1077)

Le décret souligne le fait que Jésus Christ est le seul rédempteur et sauveur de l'humanité, contre les critiques à la sainteté avancées par Melanchthon dans la *Confessio Augustana* et dans l'*Apologie*.[18] En même temps, le décret suggère également l'utilité des Saints comme intercesseurs auprès de Jésus et comme modèles de vie chrétienne.[19]

Un témoignage exemplaire de cette nouvelle conception de la sainteté se trouve dans la préface qu'Alonso de Villegas antéposa à son ouvrage hagiographique *Flos Sanctorum* (Villegas 1583).[20] Dans le *Nuovo / leggendario / della vita / di Maria Vergine, / immacolata madre di Dio, / et signor nostro Giesù Cristo; / Delli Santi Patriarchi, & Profeti dell'Antico Testamento, & delli quali / tratta, & fa mentione la Sacra Scrittura […]*, version italienne du *Flos Sanctorum* imprimée à Venise en 1596[21] (« Appresso Gio. Battista Ciotti »), Villegas écrit :

> *Quelli che vanno per viaggio pericoloso, dove sono assassini, se non sanno la strada, procurano d'accompagnarsi con altri, che vi siano passati dell'altre volte, & seguitando quelli arriuano sicuramente, doue vanno.*
>
> (Villegas 1596, prologue : pages non numérotées)[22]

Pour l'Église post-tridentine, les Saints sont donc des compagnons de voyage, des exemples à imiter plus que des individus à vénérer. Ils sont proposés comme des modèles de vie religieuse (et surtout de conversion), notamment par la parole (l'hagiographie) et par les images (l'iconographie).[23]

Dans un passage successif, Villegas met en évidence une autre caractéristique de la sainteté moderne : alors que les Protestants avaient souligné l'importance de la Bible comme source de salut, jusqu'au point de la considérer comme le seul guide spirituel des Chrétiens,[24] Villegas affirme que les Écritures, et en général la parole sacrée, ne sont pas suffisantes : au contraire, elles doivent s'incarner dans l'exemple vivant des Saints. L'importance de l'hagiographie dérive de cette nécessité de constituer un élément de médiation entre Dieu et les hommes, une couche intermédiaire qui ne soit pas simplement celle de la parole écrite :

Lo studio, e la scienza della Scrittura può fare un buon Teologo, & non un buon Cristiano, se egli non fà quello che sa ; & però infinitamente gioua il leggere, & meditare nelle vite de i Santi, che sono vn ritratto, nel quale è dipinta l'arte della Cristianità,[25] *& ciascun Santo è come un Evangelo viuo.*[26]

L'utilité de l'exemple offert par la vie des Saints ne doit pas encourager les fidèles à les transformer dans l'objet d'un culte idolâtrique. Afin d'exprimer ce danger, l'auteur utilise une métaphore optique : les Saints sont comme des lunettes ; ils aident les fidèles à mieux voire Dieu, mais ils ne doivent pas se transformer dans l'objet même du regard :

Ma bisogna avvertire che si come quelli che adoperano gli occhiali, non se gli mettono per vederli, & fermare in essi la vista, ma perché passi oltre, & per mezzo di quelli mirare l'altre cose, così non dobbiamo […] fermarci alle creature, ma per loro mezzo investigare Dio, che fece simili operazioni, in modo che dobbiamo seruirci delle creature, come di occhiali, accioché dalla loro contemplatione passiamo alla contemplatione del Creatore, l'amiamo, & seruiamo, & gli consegniamo i nostri cuori.

L'auteur retourne plusieurs fois, et de plusieurs façons différentes, sur le statut des Saints dans le Catholicisme après le Concile de Trente : des exemples, des modèles, des moyens. Le culte que les fidèles leur consacrent doit être par conséquent inférieur à celui qui est dédié, par exemple, à la vénération de Dieu :

I Santi sono occhiali, chiari, & Christiani, hanno da seruirsi di mezzo per andare à Dio, fauorendoci con i loro meriti, intercessioni,

& preghi, imitandoli, & insieme con questi honorandoli, & riuerendoli, se bene non però con riverenza, & con l'honore douuto a Dio.[27]

D'autres métaphores évoquent le même concept ; par exemple : l'image des traces sur lesquelles il faut marcher afin de suivre le bon chemin.[28]

De l'utilité de l'hagiographie comme moyen par lequel s'expriment les modèles de la sainteté moderne, découle la nécessité du scrupule historique. En racontant la vie des Saints, l'hagiographie joue un rôle fondamental dans la formation des fidèles ; il faut donc qu'elle soit véritable.[29]

Dans le prologue, l'auteur essaie en outre de justifier l'usage de la langue vulgaire et la représentation de personnages négatifs. Les argumentations proposées sont utiles afin de comprendre quelques-unes des nouvelles caractéristiques de la sainteté et de ses représentations après le Concile de Trente. En ce qui concerne la langue, Villegas partage l'opinion selon laquelle la Bible ne doit pas être traduite en vulgaire, car il n'est pas convenable que l'Écriture passe de bouche en bouche, comme le souhaite l'hérésie protestante. Au contraire, les exemples fournis par les *Vies* des Saints doivent pouvoir être connus par tout le monde. En exprimant ce point de vue, l'auteur révèle que dans le Catholicisme moderne la circulation de la parole hagiographique remplace celle, beaucoup plus controverse, de la parole biblique :

A questa prima obiettione rispondo, che santissimamente, & con auuertimento del Cielo, è commandato, che la sacra Scrittura, & Bibia non vadi in lingua volgare […] ma intendo però ancora, che è conueniente, che la vita de' Santi, dei quali fa menzione la Sacra scrittura, siano da ogni vno à pieno intese […] & per questo si proua,

che è bene, che le vite de' Santi vadino in volgare, come dice San Giouanni Crisostomo, imperoche è bene che siano in bocca di tutti, & tutti da gli esempi loro ne riportino frutto.[30]

Quant à l'insertion de personnages négatifs dans le récit hagiographique, l'auteur la justifie par une comparaison entre le texte écrit et la peinture :

Molto bene si permette, che in vn quadro doue sia ritratto l'imagine di Christo, della sua sacrata Madre, degli Apostoli, & di altri Santi, si dipinga à piedi di San Michele vn Demonio, & un'altro se ne metta al lato à San Bartolomeo, con catene. Oh, cosa è adunque vedere un simile quadro? Et il Demonio non è bene che si veda in quello. Così è vero, che in un quadro, ò ritratto non ha da essere il Demonio solo; & se pur si dipinge in simili luoghi, è alli piedi di San Michele, accioche si vegga, che lo dirupò del Cielo, & quanta differenza sia dall'uno all'altro, essendo l'Angelo così bello, & il Demonio tanto brutto, & che la bellezza apparisce maggiore accanto a tanta bruttezza. Si dipinge anche à canto a San Bartolomeo, accioché si vegga, che l'incatenò con catene di fuoco, & che hebbe maggior possanza di lui. Cosi medesimamente in questo libro, che è come un ritratto di Santi, si mettono nomi di huomini pessimi, dichiarando li loro vicij, accioche risplendino quel più le vite dei Santi, & si conosca meglio le colpe, & peccati de i viziosi, & che cosi s'aborrisca questo, & s'ami quello, & quello si procuri […].

Ce passage est significatif à plusieurs égards. L'hagiographie y est comparée à l'iconographie chrétienne (le livre de Villegas est « un portrait de vies de Saints ») d'une façon qui semble renverser la relation habituelle

entre texte hagiographique et image sacrée :[31] alors que dans l'iconologie et dans l'histoire de l'art le premier a été toujours considéré comme source de la seconde, le prologue de Villegas montre que l'imaginaire des hagiographes modernes était profondément influencé par la peinture sacrée. Comme dans l'art religieux, ainsi dans l'hagiographie moderne la présence du diable se justifie par la nécessité d'exalter le triomphe du bien (Dieu et les Saints) sur le mal (les démons). Mais cette insertion poursuit également un deuxième objectif, qui résulte très important en relation au concept de conversion religieuse dans le Catholicisme moderne. Par le récit de la façon dont les Saints ont vaincu le mal, les lecteurs doivent être encouragés à la mutation spirituelle. L'auteur exemplifie cette efficacité persuasive de l'hagiographie par plusieurs épisodes :

> *[…] perché so certo, che ui è stato qualche soldato di uita, piena di licenze mondane, che leggendo la prima parte, fu causa di fargli mutar vita, confessandosi, & comunicandosi spesso, & vivendo con gran desiderio del Cielo. Et so anco esserui stato una donzella tutta immersa nelle galanterie, & nelle pompe, che mediante simile lettura, lasciò il mondo, & procurò di rinchiudersi Monaca in un monastero. Quello che giornalmente succede nelle Congregationi de' Religiosi, & Religiose, leggendolo ne i loro Refettorij, dicendo quelle, che lo ueggono, che nel mezzo del mangiare, richiedendolo alcuni passi, che si sentono nella lettura, si sentono anco gemiti, & singulti, & si uede spargere lagrime di tenerezza, & d'affetione.*[32]

Les tendances manifestées par ce texte, une sorte d'introduction à la lecture des *Vies* des Saints recueillies par Villegas, se retrouvent dans toutes les représentations de la sainteté successives au Concile de Trente. La façon dont on met en scène (par la parole ou par l'image) la vie des héros du Christianisme essaie de traduire en forme narrative ce que le

Concile de Trente avait affirmé à propos de la sainteté, contre les critiques des Protestants. Une analyse détaillée de notre corpus démontrera facilement cet écart entre l'hagiographie médiévale et celle post-tridentine ; cette différence justifie notre choix du Concile de Trente comme point de départ temporel de l'analyse, mais nous invite aussi à utiliser les représentations des Saints comme source précieuse pour une histoire des mentalités religieuses. Si l'hagiographie fut adoptée comme moyen de proposer des modèles de changement spirituel au public chrétien (dans des formes très diversifiées selon le message que l'on entendait transmettre et les destinataires que l'on souhaitait atteindre), alors l'étude sémiotique de ces « communications » nous permettra de mieux connaître le projet persuasif de l'Église, dans ses diverses manifestations ; simultanément, cette étude nous donnera aussi des aperçus concernant le public de ces représentations, dont on peut déduire quelques traits principaux à partir de la façon dont il est implicitement évoqué par les textes. Ainsi, ce que nous proposerons sera une étude des mentalités religieuses postérieures au Concile de Trente (surtout en relation au thème du changement spirituel) par l'analyse des représentations de la sainteté, *sub specie* de la théorie et de l'histoire des communications. Cette perspective nous permettra d'inclure dans notre corpus, et d'étudier de façon comparative, des messages verbaux aussi bien que des images.

En relation à ce deuxième type de texte le choix du Concile de Trente comme point de césure dans la périodisation historique se révèle très efficace. Ici de suite nous en prendrons en considération les raisons principales.[33]

2.1.2) Le Concile de Trente et les représentations sacrées.

Le Concile de Trente exerça une influence profonde non seulement sur la conception de la sainteté (et donc sur la façon de se référer aux Saints

comme à des modèles de renouveau spirituel et de conversion religieuse), mais aussi sur ses représentations. En effet, les deux questions furent abordées souvent conjointement, d'une part car elles n'étaient que deux volets du même problème doctrinal (la présence de médiations entre Dieu et les hommes, l'on pourrait dire dans un langage moderne), d'autre part car elles se mélangeaient dans la pratique du culte (l'adoration des images des Saints étant l'un des moyens par lesquels leur culte se manifestait).[34]

Cependant, cette influence du Concile de Trente sur la production (et sur la réception) des représentations de sainteté fut plutôt indirecte, comme le témoigne l'histoire des décrets conciliaires. Hubert Jedin a reconstruit le contexte historique dans lequel la question des images sacrées fut soulevée et abordée (Jedin 1975, 4/2 : « *Dritte Tagungsperiode und Abschluss – Zweiter Halbband: Überwindung der Krise durch Morone, Schliessung und Bestätigung*. »)

Alors que la relation envoyée à Rome par les légats à la fin du Concile essayait de donner l'impression que la réunion des notables eût été unanime quant à la décision d'en terminer les travaux, plusieurs évêques avaient manifesté leur contrariété à cet égard. En particulier, l'archevêque de Prague fit remarquer que des questions très controverses et importantes, comme celles des indulgences, du Purgatoire, des vœux monastiques, du culte des Saints et des images, n'avaient pas encore été réglées.[35] Il fallait au moins confirmer les décisions doctrinales précédentes relatives à ces différents sujets. Le 15 novembre 1563, les légats constituèrent alors trois groupes de travail, se composant chacun de cinq pères et de cinq théologiens, qui devaient prédisposer les décisions doctrinales sur le Purgatoire, sur les images sacrées et sur les indulgences. Toutefois, le travail fut effectué de façon abrégée. Il est important d'évoquer le contexte précis dans lequel le problème des images fut discuté, surtout parce que ce cadre historique eut des conséquences remarquables sur les décisions conciliaires.

Les légats français attribuaient une importance décisive à la formulation de la doctrine concernant le culte des Saints et les images sacrées car, dans leur pays, ce problème, qui avait était déjà abordé dans l'assemblée de Poissy, était devenu épineux à cause de l'iconoclasme calviniste.[36] En effet, pendant la première guerre des Huguenots, une effrayante vague iconoclaste avait traversé la France. Le théologien Claude de Sainctes (Perche, 1525 – Crèvecœur, 1591), qui participait aux travaux du Concile, en présenta une description dans un écrit polémique adressé au cardinal de Lorraine : pendant l'assaut à l'église de Saint Médard, à Paris, toutes les statues avaient été décapitées, comme s'ils eussent été des Saints vivants. Des actes analogues avaient été accomplis à Orléans, Rouen, Lyon et en Gascogne. Dans les pétitions françaises pour la réforme des images sacrées, donc, le Concile avait été invité à faire en sorte que le peuple fût instruit à propos de ce qu'il fallait garder dans le culte des images, et à condamner les coutumes superstitieuses dans lesquelles il avait dégénéré.

Toutefois, les décisions relatives à cette question furent prises de manière hâtée. Dès que les légats promirent aux « prélats pauvres » le remboursement de leurs frais de voyage et l'exaucement des requêtes qu'ils avaient reçues copieusement vers la fin du Concile, un air de conclusion se diffusa parmi les pères conciliaires. Les discussions en furent donc sensiblement accélérées. Dans son histoire du Concile de Trente, Jedin cite une constatation du légat Carlini, mise par écrit le 18 novembre 1563, qui décrit efficacement la situation :

> *Qui si fa urgenza con tale fretta per la fine del Concilio, che si può parlare più di precipitazione che di accelerazione, e questo zelo è notevole non soltanto nei legati, ma in tutti i padri conciliari, in parte perché sono sovraffaticati, e in parte perché essi sono persuasi che non si possa dare prova alla cristianità di un servizio più grande che*

concludere quanto prima l'assemblea ; essi non pensano più ad altro che ritornare presto alla loro diocesi.

(Jedin 1975 : 321)

De même, le secrétaire du cardinal Paleotti, Nucci, écrivit à Rome le 18 novembre :

Qui non si parla ora che di chiatte e di barche (per il trasporto sull'Adige), e addirittura apertamente ; i legati ne parlano come gli altri, come se dovessimo andarcene tra otto giorni.

(ibid.)

Quoique les légats eussent constitué le 29 novembre une grande députation pour la discussion des décrets concernant les sujets encore à traiter, ils doutaient que des questions aussi compliquées pussent être réglées dans si peu de temps. Plusieurs légats auraient préféré tout remettre aux décisions papales, mais à ce propos ils rencontrèrent l'opposition des légats impériaux et surtout du cardinal de Lorraine, pour qui les questions des Saints et des images, très urgentes, étaient à discipliner sans délai. La tension entre la volonté de conclure rapidement le Concile et la nécessité d'aborder les questions de l'indulgence, du Purgatoire, des Saints et des images conditionna sensiblement les travaux du Concile. Les légats adoptèrent une position intermédiaire : ils traitèrent de ces questions mais ils firent référence, dans la majorité des cas, à des décrets préexistants.

Quant au culte des Saints et au problème des images sacrées, le cardinal de Lorraine avait présenté, au cours d'une réunion des notables le jour 13, une « sentence » rédigée pendant le colloque de religion de Saint-Germain par les théologiens de la Sorbonne, qui plut beaucoup aux autres participants (en effet, plusieurs des théologiens qui avaient pris part à sa rédaction se trouvaient à Trente). Claude d'Espence,[37] en particulier, avait

conçu une formule de médiation, qui attribuait aux images une fonction purement didactique mais en abolissait le culte. Les actes des travaux de Saint-Germain furent très utiles pour la députation, qui se composait des évêques de Braga, Grenade, Ségovie, Orense et Léon pour la péninsule ibérique ; de ceux de Lanciano, Reggio Emilia, Modène, Chioggia et Capaccio pour l'Italie. Le général des Jésuites, Lainez, et l'évêque d'Arras participèrent aussi aux activités de la députation.

Les décrets concernant le culte des Saints et les images sacrées, promulgués le 3 décembre 1563, furent le résultat des discussions qui eurent lieu dans la maison du cardinal de Lorraine. Ils résumaient succinctement la doctrine catholique concernant ce sujet et ils faisaient appel à la praxis de l'Église et à une « reforme abrégée. » La France en était visée beaucoup plus que n'importe quel autre pays catholique. En se référant à l'enseignement des Pères de l'Église et aux Conciles antérieurs (et non, comme le décret sur la doctrine du Purgatoire, aux Écritures et à la tradition), le décret sur les images affirmait que les représentations du Christ, de la Vierge et des autres Saints devaient être conservées et vénérées, non parce qu'elles fussent inhabitées par la divinité ou par une force divine – croyance que les accusations de Calvin attribuaient aux superstitions populaires sur les images miraculeuses – mais parce que l'honneur consacrée aux images, comme le Concile de Nicée l'avait démontré aux iconoclastes byzantins – se réfère à leur prototype, à savoir aux individus représentés (« *honor […] refertur ad prototypum.* »)

Mais ils ont tort ceux qui affirment que le Concile de Trente ne fit que reprendre les décisions du Second Concile de Nicée ou, pire, la doctrine grecque sur les images. La disposition de réforme rédigée par la députation et adressée aux évêques mettait en évidence un élément nouveau : le but didactique et pédagogique des images ; elles étaient censées rappeler à l'esprit les bénéfices et les prodiges de Dieu, d'autant plus lorsqu'elles

représentaient des sujets bibliques ou encourageaient à imiter les Saints. Ce point se révéla fondamental dans l'histoire du concept de changement spirituel et de ses représentations au sein du Catholicisme. À partir du Concile de Trente, en fait, l'Église utilisa systématiquement les images et les autres formes de représentation sacrée afin de proposer les Saints comme modèles de mutation spirituelle.[38]

Ainsi, selon le décret conciliaire, l'art chrétien ne produisait pas seulement des objets de dévotion, mais aussi des supports pour la prédication au sein de l'Église (ce qui fut évident dans l'évangélisation missionnaire). À cause de son importante fonction didactique, l'art chrétien devait donc être exempt d'erreurs et éviter la représentation de sujets profanes ou, pire, immoraux ; afin de se montrer compréhensible pour tout le monde, il devait également s'abstenir des bizarreries.

Cependant, la thèse selon laquelle le Concile de Trente essaya de discipliner de façon détaillée l'art chrétien doit être également écartée, en raison de la rapidité par laquelle les pères conciliaires traitèrent le sujet des images sacrées et à cause du caractère extrêmement succinct et abstrait des conclusions qu'ils formulèrent. Mais les retombées indirectes du décret tridentin furent beaucoup plus significatives,[39] comme il est démontré par les manuels qui furent élaborés au sujet de l'art sacré au cours des années suivantes.[40]

Vu son impact sur l'histoire de l'art, et notamment sur l'évolution de l'iconographie sacrée (ou, plus en général, de l'imaginaire visuel du Catholicisme), nous avons choisi le Concile de Trente comme point de départ de notre analyse. Les représentations produites afin de propager les valeurs de la Réforme catholique, et surtout les modèles de renouveau spirituel contenus dans la vie des Saints, subirent l'influence profonde de la réflexion que le Concile avait déclenchée au sein de la civilisation catholique. Une raison de plus pour affirmer que cet événement représente une césure dans l'histoire de l'imaginaire religieux catholique, car il

détermine la production de représentations aux caractéristiques remarquablement différentes par rapport au passé.

2.2) La fin : 1622.

La période visée par le présent livre se termine en 1622. Cette date en fait marque une césure significative dans l'histoire de l'imaginaire religieux catholique, notamment à l'égard de la « production » et de la « réception » de la sainteté et de ses représentations.[41]

2.2.1) La « production » de la sainteté.

Quant à la *fabrica sanctorum*,[42] à savoir l'ensemble des démarches officielles effectuées par l'Église afin d'instituer ou autoriser le culte d'un nouveau saint ou bienheureux, 1622 est une date limite car elle précède la réforme des procès de canonisation institué par Urbain VIII en 1623.[43] Souhaitant rationaliser les béatifications et les canonisations, les soumettre au control méticuleux de la haute hiérarchie ecclésiastique et les soustraire aux hasards de la religiosité populaire et au risque de l'idolâtrie, ce Pape décréta que les procès de béatification et de canonisation ne pouvaient être entamés que cinquante ans au moins après la mort des candidats (cela probablement afin d'éviter que les pressions pour la création d'un nouveau saint ou bienheureux ne fussent que le fruit éphémère de la religiosité populaire déclenchée par la mort du candidat). L'initiative de l'institution d'un nouveau procès devait être prise par l'évêque du lieu où le candidat avait vécu. L'évêque devait ressembler des informations concernant les écrits, la vie, la réputation et les miracles relatifs au candidat par l'interrogation de témoins dont les déclarations devaient être scrupuleusement verbalisées. Le dossier ainsi constitué par l'évêque devait contenir également une attestation d'« absence de culte », ratifiant qu'aucun culte public relatif au candidat ne se manifestait, et que ni cierges

ni images ni *ex-votos* n'étaient employés afin de le vénérer (l'Église admettait, en revanche, un modeste culte privé, ce qui ne fut pas sans conséquence pour l'évolution de l'art religieux chrétien). Après la constitution du dossier, l'évêque le transmettait à la congrégation *pro sacris ritibus et cœremoniis*, crée le 22 janvier 1588 par la bulle *Immensa æterni Dei* afin de veiller sur les rites et les cérémonies de l'Église catholique (Sallmann 1994 : 109). Après une révision des documents contenus dans le dossier, la congrégation préparait des lettres de rémission, qui étaient envoyées conjointement avec une bulle au diocèse qui avait entamé la démarche. Le procès se considérait donc officiellement ouvert et le candidat pouvait être appelé « serf de Dieu ». Ensuite, un tribunal apostolique se constituait dans chacun des sièges épiscopaux où le serf de Dieu avait vécu et manifesté sa sainteté. Des nouveaux témoignages, preuves et documents concernant les vertus et les miracles du candidat étaient recueillis et renvoyés à Rome. Le Saint-Siège nommait donc un cardinal « postulateur de la cause » afin qu'il la présente auprès de trois congrégations distinctes : ante-préparatoire, préparatoire et générale. Ces congrégations discutaient à propos de l'orthodoxie des écrits du candidat (s'il y en avait), de l'héroïcité de ses vertus et de la véridicité de ses miracles. Un autre cardinal, le « promoteur de la foi » présentait les doutes et les perplexités relatifs à la cause en question. La décision finale était prise par le Pape, qui émettait le décret de béatification. Finalement, s'il y avait preuve de deux miracles supplémentaires, un nouveau procès, celui de canonisation, pouvait être ouvert. Pendant le pontificat d'Urbain VIII, les procès de béatification et de canonisation furent donc considérablement bureaucratisés et centralisés.[44] À partir de 1625, le même control sévère fut imposé aux représentations de la sainteté. Parmi les types d'images religieuses admis par le Concile de Trente (votives, didactiques et pédagogiques), celles de dévotion furent les seules qui continuèrent à jouir d'une certaine liberté quant à leur composition visuelle. La pratique

artistique, jusqu'à alors assez courante, de représenter avec des attributs de sainteté (comme des auréoles ou des rayons de lumière) des individus qui n'avaient pas encore été béatifiés, fut rigoureusement défendue. Un décret d'Urbain VIII, signé le 13 mars 1625 (ratifié en juin 1631, en juillet 1634 et en août 1640) interdit l'impression et la publication de livres contenant des allusions à la sainteté, aux miracles ou aux révélations surnaturelles d'individus n'ayant pas encore été béatifiés ou canonisés par l'Église. Avant la canonisation, l'on ne pouvait plus invoquer la sainteté directement ; au plus, on pouvait l'évoquer de façon indirecte. De même, dans l'hagiographie comme dans les représentations artistiques, l'allusion aux miracles faits par ceux qui n'étaient pas encore reconnus comme des Saints devint implicite.[45]

2.2.2) La « réception » de la sainteté.

Le 1622 constitue une césure non seulement en ce qui concerne la « production de la sainteté », mais aussi vis-à-vis de sa « réception. » Ce deuxième classe de changements n'est pas liée à l'œuvre d'Urbain VIII mais plutôt aux initiatives de son prédécesseur, Grégoire XV,[46] pape de 1621 à 1623. Pastor a souligné l'attention que ce Pape manifesta vis-à-vis de la sainteté (Pastor 1928). Grégoire XV était fermement convaincu de l'importance et de la puissance des Saints comme instruments d'intercession entre les êtres humains et Dieu. Dans une lettre qu'il écrivit à Maximilien I de Bavière, il déclara en outre que la sainteté pouvait être une arme efficace dans la lutte contre l'hérésie protestante. Cette conviction l'encouragea à considérer favorablement les nombreuses requêtes qui lui parvinrent de l'Empereur et des rois de France et d'Espagne pour qu'il canonisât une série de Bienheureux.

Toutes les formalités prévues par la Congrégation des Rites furent accomplies entre janvier et février 1622.[47] Le jour des canonisations fut

fixé pour le 12 mars 1622. Les nouveaux Saints auraient été Ignace de Loyola, le fondateur de la Compagnie de Jésus, Philippe Neri, le fondateur de l'Ordre des Oratoriens, Thérèse d'Avila, la réformatrice de l'Ordre des Carmes, François Xavier, « l'apôtre d'Asie » et Isidore Laboureur, un paysan espagnol du treizième siècle.

Cette canonisation constitua une étape fondamentale dans l'histoire de l'imaginaire catholique, pour plusieurs raisons. D'abord, elle fut extraordinaire à cause du nombre des nouveaux Saints. Auparavant, les canonisations multiples avaient été très rares. Mais cet événement fut exceptionnel surtout en relation aux caractéristiques des Bienheureux qui allaient être canonisés. À l'exception de Saint Isidore, protecteur de la ville de Madrid, dont la canonisation avait été chaleureusement appuyée par la couronne espagnole, ils étaient tous des Saints « modernes », récemment disparus et encore plus récemment béatifiés.[48]

Cet événement religieux avait également une profonde signification politique. La canonisation d'Ignace de Loyola fut soutenue d'abord par Louis XIII et ensuite par Maximilien I de Bavière et Isabelle d'Espagne, tandis que celle de François Xavier fut promue par le même Grégoire XV.[49] Le 20 novembre 1621 le pape écrivit à Ranuccio Farnese, duc de Parme et de Plaisance, le 1er décembre aux souverains d'Espagne, le 22 décembre aux Grands de Castille et aux archiduchesses de Toscane Marie Madeleine et Christine afin de déclarer son intention de canoniser les nouveaux Saints. Cet événement religieux se manifestait également comme un phénomène de politique internationale et affirmait la prééminence du royaume d'Espagne en tant que défenseur du Catholicisme : quatre des nouveaux Saints étaient, en fait, espagnols.[50]

En canonisant quelques-uns parmi les protagonistes les plus importants de la Réforme catholique, l'Église célébrait les résultats obtenus grâce aux efforts de réorganisation et de renouveau promus par le Concile de Trente. D'autre coté, ces canonisations ne constituaient pas seulement

une célébration du passé, mais elles représentaient également une proposition pour l'avenir. Par la glorification de la vie, des écrits et des œuvres de ces nouveaux Saints, l'Eglise indiquait le chemin que tout le Catholicisme était invité à parcourir.

Le 12 mars 1622 fut une date importante aussi pour l'histoire de l'art religieux : les célébrations furent fastueuses à Rome, à Madrid et dans tout le monde catholique.[51] Dans une véritable fête globale de la Réforme, tous les arts et toutes les ruses expressives furent employés pour éveiller la religiosité populaire. Le cardinal Ludovisi, neveu du Pape, qui du tout début avait soutenu son oncle dans l'initiative des nouvelles canonisations, soigna l'organisation des fêtes et des célébrations.[52] Le peintre et architecte Guidotti Borghese décora l'Église de Saint Pierre avec la somptuosité des formes baroques (Tacchi Venturi 1922 ; Mâle 1932 (fig. 57) ; Thelen 1967 (fig. 17) ; Lavin 1968 : 5-6 et 22 (fig. 22) ; Fagiolo et Carandini 1977 : 1, 54-7). Il y projeta un énorme théâtre en bois qui contenait des images tirées de la vie de Saint Isidore. Les autres Saints canonisés en 1622 n'eurent pas droit au même faste. Le chroniqueur romain Giacinto Gigli explique les raisons de cette diversité de traitement :

> *Haveva già Papa Paolo V risoluto di canonizzare Santo Isidoro, ma essendo lui morto, Papa Gregorio, che li successe, ordinò che si facesse l'apparato per celebrare la detta Canonizatione. Ma mentre nella Basilica Vaticana si lavorava un bellissimo Teatro di legno per questo effetto, essendo ricercato da diversi Principi si risolse ancora di canonizzare li altri quattro. Ma gli Spagnoli, che facevano fabbricare il detto Teatro per Santo Isidoro, non volsero, che in esso vi fusse posto ornamento, ne pittura alcuna appartenente alli altri Santi, ma solo per Santo Isidoro.*
>
> (Gigli 1958, cit. in Fagiolo dell'Arco 1997 : 242)

Ce témoignage révèle que si les têtes couronnées étaient intéressées à la canonisation des Saints « modernes », ceux-ci n'avaient pas encore gagné la faveur populaire. La masse des Espagnols, par exemple, étaient beaucoup plus attachés à un Saint médiéval comme Saint Isidore, qui selon la tradition avait fait des miracles spectaculaires, qu'à des « nouveaux Saints sans miracles » comme Saint Ignace de Loyola. Toutefois, même les Saints modernes eurent droit à quatre grands étendards.[53]

L'architecte du théâtre, Paolo Guidotti dit « Borghese », était un artiste extravagant — du moins selon les sources de l'époque (Baglione 1642 : 206) — protégé par la famille de Paul V, le pape qui avait entamé les procès de canonisation. La quantité de travail qu'il réalisa pour la fête fut remarquable : il peignit 41 histoires de « la vie, de la mort et des miracles » de Saint Isidore pour les parois intérieures du théâtre, et huit images des « vices » vaincus par le Saint pour la façade. Dans l'édition de 1630 (Padoue) de l'*Iconologia* de Ripa l'on lit à propos de ses œuvres :

> *Nel solenne teatro eretto dalla zelante Nazione spagnola […] vi furono poste molte statue conforme alle figure qui dentro espresse specialmente le virtù segnalate del Santo. […] Nella facciata di fuori del teatro vi erano 8 termini che rassembravano 8 vitii.*
>
> (Ripa 1630, cit. in Fagiolo dell'Arco 1997 : 242)

La magnificence du théâtre est décrite encore plus minutieusement par Gigli :

> *In qual teatro fu veramente cosa bellissima con molti Archi lavorato di bianco, et colori di pietre et oro con vaghissimo disegno intorno al quale erano diversi palchi per comodità del Popolo, che stava a vedere, et con pitture delli miracoli di Santo Isidoro, et varie*

iscrizioni, et Statue, et grandissima quantità di torcie accese intorno intorno sopra il cornicione del Teatro, che facevano bellissima vista. Qual Teatro a volerlo descrivere sarebbe troppo lunga materia. Stavano per aria attaccate quattro grandissime corone, dalle quali pendevano quattro Stendardi, il primo che pendeva in capo della Chiesa verso la Sedia del Papa era lo Stendardo con l'Imagine di Santo Isidoro. Il secondo a mano destra haveva le Imagini di Santi Ignazio, et di Santo Francesco, incontro a questo pendeva quello di Santa Teresa, et sopra l'entrata del Teatro era quello di Santo Filippo. La grandissima Chiesa di S. Pietro era tutta apparata di bellissimi paramenti di seta di diversi colori, che compariva benissimo, et hebbero pensiero di appararla i Padri della Compagnia di Gesù.

Fra le quattro corone, che tenevano li Stendardi sopradetti pendevano quattro grandissimi lampadarii di legno bianchi pieni di torcie accese, che facevano bellissimo vedere.

(Gigli 1958, cit. in Fagiolo dell'Arco 1997 : 242)[54]

Ainsi, lorsque l'Église catholique souhaita célébrer le succès de la Réforme entamée par le Concile de Trente, elle choisit de le représenter par un spectacle qui prît une forme précise : celle du théâtre (un théâtre sans acteurs, bien évidemment, où les Saints devenaient les protagonistes principaux). Les raisons de ce choix étaient multiples : la forme esthétique (et sémiotique) théâtrale permettait de mélanger et harmoniser toutes les formes expressives (l'architecture, la peinture, la sculpture, la poésie, l'art de l'illumination, l'orfèvrerie, etc.), mais elle garantissait surtout la visibilité de la cérémonie, caractéristique sur laquelle tous les historiens de l'époque se concentrent. Les spectateurs pouvaient donc aisément regarder le spectacle des canonisations, prendre partie au triomphe de l'Eglise et

surtout avoir toujours devant les yeux le modèle des nouveaux Saints de la modernité.

Mais une autre forme de représentation fut particulièrement utilisée lors des fêtes de canonisation : la procession.

Au lendemain des canonisations, le 13 mars 1622, Rome fut traversée par plusieurs parades qui emmenèrent les étendards des cinq Saints de la Basilique de Saint Pierre aux respectives églises (Briccio 1622a, FIGURE 6).[55]

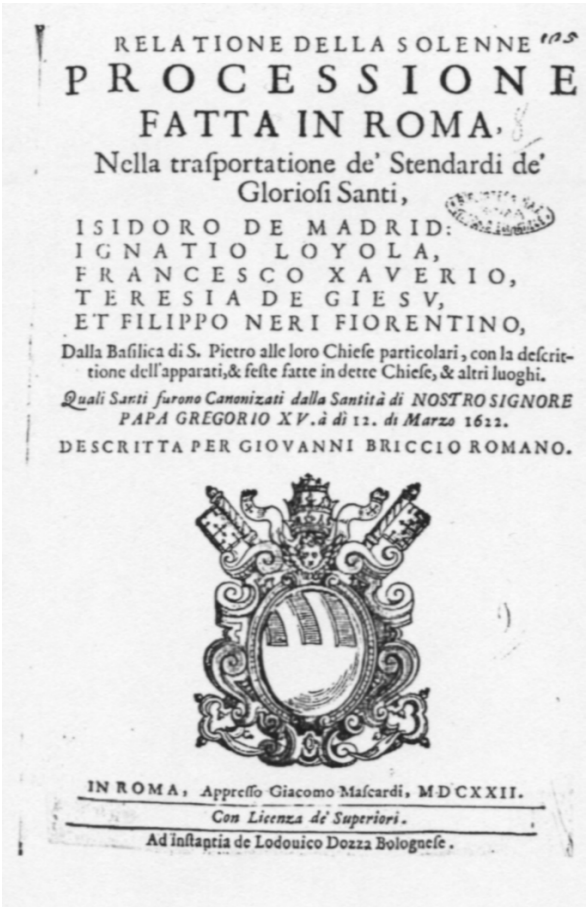

RELATIONE DELLA SOLENNE
PROCESSIONE
FATTA IN ROMA,
Nella trasportatione de' Stendardi de' Gloriosi Santi,
ISIDORO DE MADRID:
IGNATIO LOYOLA,
FRANCESCO XAVERIO,
TERESIA DE GIESV,
ET FILIPPO NERI FIORENTINO,
Dalla Basilica di S. Pietro alle loro Chiese particolari, con la descrittione dell'apparati,& feste fatte in dette Chiese, & altri luoghi.
Quali Santi furono Canonizati dalla Santità di NOSTRO SIGNORE PAPA GREGORIO XV. à dì 12. di Marzo 1622.
DESCRITTA PER GIOVANNI BRICCIO ROMANO.
IN ROMA, Appresso Giacomo Mascardi, MDCXXII.
Con Licenza de' Superiori.
Ad instantia de Lodouico Dozza Bologuese.

Figure 6

Dans ces églises, les nouveaux Saints furent célébrés du 14 au 16 mars,[56] tandis que dans toute la ville de Rome les fêtes durèrent jusqu'au 16 mai.[57] Une célébration tout particulière fut organisée par la Compagnie de Jésus, qui rendit hommage aux Saints jésuites par une représentation en trois actes dans la cour du Collège Romain.[58] À Milan, la place devant l'église de Saint Fidèle fut décorée par deux colonats, culminant dans deux arcs de triomphe, dédiés à Saint Ignace de Loyola et à Saint François Xavier (le projet fut élaboré par Giovan Francesco Lampugnano).

À Madrid, les célébrations ne furent pas moins fastueuses qu'à Rome. Le manuscrit 2353 de la Bibliothèque Nationale de Madrid contient une *Relación de las fiestas, que se han hecho en esta Corte, a la Canonizaciõ de cinco Santos : copiada de vna carta que escriuio Manuel Ponce en 28 de Iunio .622*. Ce document mérite une attention particulière. Le début de la lettre indique la nature des célébrations qui y sont décrites : les fêtes organisées à Madrid huit semaines après les canonisation du 12 mars :

> *Domingo 19. de Junio de este año, se començò en esta Corte el Octavario de las fiestas que hazen la villa, y los padres de la Compañía de Iesus, y de Nuestra Señora del Carmen, a la Canonizacion de los santos S. Isidro de Madrid, S. Ignacio de Loyola, S. Francisco Xavier, S. Teresa de Iesus, S. Phelipe de Neri.*[59]

Ensuite, le manuscrit contient une description détaillée des parades qui furent organisées le jour de la fête. Aucun moyen expressif ne fut négligé afin de célébrer la gloire des nouveaux saints :

> *El dia antes para despues de las visperas, salieron juntas y en alarde publico, todas las danças, y inuenciones portatiles de la villa,*

y fueron por toda la calle Mayor, hasta Palacio : delante yuan en orden atabales, y trompetas, bien adornados : seguiase la dança de los Gigantes, vinculado principio a toda fiesta, despues dellos, vna dança de labradores, vestidos de tafetan carmesi, a la ligera, para boltear sobre espadas : tra ellos yuan don Angeles vestidos de tafetan azul, con alas y tunicelas, que tirauan con dos listones de nacar, una Aguila Real, hecha de plumas de oro, de muy gran estatura, y perfectamente imitada.

Les danses pour la célébration des nouveaux Saints contenaient plusieurs références à l'expansion de la religion catholique dans le Nouveau Monde, et aux conflits surgissant entre Chrétiens et « infidèles ». Dans ces représentations tourbillonnantes, les Turcs étaient souvent l'image archétypique de toute « altérité religieuse » à supprimer :

Continuauase una dança de doze, en tres quadrillas, vestidos de Turcos, Franceses, y Españoles, con adargas y lanças, para fingir batalla: Despues venia una daça, de peregrina vista y inuencion. Eran doze galeras bien hechas, y naturales, con tres arboles cada vna. En tenas velas, y jarcias, llenas de vanderolas, flamulas y gallardetes. Estas eran tan ligeras, aunque grandes, que cada una la sustentava un hombre metido en ella, de suerte que el medio cuerpo salía entre las obras muertas, y la parte inferior yua cubierta con lienços, que imitauan las aguas, y pendientes de los hombros las llenauan tan diestramente que con ellos dançauan, y fingian su batalla Naual, seys en trage de Turcos, y seys en trage Christiano. Yua luego otra dança de ocho, ricamente vestidos, con ropas de brocado carmesi, y passamanos de plata, con muchas cintas y plumas, que tan ian diversos instrumentos de musica y parecian tambien a la vista quanto deleytauan los oydos.

Les danses qui étaient censées célébrer les nouvelles canonisations de l'Église réformée essayaient d'exprimer l'universalité du Catholicisme, mais elles étaient surtout caractérisées par la référence continuelle au nouveau héros de Madrid, Saint Isidore laboureur. Dans l'une des parades, par exemple, les quatre éléments étaient représentés afin d'évoquer le simple contexte rural dans lequel le paysan espagnol avait vécu sa sainte vie :

> *Seguialos una representacion de los quatro elementos, artificiosa y natural, empeço en una dança de labradores, costosamente vestidos de telas pardas, con monteras, y cuellos de villanos, y açadas plateadas, con que fingian en los mouimientos yr cauando la terra.*

Les rues de Madrid furent transformées dans des véritables théâtres, où tout moyen expressif fut employé afin de glorifier les nouveaux Saints.

La coexistence de « stratégies communicatives » différentes fut encore plus frappante à l'intérieur des églises, où l'espace clos permettait de rapprocher tous les arts dans une fastueuse synthèse expressive :

> *El adorno de la Iglesia de S. Andres (donde está el cuerpo de S. Isidro) se encargó a los padres de la Religion de Clerigos Menores : que solo a su curiosidad pudo fiarse. Colgaronla de telas, y reposteros ricos, tan iguales, conformes, y bien elegidos, que no parecian colgaderas, ni paños, sino luminaciones y pinturas. El cielo de la capilla mayor, se cubrio todo de telas de la China, de fuerte entreueradas y texidas, que aventajaron los bordados mejores, y se juzgaua admirable, en la altura de aquella Iglesia, auerles puesto con*

primor tan singular, que no pudiera el pinzel assentar los colores en el lienço con igual perfeccion y correspondencia. Fue dignamente celebrada su industria, y aumentaron la opinion de que el Culto diuino merece el lugar primero su perfecta puntualidad. Huuo muchos papeles escritos en alabança del Santo, todos puestos en orden sobre las colgaduras, a distancia de poderse leer.

Mais les décorations les plus extraordinaires étaient destinées aux représentations des Saints mêmes et en particulier à celles de Saints espagnols. Dans le passage suivant, l'auteur de la relation essaye d'exprimer sa vive impression devant les étendards de Saint François Xavier et de Saint Ignace de Loyola :

Lleuauan el primer estendarte de san Francisco Xavier, en vna vara de plata, hecho de tela blanca alcachofada, de precioso valor, y hermosa vista, y en medio bordada de hilos de oro de martillo, la Imagen del santo entera en su escudo, y al otro lado las armas Reales hechas del mismo modo, y correspondencia, luego traían sobre andas de plata bruñida la imagen del santo, el habito era de terciopelo negro bordado de plata y oro en ramos vistosos, y forrado en velo de plata cabillado : tenia en mano una mata de azuzenas, hecho el tronco de esmeraldas, y las flores de perlas gruesas, la diadema de diamantes, y el blanco de perlas, y aljofar, cuya hermosura y valor ni puede encarecerse, ni apreciarse. Despues venia el estandarte de san Ignacio, hecho de raso blanco bordado de flores de oro, y en medio su Imagen, con la de san Francisco, y a las espaldas las armas de la iglesia.

Ce même faste caractérisa toutes les célébrations organisées pour fêter les nouveaux Saints. Elles clôturent la période qui a été étudiée dans le

présent livre.[60] Au cours de ces soixante ans l'Église catholique, après le moment de crise constitué par la genèse et l'évolution des Reformes protestantes et la phase de réflexion, représentée par le Concile de Trente, essaya de propager une nouvelle interprétation de l'idéologie (et de la théologie) catholique. La fin du Concile de Trente et les canonisations de 1622 délimitent donc une période très intense de l'histoire du Catholicisme, qui ne peut être pleinement comprise sans une référence continuelle –c'est notre hypothèse- à l'idée de conversion ; déclinée dans toutes les nuances possibles (conversion des individus appartenant à des autres religions, des hérétiques chrétiens, des pécheurs, des croyants « tièdes », etc.), elle permet de résumer tous les efforts de l'Église post-tridentine, et peut-être même de redéfinir le Catholicisme moderne (ainsi que ses représentations artistiques).[61] Encore une fois, il est peut-être nécessaire de souligner que la validité des dates qui limitent l'étendue chronologique de la recherche et qui définissent, en même temps, le corpus des textes (verbaux et visuels) dont nous nous occuperons ne peut se percevoir entièrement qu'au sein d'un réseau d'inter-définitions qui lient entre eux tous les éléments décrits dans la présente introduction. Notre avis est qu'une cohérence fondamentale caractérise les représentations de la conversion religieuse dans cette période de soixante ans, cohérence qui s'estompe soit que l'on recule vers le passé (avant le Concile de Trente), soit que l'on avance vers le futur (après 1622, lorsque la conception de la sainteté change, et l'imaginaire de la Réforme catholique se prépare à vivre -au moins par rapport au corpus que nous avons étudié- un long moment de stabilité, culminant dans une phase de déclin). Cette période nous a parue la plus pertinente non seulement à l'égard de l'évolution des idées religieuses (ou, plus généralement, des conceptions spirituelles), mais aussi à l'égard des formes textuelles qui les expriment, notamment en ce qui concerne le développement des expressions artistiques.

Ainsi, si le Concile de Trente jeta les bases pour une nouvelle conception de la représentation sacrée, les fêtes organisées pour célébrer les Saints canonisés en 1622 constituèrent une sorte de mise en pratique éclatante de la théorie conciliaire, dont l'application, cependant, s'était de plus en plus perfectionnée au cours des années que nous étudierons.

3) La méthode.

Après avoir explicité les hypothèses qui guident notre recherche et le contexte historique et culturel par rapport auquel nous les avons formulées, il est temps de décrire la méthode que nous adopterons dans notre étude.[62] La discipline qui jouera le rôle le plus important dans nos recherches est la sémiotique. Nous en parlerons en détail dans une section spécifique, mais pour l'instant on peut la définir comme l'étude des signes, de la signification, du sens. Nous l'utiliserons à plusieurs niveaux. En premier lieu, comme technique d'analyse et d'interprétation des textes. En effet, la sémiotique offre une riche « boite à outils » afin de délimiter l'espace de signification des représentations et d'en saisir le fonctionnement. En particulier, c'est dans l'étude de l'hétérogénéité que la sémiotique se démontre particulièrement efficace (par exemple, dans la comparaison de formes textuelles différentes ou dans l'analyse de textes complexes).[63] En même temps, notre usage de la sémiotique ne sera pas sectaire : nous la considérerons surtout comme une sorte de méta- méthode, capable d'établir des interactions efficaces entre plusieurs disciplines (et de guider, donc, le bricolage intellectuel, qui est une autre composante de notre discours analytique).

Mais l'analyse de tel ou tel texte ne sera pas le but ultime de notre étude, car ce qui nous intéressera davantage sera de comprendre le développement d'une culture tel qu'il s'exprime par ses textes. En deuxième lieu, donc, nous utiliserons la sémiotique en fonction de l'histoire culturelle. Cette discipline, en effet, permet de transformer les différentes

représentations (littéraires, artistiques, etc.) dans les signes d'une attitude culturelle, d'un imaginaire. En particulier, si l'on situe la sémiotique au sein des sciences de la communication, elle devient un instrument très subtil pour comprendre le jeu compliqué des interactions entre les sources et les cibles d'un imaginaire culturel (dans notre cas, par exemple, l'Église catholique et son public).

En troisième lieu, nous nous préoccuperons toujours d'exploiter l'une des possibilités les plus intrigantes que la sémiotique offre, c'est-à-dire celle de développer une analyse du discours, et en même temps une analyse du discours de l'analyse (niveau métalogique). Ainsi, nous ne manquerons pas de faire rétroagir tel ou tel texte sur le système général de la théorie sémiotique. Surtout, comme il sera évident lorsque nous traiterons de la pertinence de notre étude, nous prêterons une attention constante à ce que l'étude de l'histoire culturelle peut enseigner par rapport à l'évolution des formes sémiotiques (dans notre cas, celle des dispositifs qui décrivent la mutation de l'identité spirituelle). C'est exactement dans l'interaction entre l'histoire (une discipline des documents) et la sémiotique (une discipline des textes) que la première peut devenir une histoire des formes et la deuxième une sémiotique de la culture.

Une dernière remarque doit être avancée à propos du langage que nous adopterons. D'un coté, il faut que nous rassurions ceux qui associent immédiatement le mot « sémiotique » à l'utilisation d'un jargon très technique, incompréhensible pour les profanes, utilisé souvent – il faut l'admettre – pour évoquer un sentiment de crainte intellectuelle face à l'inconnu (et afin de cacher, parfois, un travail de recherche assez exigu). À cette première catégorie de lecteurs nous promettons que chaque terme technique sera expliqué et qu'il ne sera employé que lorsque nous le réputerons indispensable à la communication de notre recherche. De l'autre coté, cependant, ce choix pourrait impatienter les sémioticiens qui liront

notre travail. À cette deuxième catégorie de lecteurs nous voudrions répondre qu'en premier lieu la sémiotique est la principale, mais non la seule discipline que nous utiliserons dans nos analyses. Parfois, les exigences de la recherche nous obligerons à laisser le champ aux disciplines historiques, anthropologiques, sociologiques, à l'iconologie, etc. Nous ne croyons pas rendre un bon service à l'interdisciplinarité en la concevant comme une simple traduction des concepts d'une discipline dans le jargon d'une autre. En deuxième lieu, nous voudrions souligner l'importance éthique et pragmatique d'utiliser un langage relativement clair (naturellement par rapport au public auquel on s'adresse). Les sémioticiens n'étant pas les seuls destinataires que nous avions à l'esprit pendant que nous écrivions notre livre, nous avons essayé d'adopter un langage qui puisse favoriser la communication entre les différentes communautés intellectuelles, plutôt que l'empêcher. En dernier lieu, c'est notre avis que la sémiotique, comme toute méthode d'analyse, doive être un peu comme les ruses d'un magicien : afin qu'elles soient efficaces, elles doivent être invisibles, ou bien qu'elles ne doivent être visibles qu'aux yeux des autres magiciens. Nous refusons de croire que la clarté du langage ne soit toujours que le signe de la banalité des contenus. Au contraire, souvent il nous est arrivé de penser qu'un excès de technicismes ne sert qu'à cacher un manque de recherche ou même de compréhension.

Naturellement, lorsque l'on essaye d'ouvrir la communication à la différence des interlocuteurs, plutôt qu'à leur identité, l'on risque toujours qu'il y ait des ambiguïtés ou des malentendus. C'est un risque que nous acceptons de courir de bon gré.

Il nous serait impossible de résumer dans l'introduction de notre livre toute l'histoire de la sémiotique et son panorama actuel.[64] Plutôt, nous nous concentrerons sur les domaines de la recherche sémiotique qui intéressent davantage notre étude, à savoir l'analyse des phénomènes religieux (y compris le discours religieux) et celle des images. Nous évoquerons des

autres sphères du vaste univers sémiotique au fur et à mesure que nous le réputerons nécessaire dans nos analyses.

3.1) La sémiotique de la religion.

La première partie de la présente section ne vise pas à ouvrir des nouvelles pistes pour le domaine de recherche interdisciplinaire où se croisent les études sur les religions et celles sur le langage mais à fournir, plutôt, une vue d'ensemble, la plus complète possible, de l'histoire, de l'actualité et des perspectives de ce champ d'investigation. Surtout, nous essayerons de mettre en évidence l'utilité de la sémiotique de la religion vis-à-vis de notre propre projet de recherche.

D'abord, quelques brèves notes sur la signification du mot « sémiotique » se rendent nécessaires. Telle est la variété des méthodes, des références, des instruments théoriques et des pratiques analytiques qu'il entraîne, qu'il est impossible d'en produire une seule définition globale. Il est plus sage, peut-être, de se référer à son histoire, du moins par rapport au développement de sa dénomination (l'histoire de la sémiotique commence, en fait, bien avant l'apparition de son nom).[65]

Si l'on laisse de côté la préhistoire de la sémiotique et l'on se concentre sur son histoire, l'on trouvera que cette discipline à deux grands-pères (et un nombre très élevé de pères) : le philosophe américain Charles Sanders Peirce,[66] qui vécut entre 1839 et 1914, et le linguiste suisse Ferdinand de Saussure,[67] qui vécut presque à la même époque, entre 1857 et 1913.[68] Le premier emprunta au philosophe John Locke le terme « *semiotics* » et il en fit l'étiquette de sa propre philosophie du signe, tandis que le second créa le néologisme « sémiologie » afin de dénommer une généralisation de la linguistique (et donc l'étude systématique des systèmes de signes non verbaux). L'un et l'autre terme dérivent du même mot grec « *σημειον* », qui signifie « signe. » La « *semiotics* » de Peirce (d'habitude,

en français ce terme est traduit par celui de « sémiotique ») et la sémiologie de Saussure s'enquièrent, en fait, du même objet, à savoir le signe, mais selon deux perspectives différentes, qui reflètent la formation originaire des leurs créateurs. La pensée de Peirce a donné lieu à une étude philosophique du signe et des ses mécanismes, tandis que celle de Saussure a abouti à une étude du signe menée selon les paradigmes de la recherche linguistique.[69]

Quoique les fondateurs des deux courants principaux de la sémiotique aient vécu entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, c'est aux années soixante et soixante-dix du siècle dernier que cette discipline a connu son plus grand essor. D'une part, le sémioticien hongrois naturalisé américain Thomas A. Sebeok (1920-2001) a interprété et développé la pensée de Peirce, ainsi inaugurant une école sémiotique qui est représentée un peu partout dans le monde, mais qui a son centre principal dans l'Université de l'Indiana, aux États-Unis.[70] D'autre part, la pensée de Saussure a exercé une influence décisive sur la sémiologie française, et surtout sur l'œuvre de Roland Barthes (1915-1980)[71] et sur celle du sémiologue lithuanien Algirdas Julien Greimas (1917-1992).[72] Ce dernier, en particulier, chercheur en linguistique, en lexicologie, en sémantique, en mythologie, sut fondre les apports théoriques de la linguistique de Saussure et de celle du linguiste russe Roman Jakobson, mais aussi certaines intuitions du linguiste américain Noam Chomsky, de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, des études folkloriques de Vladimir Propp et de la mythologie comparée de Georges Dumézil, dans un système sémiotique très articulé et complexe, qui a l'ambition de décrire tous les phénomènes de sens, indépendamment des accidents de leur manifestation. Ce projet, qui a entretenu un dialogue constant surtout avec l'herméneutique de Paul Ricœur (Ricœur 1980 ; 1990b) et avec la phénoménologie de Maurice Merlau-Ponty, continue d'être poursuivi par un groupe de chercheurs français, guidé par Jacques Fontanille, de l'Université de Limoges,[73] ainsi

que dans d'autres centres de recherche en Europe comme dans les autres continents.

En résumant en quelques lignes l'histoire de la sémiotique il faut également mentionner Umberto Eco, l'une des figures les plus importantes dans l'histoire de la sémiotique, lequel a su entre-tisser la tradition américaine et celle française et créer un modèle nouveau, original et influent (ce que l'on appelle souvent la « sémiotique interprétative »).[74] Professeur auprès de l'Université de Bologne, il a été l'animateur de l'école sémiotique italienne ainsi que le créateur d'une de plus concises et efficaces définitions de la sémiotique. Cette discipline, écrivait Eco dans son traité de sémiotique générale, publié en Italie en 1975 (Eco 1975), étudie tout ce qui peut être utilisé pour mentir. Cette formule sagace révèle une vérité : lorsque le mensonge est impossible, il n'est pas question de signification non plus. Pour qu'il y ait du sens, pour qu'il y ait de la signification, et pour qu'il y ait aussi une sémiotique qui les étudie, il faut qu'il y ait un espace pour le mensonge, et donc pour l'interprétation.

Les principes théoriques, l'épistémologie, les instruments analytiques et le lexique technique de la sémiotique étant très abstraits et généraux, ils ont été appliqués un peu dans tous les domaines de recherche, dans les sciences humaines comme dans les sciences sociales et naturelles. Un croisement disciplinaire s'est manifesté également entre la sémiotique et les sciences religieuses : d'une part, certains sémioticiens ont désiré mettre leur savoir et la puissance des leurs instruments interprétatifs à l'épreuve d'un nouveau contexte d'étude ; d'autre part, certains chercheurs en sciences religieuses ont souhaité utiliser une nouvelle méthode d'analyse. Il faut avouer que les résultats de la recherche sémiotique, dans le domaine des sciences religieuses ainsi que dans les autres champs d'investigation, n'ont pas toujours été à la hauteur des expectatives. D'un côté, les sémioticiens ont appliqué leur méthode sans d'abord mûrir une connaissance profonde

de leur objet et sans en saisir la spécificité, produisant, ainsi, des résultats génériques ou même faux, quoique rhabillés d'un jargon pseudo-scientifique tout à fait incompréhensible pour les non-spécialistes. De l'autre côté, les chercheurs en sciences religieuses ont parfois cédé à la fascination exercée par ce lexique mystérieux, sans toutefois comprendre en profondeur les enjeux véritables d'une application de la sémiotique à l'étude des religions.

Cependant, à côté de ces résultats médiocres, qui relèvent plutôt du mauvais impérialisme d'une certaine sémiotique, il y a eu également des recherches plus approfondies, qui ont produit une littérature intéressante. Ces études peuvent être classés selon l'école sémiotique à laquelle elles font référence, à savoir celle issue de la philosophie de Peirce ou bien celle se rattachant à la linguistique de Saussure. Naturellement, le fait de se référer à l'un ou à l'autre des ces deux systèmes d'interprétation a influencé non seulement les réponses que les chercheurs ont données aux problèmes des sciences religieuses, mais aussi les questions qu'ils se sont posées. Deux textes ont essayé de faire le point sur la sémiotique de la religion (ou des religions) :[75] le premier est l'article « *Religious studies* » écrit par deux éminents sémioticiens de la religion, à savoir Daniel Patte[76] et Volney Gay,[77] et contenu dans un dictionnaire encyclopédique de la sémiotique en trois volumes, édité par Sebeok (Patte et Volney 1986). Le deuxième est l'article « Le discours religieux », de Jean Delorme[78] et Pierre Geoltrain, contenu dans l'ouvrage collectif *Sémiotique – l'École de Paris*, édité par le sémioticien d'école greimasienne Jean-Claude Coquet : (Delorme et Geoltrain 1982).[79]

Dans le premier texte les auteurs identifient trois types d'études : les études sur la religion qui utilisent une théorie sémiotique implicite ; celles qui en utilisent une explicite ; les analyses de textes religieux qui emploient des méthodologies sémiotiques. Quant aux études de la première catégorie, à savoir celles qui contiendraient implicitement des éléments sémiotiques,

certains chercheurs se sont efforcés de retrouver, à l'intérieur des classiques de l'histoire, de la sociologie, de l'anthropologie de la religion (ou des religions) des intuitions sur les signes, les formes et les langages qui puissent être qualifiées de « sémiotiques. » Eliade, Durkheim, Weber, Schmidt, Tylor, Marett, Freud, etc., auraient été, donc, des sémioticiens sans le savoir, des sémioticiens de la religion *ante litteram*. Ce type de recherches n'est pas sans intérêt, s'il ne se réduit pas à la tentative de construire un pedigree long et prestigieux à une discipline relativement nouvelle. Au contraire, il est sans doute utile de relire les classiques de la pensée sur la religion en essayant d'y retrouver des éléments que l'on puisse insérer dans le cadre de la théorie sémiotique.[80] Cependant, cette opération court le risque de produire des résultats d'une extrême généralité : quel chercheur en sciences religieuses n'a-t-il jamais réfléchi à propos des signes, des formes, du langage de la religion ? Pour que ce genre d'études soit efficace, il faudrait se poser cette question négative, et réduire le corpus d'étude aux penseurs qui ont donné le privilège, dans leurs études, à la composante sémiotique (ou proto-sémiotique) de leur objet d'investigation.

Le deuxième groupe d'études, à savoir celui où une théorie sémiotique est explicitement utilisée, permet, au contraire, de développer un discours plus spécifique. Une partie de ces études s'inspire de la théorie sémiotique de Peirce, et, notamment, de ses écrits théologiques ou, plus en général, sur la religion. Il faut souligner que la théologie de Charles Sanders Peirce est encore assez inexplorée, quoique des nombreux chercheurs, surtout américains, en fassent à présent l'objet de leurs recherches.[81] Dans ce deuxième groupe d'études, une ou plusieurs théories sémiotiques sont utilisées afin de proposer une nouvelle interprétation de l'ethnologie, de l'anthropologie, de la sociologie de la religion, mais aussi de la pensée théologique, centrée sur le concept de signe. À ce propos une autre

dichotomie peut être identifiée : d'une part, les théories sémiotiques qui s'occupent de religion se concentrent sur le rôle du langage dans telle ou telle culture religieuse. Cette approche, qui est celle traditionnelle de ce type d'enquêtes, entraîne des questions comme les suivantes : y a-t-il, dans la tradition de telle ou telle civilisation religieuse, une description explicite traditionnelle de ce qui est le langage et de comment la communication a lieu ? Si la réponse est « oui », les mots sont-ils distingués par rapport à d'autres types de traces ou symboles ? Y a-t-il une conception native des origines du langage et des autres formes de communication ? Y a-t-il des compréhensions caractéristiques de l'ontogénie de la parole ? Les autorités religieuses estiment-elles détenir le langage vrai, original ou véritable ? Ou, au contraire, leur langage est-il considéré comme en quelque sorte arbitraire ? Y a-t-il des langages secrets ou des codifications secrètes du langage natif ? Comment explique-t-on les changements dans le langage ? Si dieu ou les dieux communiquent avec les êtres humains, le font-ils de façon ambiguë ou transparente ? La parole divine n'est-elle interprétable que par peu d'adeptes ? Est-elle une variante d'autres hiérophanies ? (Patte et Volney 1986 : 798-9). Les questions de ce genre pourraient être multipliées et articulées. Elles concernent principalement le rôle du langage à l'intérieur d'une religion. Naturellement, leur étendue peut être plus ou moins vaste selon le type de conception du langage que l'on adopte. Dans la sémiotique actuelle, par exemple, dans l'école peircienne aussi bien que dans celle saussurienne, l'on a tendance à ne pas restreindre la signification du mot « langage » exclusivement à celui verbal, mais de l'élargir, au contraire, à tout phénomène sémiotique qui puisse être étudié comme un langage. Par conséquent, l'étendue des questions concernant le rapport entre une religion et ses langages s'élargit aussi.

À côté de ce genre d'études, il y en a d'autres qui ne se concentrent pas tellement sur le rôle du langage dans telle ou telle religion, mais, plutôt, sur la possibilité d'interpréter telle ou telle religion, et même le phénomène

religieux dans son complexe (ou le sacré) comme un phénomène sémiotique et, plus spécifiquement, comme un phénomène de communication. À cette catégorie appartiennent des études moins nombreuses, qui essaient, par exemple, de construire un model linguistique ou sémiotique de la théologie chrétienne. À ce propos, John Milbank, introduisant les essais recueillis dans son livre *The Word Made Strange : Theology, Language, Culture* (Milbank 1997), affirme que son intention est d'analyser le langage non seulement comme incontournable moyen ou, mieux, événement de vérité, mais aussi comme matière de réflexion (p. 3). Il vise, donc, à développer, d'abord, une description spécifiquement théologique du langage et, en deuxième lieu, à montrer comment une théologie qui considère le langage comme l'une des ses préoccupations centrales peut aborder de façon novatrice les thèmes traditionnels de Dieu et de la création, de l'Incarnation, du Saint-Ésprit, de la vie et de la société chrétienne.[82] Le livre de Milbank est un exemple d'étude menée par un théologien qui s'intéresse de linguistique et de philosophie du langage.[83] Une perspective parallèle est exprimée par les ouvrages des sémioticiens qui, par le biais d'une réflexion sur le langage et sur la communication, visent à établir une nouvelle conception de la religion.[84] Les difficultés que présente cette démarche ont été mises en évidence par l'un des sémioticiens les plus actifs dans le domaine de l'application de la pensée greimasienne à l'étude de la religion, à savoir Louis Panier, de l'Université de Lyon II. Dans son ouvrage *La naissance du fils de Dieu – Sémiotique et théologie discursive – Lecture de Luc 1-2* (Panier 1991 : 361), ce chercheur affirme que « faire de la théologie avec la sémiotique, c'est sans doute s'exposer à ne satisfaire ni les sémioticiens ni les théologiens. » Mais il ajoute aussi, à la fin de son analyse, que le rôle de la sémiotique (dans ce cas-là, celui de la sémiotique du discours biblique) n'est pas d'en actualiser le message, en en exprimant aujourd'hui (et en termes d'aujourd'hui) les valeurs, mais, au

contraire, de travailler sur (dans) les formes de sens, ainsi ouvrant et laissant ouvert une place pour la parole. Paradoxalement, conclut Panier dans son ouvrage, c'est par le détour des formes qu'il est possible de faire entendre, dans le message, la parole. L'analyse de Panier contient une référence explicite à un chercheur qui a su reformuler les sciences religieuses dans le cadre de la sémiotique et des autres disciplines du langage : Michel de Certeau (1925-1986). Ses ouvrages, constamment mus par l'exigence, à la fois exégétique et morale, de détourner les formes du discours religieux pour en extraire la parole vivante, ont exercé une influence profonde sur la sémiotique de la religion.[85]

Dans cette deuxième catégorie il faut souligner l'importance des études de Louis Marin, probablement le plus grand sémiologue de la religion.[86] Le concept de signe, ainsi que celui de représentation, jouèrent un rôle fondamental non seulement dans ses analyses de textes religieux (verbaux et picturaux), mais aussi dans son interprétation de la théologie chrétienne. Louis Marin ne fut pas uniquement un sémioticien. Il fut aussi un philosophe, un historien de la pensée religieuse, un historien de l'art, un anthropologue. Toutefois, le registre fondamental de sa réflexion, celui qui donne une cohérence profonde à l'ensemble de sa recherche, se caractérise par une connaissance profonde de la théorie sémiotique, surtout greimasienne.

Michel de Certeau et Louis Marin, grâce à la flexibilité épistémologique de la méthode sémiotique, ont toujours pu comparer des textes verbaux avec des textes d'autre type, surtout visuels. En outre, ils ont constamment relié, grâce à la méthode sémiotique - combinée, bien évidemment, à leur intelligence interprétative personnelle ainsi qu'aux apports d'autres disciplines -, le niveau de l'interprétation sémiotique de la religion avec celui de l'analyse des textes.

Le troisième des trois groupes d'études sémiotiques sur la religion, peut-être le plus riche et prometteur, contient les travaux qui ont essayé

d'analyser sémiotiquement un ou plusieurs textes appartenant au corpus de telle ou telle civilisation religieuse. Dans cette catégorie, il n'est pas tellement question d'interpréter la religion selon la perspective sémiotique, mais d'utiliser cette dernière afin d'analyser les textes et le discours de telle ou telle religion. Les résultats de ces analyses ponctuelles, cependant, produisent des retombées du point de vue de l'interprétation générale de la religion et des religions, ainsi que de la théorie sémiotique dans son complexe. Cette troisième filière s'est développée spécialement en France, en Allemagne et aux États-Unis. En ce qui concerne la France, à partir de 1967 se poursuivent les recherches de l'équipe ASTRUC (sigle reproduisant le nom d'un médecin de Louis XV qui s'était intéressé à l'exégèse biblique et aussi jeu de mots sur a(nalyse) struc(turale)) ; à présent le centre le plus important de recherche dans ce domaine est le CADIR (« centre pour l'analyse du discours religieux »), animé par Louis Panier auprès de l'Université de Lyon.[87] Aux États-Unis, ce genre d'études est poursuivi surtout auprès de l'Université « Vanderbilt », par une équipe de chercheurs guidée par Daniel Patte. En Allemagne, un autre groupe de recherche s'est créé autour du linguiste et sémioticien Erhardt Güttgemans, qui a formulé une théorie éclectique et originale du signe religieux (Güttgemanns 1981 ; Davidsen 1981 ; Reuter et Schenk 1999). Ces trois groupes de recherche ont produit plusieurs études, qui ont été publiés soit sous la forme de monographies, soit sous celle d'articles, recueillis dans les trois revues rattachées aux trois centres : respectivement, *Sémiotique et Bible* (probablement la publication périodique la plus importante dans ce domaine) ; *Structuralist Research Information* ; *Linguistica Biblica*.[88]

Ces équipes se sont concentrées essentiellement sur des textes bibliques et spécialement sur le Nouveau Testament. Elles se sont penchées sur la classification des formes littéraires et des typologies de discours (ainsi que sur leur enchaînement et métamorphose) dans les Évangiles ; sur

l'organisation narrative du texte biblique ; sur la dimension cognitive du récit ; sur la véridiction (à savoir sur la façon dont le texte biblique organise les valeurs de vérité dans ses structures narratives) ; sur l'énonciation ; sur la transformation des valeurs sémantiques (cette terminologie dérive surtout du modèle sémiotique de Greimas). Quoique le texte biblique ait attiré de façon prédominante l'attention des chercheurs, ils ont au moins envisagé l'intérêt théorique d'autres types de discours et d'autres corpus d'investigation : le discours prophétique, celui apocalyptique, la littérature épistolaire, les psaumes, le discours liturgique, celui théologique, mystique, et même diabolique. Le fait que la sémiotique s'enquière de ces types de textes ne nie pas l'importance d'autres genres plus traditionnels de recherche, comme la philologie ou l'herméneutique biblique. Au contraire, une interprétation efficace de telle ou telle culture religieuse et des textes qu'elle a produits ne peut que surgir d'une coopération entre savoir historique et imagination sémiotique ou, pour le dire dans les termes de l'historien italien de la culture Carlo Ginzburg, d'une collaboration entre histoire et morphologie (Ginzburg 1994). La mesure dans laquelle ces deux types de savoir, concernant l'un le temps et ses chronologies, l'autre les formes et leur sémiotique, doivent contribuer à l'analyse d'un texte religieux ne peut pas être décidée par avance ; au contraire, elle doit être établie selon les coordonnées de la recherche. Toutefois, l'utilisation d'une méthode sémiotique présente des avantages indéniables : la possibilité d'établir et analyser des liens intertextuels ; celle de dresser des comparaisons entre des textes utilisant des moyens expressifs différents (opération fondamentale à la fois dans l'iconologie et dans l'histoire culturelle lorsqu'elle se sert d'images pour construire son argumentation) ; la possibilité d'élaborer des charpentes interprétatives complexes, qui évitent la trivialité du sens commun. Mais, comme l'annonçaient Delorme et Geoltrain en 1982 dans leur vue d'ensemble sur la sémiotique de la religion, c'est surtout dans le domaine de l'histoire des idées religieuses,

que la science des signes peut apporter une contribution fondamentale, surtout parce que « ce que l'historien des idéologies antiques ressent comme un obstacle, - une documentation littéraire souvent déconnectée de ses situations précises de production -, le sémioticien le considère comme l'une des conditions habituelles de son analyse » (Delorme et Geoltrain 1982 : 116).

Ainsi, pendant notre recherche, la sémiotique a été placée au service de l'histoire de la culture religieuse (qui comprend aussi l'histoire de l'art religieux). La reconstruction du contexte historique de chaque représentation a été guidée par l'exemple des travaux de Jean Robert Armogathe (Armogathe 1978 ; 1980 ; 1982 ; 1985 ; et 1989). Selon cet auteur, le document est l'un des instruments basilaires de la recherche interdisciplinaire ; le sens y jaillit de la rencontre entre la personnalité individuelle des auteurs avec leurs contextes culturels. Certaines idées (comme celle de conversion) peuvent développer une vie autonome, qui s'exprime par les mots et les langages. Ainsi, le projet d'une histoire globale doit se servir d'une histoire de la langue et des mots, bref, il doit avoir recours à une histoire des représentations linguistiques, conception que dans la présente recherche a été élargie aux représentations non-verbales (surtout visuelles).

Mais notre recherche ne se réduit pas à l'exploration d'un domaine théorique, épistémologique ou méthodologique, car elle porte sur un champs sémantique précis, sur un problème que d'autres disciplines ont essayé de résoudre : celui de comprendre la nature de la conversion religieuse. Avant d'exposer les résultats de nos travaux, donc, il faudra que nous indiquions quel est l'état de la recherche dans ce domaine.

3.2) Les études sur la conversion.

La bibliographie sur la conversion religieuse est très vaste et a continué de s'élargir au fur et à mesure que nous conduisions notre recherche.[89] Les nombreux travaux qui ont été élaborés à ce sujet peuvent être repartis en plusieurs catégories, selon la perspective qu'ils adoptent.[90] Plusieurs chercheurs ont choisi un point de vue historique, privilégiant un contexte géographique, chronologique, culturel ou religieux particulier. Généralement, ces études n'essayent ni de comprendre la conversion comme phénomène trans-religieux, ni de dresser des comparaisons entre les traits qui caractérisent la conversion dans des religions différentes. Plutôt, elles s'efforcent de situer un phénomène particulier de conversion dans un contexte historique précis.[91]

Une deuxième catégorie regroupe les travaux qui ont adopté un point de vue psychologique. Dans ce cas, la conversion n'a pas été décrite comme phénomène historique dans un contexte religieux particulier, mais elle a été expliquée grâce à telle ou telle théorie psychologique : la psychanalyse, la théorie des investissements émotionnels, la psychodynamique, la pragmatique de la communication, la psychologie cognitive, etc.[92]

Une troisième catégorie contient les travaux qui ont proposé un point de vue sociologique : ils n'ont essayé de comprendre la conversion religieuse ni comme phénomène historique ni comme mécanisme mental, mais comme produit d'interactions sociales.[93]

Une quatrième catégorie se compose des études qui ont été élaborées à partir de tel ou tel point de vue théologique ou confessionnel. Ces ouvrages sont naturellement biaisés par l'appartenance religieuse de leurs auteurs, mais ils fournissent néanmoins des informations précieuses sur la conversion telle qu'elle se manifeste dans une culture religieuse donnée.[94]

Une cinquième catégorie contient les travaux, souvent inspirés par une optique interdisciplinaire et interconfessionnelle, qui ont essayé de

développer un point de vue spécifique des sciences religieuses. Malheureusement, ces ouvrages sont encore assez rares.[95]

La dernière catégorie accueillit les ouvrages qui abordent le sujet de la conversion religieuse par une méthode assez semblable à celle du présent livre. Plutôt que s'interroger sur la nature ultime de la conversion, sur ses caractéristiques sociales, psychologiques, historiques ou théologiques, ces travaux s'enquièrent spécifiquement du langage qui est utilisé afin de déclencher la conversion ou de la représenter (ces deux types de langage se mélangeant souvent). A un premier groupe appartiennent les études, très nombreuses, sur la rhétorique religieuse, mais aussi sur la persuasion visuelle (ou conduite avec d'autres moyens expressifs) ;[96] un deuxième groupe inclut les analyses textuelles des représentations de la conversion.[97]

Notre recherche se situe à l'intérieur de cette dernière catégorie (études textuelles sur la conversion et sur ses représentations) mais elle ne manquera pas de puiser aux études appartenantes aux autres catégories, selon une tactique bricoleuse que nous décrirons en détail dans la section qui suit.

3.3) Le bricolage.

Dans le présent livre, le modèle sémiotique n'a pas été aveuglement imposé aux représentations. Au contraire, les textes, et surtout les images, ont été interprétés selon la modalité du bricolage : les instruments analytiques de la sémiotique ont été modifiés et combinés avec des outils explicatifs issus d'autres disciplines, selon les nécessités de l'interprétation. Quelques notes introductives sur le bricolage comme attitude de recherche et d'interprétation sont alors nécessaires.

L'expression « méthodologie bricoleuse » constitue, à première vue, un oxymoron : le caractère systématique de la méthode et l'imprévisibilité du bricolage ne semblent pas conciliables. Toutefois, la présence de ce

paradoxe a été légitimée dans les disciplines humaines par Claude-Lévi Strauss en 1962 dans *La pensée sauvage* (Lévi-Strauss 1962) et ensuite par les réélaborations sémiotiques de Jean-Marie Floch (1995) et de Jacques Fontanille (1996).

L'étymologie et l'histoire du mot « bricolage » sont utiles afin de délimiter le champ sémantique de ce concept. Selon le *Dictionnaire historique* d'Alan Rey (Rey 1993, 2 : 289-90, *s.v.* « bricole »), le terme « bricole », racine étymologique du mot « bricolage », apparaît pour la première fois dans la langue française en 1360 : il dérive du mot italien « *briccola* », qui, dans le latin médiéval de Gênes, au douzième siècle, désignait la catapulte. Il s'agit d'une première indication sur la méthode bricoleuse : dans la « bataille de l'interprétation », le bricolage théorique est une arme dont les obus peuvent surmonter les casemates de la forteresse textuelle, mais dont l'inévitable imprécision fait en sorte qu'elle ne soit pas à même de substituer complètement le corps à corps et les tactiques lentes, patientes et systématiques d'un « siège interprétatif. » Par rapport à la sémantique militaire qui caractérise la tout première histoire de ce mot, « bricolage » peut donc recevoir la connotation de l'intuition, du mouvement intellectuel soudain, bouleversant mais un peu grossier.

Ensuite, à cheval entre le seizième et le dix-septième siècle, la catapulte ayant entre-temps disparue des champs de bataille, le mot « bricole » désignait un filet de petites cordes servant à attraper les gros animaux. La suggestion d'une chasse périlleuse, d'une capture difficile peut donc être attachée au terme « bricolage théorique ». À la même époque, et par référence à la trajectoire du projectile, « bricole » signifiait également plusieurs sortes de mouvements indirects, comme le ricochet, le zigzag, mais aussi, ce qui intéresse davantage la présente section méthodologique, le bond de la balle de paume touchant la muraille, ainsi que le coup par lequel la bille du billard atteint l'une des bandes avant de frapper l'autre bille. Ce deuxième fragment d'histoire étymologique

contient une troisième indication : le terme « bricolage » peut se référer à une intuition soudaine et vague, à une aventureuse quête de sens, mais également au style d'un esprit qui procède obliquement. La connotation, à la fois morale et épistémologique, que reçoit le bricolage théorique est donc double, et dépend étroitement de ce qui pourrait être appelé une « idéologie de la ligne. » D'une part il y a des structures culturelles qui valorisent une conquête immédiate et précise de l'objet, privilégiant la figure de la ligne droite, d'autre part des systèmes culturels qui préfèrent un parcours indirect mais imprécis. D'un côté l'action ne se déclenche que lorsque la compétence[98] est parfaite, de l'autre côté le parcours même est considéré comme un lieu d'acquisition de compétence. La première attitude se reflète dans les anciens sens figurés que *bricole* a eus en moyen français, « coup indirect », « marche hésitante », « mésaventure », « tromperie », tandis que la deuxième est exprimée surtout par deux domaines sémantiques qui proposent une simulation inoffensive de la guerre : d'une part l'éros, « mettre en bricole », « donner une bricole », « jouer d'une bricole », « n'aller que par bricoles » ; d'autre part, le jeu. Dans ce deuxième domaine le verbe « bricoler » reçoit une connotation positive : il est employé, par exemple, pour désigner le cheval qui passe adroitement entre les arbres. La valorisation du bricolage ne dépend donc pas du mouvement, mais, plutôt, du type de terrain dans lequel et par rapport auquel il se développe. D'une part le cheval qui zigzague entre les buissons est loué par la désignation de « bricoleur », tandis que, d'autre part, comme dans le français du dix-huitième siècle, le même adjectif est employé pour dénigrer le chien qui ne sait pas suivre droit la piste. Le mouvement est le même, le terrain est différent. Au dix-neuvième siècle, au sein de l'épistème positiviste, l'image du chien dépaysé a prévalu, et le mot « bricoleur » désignait une personne qui se livre à un travail intermittent et sans connaissances techniques ; au vingtième siècle, au contraire, aux seuils de

l'époque post-moderne, Lévi-Strauss a préféré la connotation positive, signifiant par « bricolage » « un travail intellectuel non soumis à des règles théoriques. »

Cette introduction étymologique met l'accent sur la nécessité d'adopter une méthode analytique plus ou moins flexible selon le type de texte étudié.[99] La méthode sémiotique (et notamment la théorie greimasienne), qui résulte très efficace dans l'analyse de certains textes, doit parfois être nuancée par d'autres approches, notamment lors de l'interprétation des images.[100]

C'est à ce dernier aspect de notre recherche que nous allons dédier maintenant notre attention : pourquoi avons-nous choisi d'inclure des images dans notre corpus ? Quels outils allons-nous adopter pour les étudier ? Ou pour analyser leurs relations avec les autres textes dont nous nous occuperons ? Afin de répondre à ces questions, nous évoquerons les étapes principales qui ont marqué le développement de la sémiotique des images, et ensuite nous nous pencherons sur la question de savoir quelle contribution ce type d'analyse (combinée avec d'autres disciplines de l'interprétation visuelle) puisse donner à la reconstruction de l'histoire (et de la sémiotique) de la culture (et en particulier, des idées religieuses).

3.4) L'analyse des images.

Pour les experts du langage, et en particulier pour les logiciens, pour les philosophes du langage, pour les linguistes, pour les sémioticiens, etc., il n'y a, peut-être, aucun concept qui déchaîne des controverses aussi incendiées que celles qui naissent de la tentative de définir ce qui est un langage. Chaque discipline, et probablement même chaque école de pensée, ou peut-être même chaque chercheur à l'intérieur de chaque école, en possède une idée différente. La sémiotique se caractérise précisément par le fait d'avoir étendu la signification du terme « langage » du seul langage verbal à nombre de formes expressives ; l'on peut donc parler de « langage

musical », « langage pictural », « langage architectural », « langage spirituel », etc. Pour la sémiotique structurale, en particulier, cette extension n'est pas simplement métaphorique, mais elle se fonde sur la possibilité de repérer, dans la constitution et dans le fonctionnement de toutes ces formes expressives que nous appelons des « langages », quelques éléments communs. Le linguiste et sémiologue danois Luis Hjelmslev en a fournit la définition la plus limpide en 1943 dans son *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* (Hjelmslev 1943), « fondements de la théorie du langage ». Dans cette circonstance, nous ne pouvons pas nous attarder sur les détails de cette définition, selon laquelle un langage, pour pouvoir se définir comme tel, doit contenir des plans (expression et contenu), des axes (procès et système), des règles de régence et combinaison (outre à des caractéristiques particulières, que l'on dénomme techniquement « commutabilité » et « conformité »).[101] Cependant, nous souhaitons souligner que, justement sur la base de cette définition abstraite et élargie de langage, les sémioticiens ont commencé de se poser la question si les images, et en particulier la peinture, ne puissent être étudiées à l'instar des formes linguistiques.[102] À cet égard, l'histoire de la recherche sémiotique se caractérise par un changement radical de perspective : si les sémiologues des années 60 et d'une bonne partie des années '70, dans le sillon du sémiologue français Roland Barthes, ont essayé de retrouver dans la peinture ou dans d'autres formes expressives de type visuel les mêmes éléments et les mêmes lois par lesquels les linguistes avaient efficacement défini le langage verbal, à partir de la seconde moitié des années '70 les mêmes sémioticiens, en raison des indépassables difficultés rencontrées dans un tel effort, ont reculé par rapport à cette position intellectuelle, affirmant que le langage verbal est probablement incommensurable vis-à-vis de celui visuel.

Toutefois, grâce aux suggestions avancées par le linguiste français Émile Benveniste,[103] une nouvelle position théorique s'est imposée dans la sémiotique contemporaine, selon laquelle, si « langage visuel » est une métaphore qui ne correspond à aucune caractérisation précise, toute forme expressive, tout artefact visuel impliquent, cependant, un système de choix et de relations au moins analogues à celles qui sont contenues dans les constructions du langage verbal. Le terme « texte » est actuellement celui qui a le plus de succès auprès des sémioticiens pour indiquer, justement, ce système : l'on peut donc parler de langage visuel, de langage musical, de langage architectural, etc. dans un sens métaphorique, mais l'on peut aussi bien parler de texte visuel, de texte musical, etc., dans un sens scientifique.

Depuis les premières intuitions des années Soixante, la sémiotique des images et celle de l'art ont beaucoup évolué. Celle-ci n'est pas l'occasion pour essayer une synthèse, quoique concise, de l'histoire des méthodes structurelles qui ont été élaborées pour l'analyse des images.[104] Il suffira de mettre en évidence que, en ce qui concerne notre méthode d'analyse des images, nous utiliserons la charpente interprétative élaborée par le sémioticien italien Omar Calabrese à partir de la théorie greimasienne (*cfr*, parmi les nombreuses publications de cet auteur prolifique, 1980 ; 1984 ; 1985 ; 1985b ; 1985c ; 1987 ; 1999 ; 2000), combinée avec un bricolage méthodologique dont nous avons trouvé les exemples les plus rigoureux et accomplis dans les ouvrages de l'historien de l'art Victor I. Stoichita (1995 ; 1999 ; 2000). Les ouvrages de l'école parisienne de théorie de l'art ont également exercé une influence considérable sur la méthode employée dans notre interprétation des images.[105]

Nous avons explicité le cadre théorique par rapport auquel nous allons analyser les images (à savoir la sémiotique et toute une vaste série de méthodes structurales ou post-structurales). Cependant, nous n'avons pas encore clarifié les buts de nos analyses. En d'autres mots : pour quelle

raison avons-nous décidé d'inclure des images dans notre corpus ? Pourquoi devrions-nous les analyser sémiotiquement ?

Notre choix dérive d'une présupposition : les textes visuels sont aussi utiles pour reconstruire l'histoire culturelle d'une époque donnée que les textes verbaux. Parfois, ils le sont même davantage. La résistance de quelques historiens plus traditionalistes mise à part, l'utilité des images comme instrument de recherche historique est aujourd'hui généralement reconnue, tandis que l'on discute encore, et d'une façon plutôt animée, autour des détails de cette utilité. La littérature à cet égard est plutôt vaste, mais il vaut la peine, peut-être, de signaler quelques classiques. Ils peuvent être divisés en deux parties : d'un côté l'on peut ranger les contributions de ceux qui, historiens de formation, s'ouvrent à l'utilisation des images comme source ou comme document de recherche ; de l'autre côté, par contre, l'on peut classer les ouvrages de ceux qui, historiens de l'art de formation, essayent de mettre leurs propres connaissances spécifiques au service de la recherche historique générale. Les études contenues dans le premier groupe sont peut-être plus nombreuses mais, à notre avis, moins enrichissants. Dans la rencontre entre histoire des images et histoire tout court, la formation de départ de chaque chercheur exerce une influence profonde, de sorte que les historiens tendent à interpréter l'image en la soumettant aux sources verbales (et ils en limitent, ainsi, l'intérêt euristique), alors que les historiens de l'art, munis d'une familiarité majeure avec les textes visuels ou artistiques, parviennent d'habitude à en extraire des connaissances nouvelles, qui ne sont pas repérables au sein des textes verbaux. La réussite du travail interdisciplinaire dépend énormément, en tous cas, de l'attention et du scrupule du chercheur.[106]

Les historiens qui utilisent les images comme source, aussi bien que les historiens de l'art qui essayent de les interpréter du point de vue de l'histoire, d'habitude se servent des images non pas afin de construire une

histoire de faits et d'événements, pour la connaissance desquels l'historiographie traditionnelle est déjà bien équipée, mais afin de développer une compréhension meilleure des éléments qui ont laissé peu de traces dans les documents verbaux, par exemple les mentalités, les attitudes intellectuelles, la mémoire culturelle ou l'« imaginaire »,[107] surtout de ceux qui n'avaient pas facilement accès à l'expression écrite. Quelle est donc l'utilité d'une telle approche pour l'histoire des idées religieuses ? Ne s'agit-il pas, peut-être, d'un simple oripeau décoratif, si l'on reconnaît que ces idées ont été transmises justement par le fait d'avoir être inscrites par tel ou tel auteur à l'intérieur d'un ou plusieurs textes verbaux ? C'est à cet égard que nous croyons que la sémiotique du religieux et celle de l'art puissent rendre un bon service à l'histoire, et notamment à l'histoire culturelle.

En premier lieu, une approche sémiotique peut nous aider à comprendre la circulation des idées religieuses, non seulement à l'intérieur d'une seule dimension expressive (domaine qui est maîtrisé par la philologie ou par les autres disciplines historiques), mais notamment lorsque ces idées sont traduites d'un langage à l'autre, par exemple lorsque les décrets du Concile de Trente furent transposés dans les fresques des églises baroques, où dans les représentations théâtrales des Collèges jésuites.[108] Une connaissance approfondie des phénomènes qui ont lieu pendant ces transpositions est indispensable, car elles sont en même temps des transformations : si l'on interprète l'histoire de l'application du Concile de Trente par la métaphore de la communication, alors l'on peut sans doute affirmer que le message que l'Église souhaita envoyer aux fidèles se modifia souvent - et parfois même de façon radicale - selon les différents textes (et contextes) dans lequel il s'incarna. Lorsque les destinataires de ce message furent des « infidèles », par exemple, l'on peut imaginer que ce message fit même l'objet de plusieurs malentendus. Accompagner l'étude des documents par celle des images signifie donc essayer de passer du

niveau de la connaissance générale des institutions à celui de la connaissance particulière des individus.[109] Dans notre cas, par exemple, l'on peut certainement déduire des décrets du Concile ou des autres documents officiels de l'Église l'idée de conversion religieuse qu'elle essaya de transmettre après la crise engendrée par les réformes protestantes ; toutefois, les transpositions inter-sémiotiques de cette idée (notamment, du texte à l'image) impliquent toujours un écart. Ce dernier pourrait jouer, dans l'histoire de la culture, le même rôle que les lapsus jouent dans la psychopathologie de la vie quotidienne de Freud : c'est dans ces déplacements – volontaires ou involontaires, toujours encouragés par les contraintes que l'image impose à la parole – que le chercheur peut essayer de se glisser afin de nuancer sa conception générale d'une idée par l'étude de ses manifestations individuelles. C'est par ce mouvement intellectuel que l'histoire de l'idée de conversion devient une histoire des représentations de la conversion, laquelle en même temps nous permet de formuler des jugements plus précis et différenciés sur l'histoire de l'idée même.[110]

Mais l'analyse des images n'est pas utile uniquement lorsqu'il faut comprendre la circulation et la diffusion d'une idée, mais aussi lorsque l'on souhaite en connaître la réception. D'habitude, surtout en ce qui concerne les textes visuels, nous disposons de très peu de traces pour reconstruire la façon dont les efforts de renouveau spirituel proposés par l'Église post-tridentine furent absorbés par la masse des fidèles. De ce point de vue, l'histoire des idées religieuses a été écrite toujours par rapport à ceux qui les exprimèrent (ou qui les traduisirent ou transposèrent), mais jamais par rapport à ceux qui les reçurent. Les réactions individuelles face aux images chrétiennes, en fait, n'ont pas laissé des traces, ou bien elles ont laissé des traces trop indirectes, ou des traces que les historiens n'ont pas encore appris à déchiffrer. Toutefois, c'est justement dans cette situation de

manque ou de pénurie d'information que la sémiotique, la science des signes par excellence, devient indispensable. Cette méthode, en fait, permet de transformer les images (ainsi que d'autres formes de communication) dans des ressources précieuses pour la connaissance non seulement de ceux qui les projetèrent ou les réalisèrent (sur lesquels nous disposons normalement d'une large quantité de documents verbaux), mais aussi pour la connaissance du public silencieux de l'histoire des idées, du public grâce auquel, toutefois, les idées purent se répandre et avoir un impact sur l'histoire sociale, économique, etc. S'il nous est impossible d'interviewer les spectateurs des gravures que Rubens créa pour la canonisation de Saint Ignace de Loyola, ou de celles de Reni pour la canonisation de Saint Philippe Neri, nous pouvons cependant, comme Umberto Eco (1979), et beaucoup d'autres sémioticiens nous l'ont appris, étudier les simulacres du spectateur qui sont contenus dans ces textes visuels.[111] Les images, en effet, ne relèvent pas seulement d'une sémantique (la façon dont les formes, les positions, les couleurs, etc. organisent et expriment tel ou tel contenu) et d'une syntaxe (la façon dont ces éléments sont combinés à l'intérieur d'un texte), mais aussi d'une pragmatique, à savoir de toute une série (ou même un système) de stratégies pour rendre efficace au plus haut degré possible la communication qui s'instaure entre l'image et le spectateur. Ainsi, lorsque le retable post-tridentin essaye d'inspirer la dévotion des fidèles, ou lorsque il tache de leur transmettre tel ou tel précepte de la théologie catholique, ou bien encore lorsqu'il se propose comme élément de médiation entre la prière humaine et sa cible divine, il ne manque jamais de guider toutes ces opérations émotionnelles, cognitives, pragmatiques, en accueillant dans son propre sein des simulacres de ces réceptions, une sorte de miroir offert au spectateur pour qu'il puisse y apprendre la façon la meilleure de se rapporter à l'image. Mais en même temps, pour que ce miroir soit efficace, pour que le spectateur puisse y reconnaître un modèle de ses propres actions, pensées, émotions, cette surface reflétant ne doit pas

être totalement différente du spectateur réel (ou empirique) de l'image. En d'autres termes, elle doit être en quelque sorte représentative de l'imaginaire du public auquel elle s'adresse. L'image essaye d'enduire un changement dans le spectateur, mais à cette fin elle doit d'abord être capable de le représenter, de l'inclure, quoique de façon simulée, dans son propre discours. La sémiotique nous permet alors de cerner les stratégies que l'image met en place afin de séduire le regard (et donc de guider la pensée et contrôler les émotions) ; simultanément, elle nous donne la possibilité de connaître davantage (quoique toujours de façon indirecte et conjecturale) à propos du public de la rhétorique visuelle post-tridentine.

Il est toujours difficile, et impossible de décider à l'avance, où l'image exprime les désirs de ceux qui contribuent à sa création et où, au contraire, elle représente les destinataires de ces désirs de changement, et leur propre imaginaire. L'image, en effet, ainsi que toute forme de communication, est toujours un miroir imparfait, qui d'un côté essaye de refléter sa cible mais qui, de l'autre côté, la déforme par les désirs et les ambitions qui l'a créée. Ce ne sera, donc, qu'au sein de chaque analyse spécifique que nous pourrons essayer de démêler cet enchevêtrement entre la représentation de ce qui est (l'observateur avant sa conversion) et la représentation de ce qui devrait être (l'observateur après sa conversion). Cet écart, en fait, se montrera plus ou moins évident selon le type de projet persuasif, ainsi que selon le destinataire auquel il s'adresse.

Nous avons introduit les hypothèses qui guident notre recherche, la période que nous étudierons, la méthode que nous avons choisi pour nos analyses. Toutefois, avant de définir le corpus qui fournira la base pour toutes ses opérations intellectuelles, il faudrait d'abord spécifier ce que nous y chercherons. Il faut alors que nous nous hissions au dessus de notre étude, jusqu'à pouvoir atteindre un niveau métalogique de réflexion, et que nous définissions non seulement ce que nous recherchons, mais aussi les

raisons ultimes de notre recherche. En d'autres mots, notre étude sera peut-être intéressante pour les historiens du religieux, pour les historiens de l'art, pour les sémioticiens. Mais que peut-elle nous apprendre sur l'homme ? Quel est la pertinence anthropologique de cette étude, même au delà des confins imposés par la géographie, la chronologie, l'épistémologie de la recherche ?

4) La pertinence.

Dans son dictionnaire de sémiotique Greimas donne une définition rigoureuse du concept de pertinence, que la sémiotique a emprunté à la phonétique :[112]

> On peut définir la pertinence comme une règle de la description scientifique […] selon laquelle ne doivent être prises en considération, parmi les nombreuses déterminations possibles d'un objet, que celles qui sont nécessaires et suffisantes pour épuiser sa définition.
>
> (Greimas et Courtès 1979 : 276)

Mais les auteurs du *Dictionnaire* admettent également une définition moins rigide. Cette deuxième acception (qui se confond avec celle de « point de vue » ou de « perspective ») est celle que nous utiliserons dans le présent livre :

> Dans un sens moins rigoureux, mais didactiquement acceptable, on entendra par pertinence la règle déontique, qu'adopte le sémioticien, de ne décrire l'objet choisi que d'un seul point de vue (R. Barthes), en ne retenant, par conséquent, en vue de la description, que les traits intéressants ce point de vue.
>
> (ibid.)

Ainsi, dans notre livre nous étudierons maints textes qui racontent ou représentent des conversions religieuses ou d'autres « mutations du cœur », mais nous les analyserons surtout du point de vue des structures sémiotiques qu'ils adoptent pour exprimer le changement spirituel.[113] Toutefois, nous croyons que les résultats de cette enquête linguistique et sémiotique (car nous allons nous occuper des images, outre que des textes verbaux) seront intéressants pour les sémioticiens, qui veuillent comprendre les lois de la représentation, mais aussi pour des chercheurs travaillant dans d'autres disciplines. D'abord, nous essayerons toujours de combiner la recherche synchronique avec celle diachronique : d'une part, nous mettrons en évidence par quels moyens le langage fige dans le récit verbal ou dans celui visuel les nuances subtiles et (parfois) insaisissables de la mutation spirituelle ; d'autre part, sur un plan logique supérieur, et au niveau diachronique, nous soulignerons l'évolution des structures qui représentent le changement. En effet, l'une des nos hypothèses à cet égard est que la façon de représenter le changement spirituel, et donc aussi la façon de le concevoir, n'ont pas été toujours les mêmes ; au contraire, elles ont été caractérisées par une évolution historique, dans laquelle les Réformes protestantes et celle catholique ont joué un rôle de premier plan. Ainsi, de ce point de vue, l'étude synchronique des formes devient un instrument de l'histoire de la culture (et notamment, des mentalités ou des imaginaires religieux).

Nous voudrions souligner l'importance de ce croisement, car, nous parait-il, jusqu'à présent d'un côté les travaux sémiotiques ont souvent ignoré la dimension diachronique de leurs investigations, comme si toutes les structures du langage fussent éternellement les mêmes, tandis que, de l'autre côté, les historiens qui ont abordé l'évolution de concepts abstraits, tels que celui d'identité, du sentiment religieux, ou bien d'autres éléments assez imperceptibles si non dans la très longue durée - et uniquement si

l'on adopte l'étude des textes et des représentations comme instrument de connaissance - ne se sont pas servis d'outils structuraux, aboutissant, souvent, à des reconstructions assez arbitraires et peu nuancées.

En deuxième lieu, nos enquêtes sur la sémiotique du changement spirituel seront utiles non seulement pour les historiens de la culture, mais aussi pour les disciplines psychologiques. Avec quelques exceptions, en fait, elles ont tendance à oublier la dimension textuelle de l'esprit (la façon dont le langage joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité individuelle, ainsi que dans l'élaboration de ces changements), et à négliger le caractère historique de certains traits de la personnalité. Nous vivons les changements et l'identité (deux concepts étroitement liés l'un à l'autre) parce que notre esprit possède telle ou telle structure innée (certains psychologues auraient même tendance à remplacer le mot « esprit » par celui de « cerveau »), mais il est en même temps indéniable que même en relation à ces perceptions individuelles, la civilisation dans laquelle l'on est situé exerce une influence profonde.

C'est afin d'ancrer notre discours à l'intérieur d'un débat plus général sur l'identité humaine et les changements qu'elle subit que nous avons préféré ne pas donner une définition précise de conversion religieuse ; nous sommes partis, plutôt, d'une notion structurale très générique et abstraite de changement spirituel. Ensuite, nous avons soumis ce point de départ à une double tension : un effort de spécification, visant à connaître la particularité de tel ou tel phénomène (et langage) de conversion ; un effort de généralisation, souhaitant établir des analogies et des comparaisons entre les structures sémiotiques de la conversion religieuse et celles qui expriment d'autres types de changements de l'identité. Si nous avions choisi de commencer par une définition très contraignante, ce jeu de rétrécissement et d'élargissement du point de vue de la recherche aurait été, probablement, beaucoup plus difficile à atteindre.[114]

Mais en définitive, une recherche avec une méthode et une pertinence est muette si ces éléments ne peuvent pas interagir avec un corpus, qui aide à définir et l'une et l'autre, dans un cercle herméneutique infrangible mais fécond. C'est donc à la description et à l'analyse des textes étudiés par notre recherche que nous consacrerons les prochaines sections du présent livre.

L'ÂME DES SAVANTS.

Mon changement vous semble estrange.[115]

Utinam id nobis quod expediat suadere velit, certe quodcumque volet persuadebit.[116]

Notre recherche sur les représentations du changement spirituel après le Concile de Trent a été menée sur plusieurs niveaux. Nous avons consacré la majorité de nos efforts à comprendre l'imaginaire religieux de ceux qui ne laissèrent pas des traces (du moins, volontaires) de leur spiritualité dans des textes (verbaux ou d'autres types). Toutefois, nous n'avons jamais soutenu l'hypothèse que cette civilisation religieuse diffusée (l'on pourrait même parler de culture religieuse de masse, vue la rapidité et l'étendue que les nouvelles technologies « médiatiques » de la fin du seizième siècle - l'imprimerie, la gravure - garantissaient à la circulation des mots et des images) fût complètement séparée de la culture religieuse « haute », celle des savants, des théologiens, et surtout des apologistes. Au contraire, dans plusieurs cas nous avons remarqué que des phénomènes de contamination se produisaient parmi les différents niveaux de l'imaginaire social, chacun caractérisé par un degré différent de complexité textuelle.[117]

Ainsi, nous avons commencé notre enquête par un examen des textes apologétiques les plus répandus dans la période allant de la fin du Concile de Trent jusqu'à 1622.[118] La lecture et l'analyse des ces ouvrages nous a permis d'atteindre plusieurs résultats : 1) la définition du cadre théologique caractérisant les représentations de la conversion religieuse dans cette période, à savoir les concepts, les problèmes, les traditions qui constituaient la théologie de la conversion pendant la Réforme catholique ; 2) l'évaluation de l'aspect persuasif de ces textes, mise en œuvre par toute une série de dispositifs rhétoriques.

Après le Concile de Trent, le genre de l'apologétique catholique s'épanouit considérablement. Sous l'égide du Cardinal William Allen (England, 1522 – Rome, 1594) et de Thomas Stapleton (Henfield, Sussex, 1535 – Louvain, 1598) Douai et Louvain devinrent des centres très actifs dans la production d'ouvrages de controverse et dans la formation d'apologistes.[119]

Mais ce fut surtout le cardinal jésuite Robert Bellarmin (Montepulciano, 1542 – Rome, 1621) à inaugurer ce nouvel essor de l'apologétique catholique par ses *Disputationes [...] de controversiis christianæ fidei adversus huius temporis hæreticos*, imprimé à Ingolstadt en 1586,[120] ouvrage qui pour la première fois systématisait les controverses qui avaient intéressé la Christianité dans les derniers soixante ans (du point de vue catholique, bien évidemment). Dans les cent cinquante années suivantes, cet ouvrage connut un succès très vaste et fut imprimé en environ cent éditions différentes.[121]

Egalement répandus furent les douze livres des *Annales ecclesiastici* de Cesare Baronio (Sora, 1538 – Rome, 1607), qui poursuivaient l'objectif apologétique de contraster la version de l'histoire de l'Église offerte par les Centuriateurs de Magdebourg entre 1560 et 1574.[122]

Significatif pour l'histoire de la conversion est également le *Thesaurus sapientiæ divinæ in gentium omnium salute procuranda, schismaticorum,*

hæreticorum, Judæorum, Saracenorum ceterorumque infidelium errores demonstrans, impiissimarum sectarum, maxime orientalium, ritus ad historiæ fidem in 12 libros enarrans, errores ad veritatis lucem confutans, sorte de « manuel pour convertisseurs », rédigé par Tomas de Jesus.[123] Cet ouvrage, dont la première édition fut publiée à Anvers in-quarto en 1613,[124] fut ensuite republié au moins deux fois (en 1652 et 1684, à Cologne). L'auteur y définissait les frontières du Catholicisme au temps du Concile, limites qui devaient être progressivement repoussées afin que par un mouvement de conversion graduel et inexorable les ennemis de l'Église se transformassent dans des Catholiques fervents.

L'apologétique espagnole ne fut pas aussi bouleversée (ou animée, selon les points de vue) par les critiques protestantes que celle italienne, anglaise ou flamande. Il faut rappeler, cependant, pour l'importance qu'il revêtit vis-à-vis des relations entre le Christianisme et les autres monothéismes (notamment, l'Islam et le Judaïsme) l'ouvrage de Juan Luis Vives (Valence, 1492 – Bruges, 1540) intitulé *De veritate christianæ fidei*, publié à Bâle en 1543 (Vives 1544). Le troisième livre de ce texte contient un dialogue entre un Chrétien et un Juif, et traite principalement des promesses messianiques de l'Ancien Testament ; le quatrième livre met en scène un échange d'idées avec un Musulman à propos du Coran,[125] tandis que le cinquième (celui conclusif) affirme la supériorité du Christianisme sut toute autre religion.[126]

Deux autres ouvrages quelque peu antérieurs par rapport à la période que nous étudions, mais très influents pendant toute la Réforme catholique, furent le *Adversus omnes hæreses* (1539), d'Alfonso de Castro (Zamora, 1495 – Bruxelles, 1558), sorte de dictionnaire des pensées religieuses hétérodoxes, et le *De locis theologicis* (publié à Salamanque juste à la fin du Concile de Trent et puis republié à Louvain l'année suivante) de Melchor Cano (Tarancón, Cuenca, 1509 – Tolède, 1560). Ayant traité de dix différentes preuves théologiques dans les premiers treize livres, inspirés

par les réponses de Johannes Eck à Luther et Melanchthon, l'auteur envisageait d'écrire un quatorzième livre, consacré à l'usage des *loci* dans les controverses adressées à des non-Catholiques. Ce dernier livre, toutefois, ne fut jamais rédigé.

L'école scholastique espagnole, qui connut un essor remarquable dans la seconde moitié du seizième siècle, ne produisit pas des ouvrages apologétiques *stricto sensu*, mais elle fournit aux apologistes un riche corpus d'idées théologiques sur la base desquelles l'on pouvait organiser le discours pour la conversion : Grégoire de Valence (Médine, 1550 – Naples, 1603), par exemple, mit l'accent sur la valeur persuasive (plutôt que démonstrative) des argumentations théologiques (notamment, en vue d'une conversion guidée par la rationalité) ; mais il faut rappeler aussi les autres jésuites Francisco Suárez (Grenade, 1548 – Lisbonne, 1617), Caspar Hurtado (Mondejar, 1575 – Alcalá, 1647) et Juan de Lugo (Madrid, 1583 – Rome, 1660), ainsi que les dominicains Domingo Bañez (Medina del Campo, 1528 – 1604), João Poinsot (Lisbonne, 1589 – Fraga, 1644) et le français Jean Baptiste Gonet (Beziers, 1616 – 1681).

Le panorama apologétique français après la fin du Concile de Trent se présente assez différent par rapport à celui des pays complètement dominés par la théologie catholique. En France, les conflits (spirituels et matériels) entre Catholiques et Protestants poussèrent les apologistes à se pencher sur les valeurs et les risques du doute, de la tolérance ou même de l'indifférence en matière de religion. Le théoricien de la politique Jean Bodin (Angers, 1520 – Laon, 1596) écrivit l'*Heptaplomeres* (1593),[127] sorte de « dialogue interreligieux » où sept participants expriment leurs idées sur la religion. Le texte est construit de façon à mettre en évidence surtout l'avis du participant selon lequel la valeur d'une religion ne peut pas être démontrée ; par conséquent, toutes les pensées religieuses doivent être jugées comme équivalentes.[128]

Du côté catholique, Michel de Montaigne (château de Montaigne, dans le Périgord, France, 1533 - 1592) est l'initiateur d'un courant apologétique qui essaye de combiner le scepticisme envers les possibilités de connaissance rationnelle dont l'homme dispose vis-à-vis de la religion avec un encouragement à se soumettre à la dictée de l'église catholique. Cette position est exprimée au plus haut degré de clarté dans l'ouvrage *Apologie de Raymond Sebond* (publié pour la première fois en 1575) (Montaigne 1999).[129]

Si l'apologétique huguenote du seizième siècle est dominée par l'œuvre de Philip du Plessis-Mornay (Buhy, Normandie, 1549 – La Forêt sur Sèvre, 1623) (le *Traicté de l'Église*, 1578 et surtout *La Vérité de la religion chrestienne*, 1581),[130] qui essaye de saper la diffusion de l'indifférentisme religieux, les apologistes catholiques se situent plutôt dans le sillon de Montaigne (*cfr*, par exemple, *Les Trois véritez* de Pierre Charron[131] – 1593).[132]

Tous ces ouvrages sont importants pour connaître les idées théologiques qui circulaient dans l'Europe catholique après la fin du Concile de Trent (idées qui se rattachaient souvent, il ne faut pas le négliger, à tel ou tel auteur antérieur, des pères de l'Église jusqu'à l'humanisme dévot de la première moitié du seizième siècle). Ces textes parlaient de conversion, incitaient à la conversion, étaient censés être utiles pour déclancher la conversion ; mais, avec peu d'exceptions, ils ne la racontaient pas. Ils ne se posaient pas le problème de représenter le changement spirituel, lequel pour les auteurs qui nous venons de citer était un objectif à atteindre, plus qu'un contenu à exprimer. Ils soignèrent donc la pragmatique de la conversion, plus que sa sémantique.

C'est vers un autre type de textes apologétiques qu'il faut se tourner pour que l'on passe de la théorie du changement spirituel à son récit : les apologies autobiographiques (ou les autobiographies apologétiques). Cependant, la plupart de ces ouvrages narratifs sont imbus des contenus

théologiques qui constituaient la « haute culture religieuse européenne » après le Concile de Trent, de sorte que la majorité d'entre eux serait incompréhensible sans que l'on se réfère constamment à ce contexte culturel.[133]

Entre la fin du Concile de Trent et 1622, plusieurs individus, nés au sein de familles protestantes ou ayant été eux-mêmes des pasteurs luthériens ou calvinistes, une fois convertis au Catholicisme, écrivirent leurs autobiographies spirituelles et apologétiques, parfois en forme de véritables traités théologiques ou de controverse, afin de justifier leur conversion (et donc pour rétablir leur identité à la fois par rapport à la communauté religieuse qu'ils avaient abandonnée et vis-à-vis de celle dans laquelle ils étaient en train de s'intégrer), mais aussi afin d'inciter les autres « hérétiques » à suivre le même chemin vers le salut.[134]

Après le Concile de Trent, l'un des premiers récits de conversion fut écrit par Johan Jacob Rabe, né en 1545 de parents luthériens (il mourut en 1584). Docteur en Théologie auprès de l'Université de Tübingen, il parvint à la conversion par l'étude[135] (il abjura officiellement le 30 novembre 1565). Arrivé à Rome, il fut accueilli dans le Collège Allemand, où il rédigea une *Professio catholica*,[136] par laquelle il défendit la sincérité de sa conversion contre les mensonges et les calomnies qu'à son avis lui avaient été infligées par les Protestants. Cet ouvrage, publié à Ingolstadt en 1567, et successivement traduit en allemand, fut suivi d'une *Epistola apologetica ad Ludovicum patrem […] pro fide catholica ac suo ad eam accessu*, publiée à Cologne en 1570, par laquelle l'auteur essaya d'apaiser l'ire que sa conversion avait suscitée auprès de son père. Rabe adressa une autre lettre à ses concitoyens luthériens, l'*Epistola ad concives*, traduite en allemand comme *Christlische und treuherzige Vermannung an seine lieben Landsleute […]*.[137]

Analogue est la biographie de Franck Caspar. Né le 2 novembre 1543 à Ortrand (Meissen), il fut élevé au sein d'une famille luthérienne. En 1566

il se rendit à Ingolstadt afin de parfaire ses études de philosophie sous la guide de Martin Eisengrein.[138] La sienne aussi fut une conversion intellectuelle. Par la lecture des Pères de l'Église et par la fréquentation de théologiens catholiques il s'aperçut des « erreurs » du Protestantisme et embrassa officiellement le Catholicisme le 25 janvier 1568. Ensuite il raconta son expérience dans *Klare und Gründliche Ursachen, warum Caspar Frank von der Sekt zu der allgemeinen christlichen und römischen Kirchen getreten*, publié à Ingolstadt en 1568.[139] En 1576 il écrivit aussi un *Catalogus hæreticorum*, sorte de nomenclature des hérésies du Catholicisme (imprimé par Schneider à Ingolstadt). Frank Kaspar exerça une vaste activité de prêcheur et de convertisseur en Bavière, puis il succéda à son maître d'abord comme curé de la paroisse de Saint Maurice, ensuite auprès de la chaire d'Écriture Sainte de l'Université d'Ingolstadt. Nommé protonotaire par Grégoire XIII, il mourut le 12 mars 1584. Ses ouvrages furent traduits en latin et connurent une diffusion plutôt vaste.[140]

Entre la fin du seizième siècle et le début du dix-septième, surtout en Allemagne, les récits de l'apologétique catholique répètent souvent le même schéma : un individu né au sein d'une famille protestante s'aperçoit de son erreur, par l'étude ou grâce à la fréquentation d'érudits catholiques, et abjure le Protestantisme. C'est le chemin suivi par Fabian Dreiloth (Fabianus Quadrantinus), de Stargard, en Prusse. Né protestant, il se convertit au catholicisme, entra chez les Jésuites au Collège Allemand en 1588, puis devint prédicateur de la reine de Pologne. Il mourut le 6 mars 1605 à Braunsberg, à l'age de cinquante-six ans. Il est l'auteur d'un opuscule rarissime, les *Palinodiæ sive revocationes (VII) Fabiani Quadrantini cum factus esset ex Lutherano catholicus* (Cologne : Cholinus, 1571).[141]

Un autre ouvrage autobiographique, rédigé à la fin du seizième siècle, connut une diffusion plus vaste. Il fut écrit par Kaspar Ulenberg, né en 1549 à Lippstadt de parents luthériens et destiné au ministère protestant.

Après avoir étudié théologie à Wittemberg (dès 1569), il commença à douter de la valeur de la Réforme après avoir étudié en profondeur les écrits de Luther, mais aussi en raison des disputes entre les différents théologiens protestants (et surtout à cause de l'apparition du Calvinisme en Saxonie). Il enseigna pendant quelque temps dans l'école latine de Lunden, dans le Dithmarschen (Danemark), puis il fut envoyé par sa famille à Cologne, afin de convertir un familier qui y avait embrassé le Catholicisme.[142] Ulenberg atteignit ce résultat, mais, demeuré à Cologne, par la fréquentation de Johann Nopelius et Gerwin Calesius (deux concitoyens à lui, de foi catholique) il s'approcha de l'Église de Rome, jusqu'à abjurer le Protestantisme en 1572. Ulenberg décrivit les raisons de sa conversion dans un ouvrage intitulé *Erhebliche und wichtige Ursachen, warumb die altgläubige Catholische Christen bei dem alten wahren Christenthumb bis in ihren Tod beständiglich verharren* (Cologne : Calenius & Quentel, 1589).[143] Le même ouvrage fut publié aussi en latin, sous le titre suivant : *Causæ graves et iustæ, cur catholicis in communione veteris ejusque veri christianismi constanter usque ad finem vitæ permanendum : cur item omnibus, qui se evangelicos vocant, relictis erroribus ad ejusdem christianismi consortium vel postliminio redeundum sit […]*.[144] Après sa conversion, Ulenberg recouvrit plusieurs charges, dont la direction de l'Université de Cologne entre 1610 et 1612. Il mourut à Cologne le 16 février 1617.[145]

Analogue fut l'expérience d'un autre protestant converti qui parvint à exercer un impact significatif sur la culture catholique de son temps : Johann Pistorius. Né à Nidde (d'où le surnom « *Niddanus* ») en 1546 d'un père qui avait récusé le Catholicisme et qui était devenu un ministre protestant assez connu à son époque,[146] après avoir étudié avec succès la médicine, le droit et la théologie à Marburg et à Wittenberg entre 1559 et 1567, il reçut le titre de Docteur en médicine en 1575. Nommé médecin de court par Karl II, Margrave de Baden-Durlach, Pistorius se convertit

d'abord de la foi luthérienne au Calvinisme (sous son influence, le Margrave Ernst Friedrich de Baden-Durlach se convertit aussi) ; ensuite, en 1584, il devint conseilleur privé du Margrave de Baden-Hochberg (Jacob III, 1562-1590) à Emmendingen ; ici il décida d'embrasser la foi catholique en 1588, parvenant à convertir à la même foi le prêcheur de court et le Margrave. Après la mort de ce dernier lui succéda son frère Ernst Friedrich, protestant, de sorte que Pistorius fut obligé de quitter la ville. Il devint prêtre à Fribourg en 1591, puis vicaire général de Constance jusqu'à 1594, ensuite prévôt de la cathédral de Breslau, protonotaire apostolique et, à partir de 1601, confesseur de l'Empereur Rudolph II.[147] Pistorius nous a laissé une description de la conversion du Margrave Jakob III : *Jakobs Marggrafen zu Baden […] christliche, erhebliche und wolfundirte Motifen* (publié à Cologne en 1591),[148] outre à des nombreux ouvrages contre le Protestantisme, qui lui attirèrent les critiques enflammées de Protestants tels que Huberm Spangenbert, Mentzer, Horstius et Agricola.

Dans l'Europe germanophone de la deuxième moitié du seizième siècle un grand nombre de savants se convertit du Protestantisme (luthérien ou calviniste) au Catholicisme et ensuite relata cette expérience par des textes apologétiques. Le genre textuel de l'autobiographie de la conversion devint donc un instrument fréquent de propagande religieuse et de persuasion pastorale. Des cas analogues ne manquèrent pas dans d'autres pays, et notamment là où la présence à la fois d'une communauté catholique et d'un mouvement protestant donna aux érudits et aux savants la possibilité de tester les vices et les vertus de l'une et de l'autre religion.

Dans le climat spirituel tourmenté de la France des guerres de religion, par exemple, l'on rencontre maints épisodes intéressants de changement spirituel, qui trouvèrent un écho textuel dans des ouvrages apologétiques ou d'autre type. Le cas des frères Jean et Henri de Sponde, par exemple, est assez significatif. Le premier, né à Mauléon, en Basse-Navarre (Pays Basque) en 1557, fils d'un conseiller et secrétaire de la reine Jeanne

d'Albret (mère d'Henri IV), après avoir reçu une formation savante (notamment, il partit étudier à l'Université protestante de Bâle sous la direction de Zwingler en 1583), se voua à des études humanistes (il traduisit Homère et Hésiode en latin, Sénèque en français, ainsi que la *Logique* et l'*Organon* d'Aristote), à des travaux d'ingénieur, et même à l'alchimie ; ensuite, il devint maître des requêtes sous Henri IV, puis lieutenant général de la sénéchaussée à La Rochelle (charge qu'il abandonna à cause de ses disputes avec les magistrats rochelais). Après la conversion d'Henri IV, il abandonna en 1593 le Calvinisme pour se faire catholique,[149] s'attirant ainsi la haine des Protestants. Il écrivit alors une *Déclaration des principaux motifs qui induisent le Sieur de Sponde à s'unir à l'Église catholique*, publiée à Melun en 1594 et à Louvain l'année suivante.[150] Conspué par les Protestants, ayant perdu la confiance de l'entourage royal à cause de la défaite de la Rochelle, Jean de Sponde se retira dans les montagnes basques, où il se pencha sur l'écriture d'un deuxième ouvrage apologétique, *la Response au Traicté des marques de l'Église de Théodore de Bèze*.[151] Il mourut à Bordeaux, le 18 mars 1595, dans la misère, au jeune âge de trente-huit ans, avant de compléter la rédaction de ce texte.[152] Le nom de Jean de Sponde est resté presque inconnu jusqu'au vingtième siècle, lorsque un érudit anglais, Alan Martin Boase, a exhumé la remarquable œuvre poétique de ce converti du seizième siècle, que plusieurs ont comparé à John Donne pour sa capacité de transformer des pensées théologiques subtiles dans une matière d'imagination poétique.[153]

Le frère de Jean de Sponde, Henri, historien, naquit lui aussi à Mauléon le 6 janvier 1568. Après avoir étudié dans le collège protestant d'Orthez, il accompagna l'ambassadeur royal dans son voyage en Écosse et, à son retour, entreprit l'étude du droit. En 1589 il devint juriste auprès du Parlement de Tours. La lecture des traités de controverse de Bellarmin et de Duperron,[154] mais surtout l'exemple de son frère, l'encouragèrent à

embrasser, le 21 septembre 1595, la foi catholique. Il publicisa son abjuration à Paris, entre les mains de Louis Gaudebert, grand pénitencier de Notre-Dame, et s'attacha au cardinal Duperron, puis au cardinal de Sourdis, qu'il suivit à Rome en 1600. Dans cette même ville Henri de Sponde fut ordonné prêtre le 27 mai 1606 et il fut ensuite nommé réviseur des *Pœnitentiaria* par Paul V. Il se lia en outre de profonde amitié avec le cardinal Baronio, et conçut le projet d'en abréger les *Annales*. Évêque de Pamier à partir de 1625, il s'engagea avec beaucoup de zèle dans la conversion des Protestants. Une santé chancelante (mais peut-être aussi l'opposition des Protestants) l'obligea à démissionner en 1639. Il mourut le 18 mai 1643, à Toulouse.[155]

Un autre ouvrage apologétique important, aujourd'hui très rare, fut publié par Pierre-Victor Palma Cayet, né en 1525 à Montrichard, dans la Touraine. Après avoir suivi son professeur et ami Pierre de la Ramée dans la conversion au calvinisme,[156] il se rendit à Genève, puis en Allemagne et ensuite devint pasteur de Montreuil-Bonnin, village dans l'arrondissement de Poitiers. Grâce au soutien de la princesse Catherine de Bourbon fut envoyé à Pau, puis à Paris, où il prit part à plusieurs controverses religieuses avec l'abbé Duperron (depuis Cardinal). Après la cessation du siège de Rouen en 1592, la cour s'étant retirée à Nantes, Cayet eut l'occasion d'assister aux conférences que l'abbé Duperron y tint avec les ministres Rothan et Berault, et qui produisirent plusieurs conversions. Cayet aussi en fut ébranlé et se convertit au Catholicisme le 9 novembre 1595, à l'age de 70 ans. Il publia les motifs théologiques de son choix dans une *Lettre […] contenant les causes et raisons de sa conversion à l'Église catholique* (éditée à Paris, in-octavo et republiée l'année suivante, en 1596). Après avoir habité le monastère de Saint-Martin-des-Champs, malgré l'opposition des Calvinistes, grâce à sa maîtrise de l'hébreu, du chaldéen, du syriaque et de l'arabe il obtint en 1596 une chaire de langues

orientales au collège de Navarre.[157] Ordonné prêtre en 1600, il mourut en 1610.

La majorité des auteurs mentionnés jusqu'ici furent des religieux ou le devinrent après leur conversion. Mais il y eut également des convertis qui n'entrèrent pas dans le clergé, et qui pourtant voulurent laisser un témoignage écrit de leur changement spirituel.

Juste Calvin, par exemple, dit « Baronius », du nom du cardinal qui le guida vers le sacrement de la confirmation, réformé de Santen, dans le duché de Clèves, étudia à Heidelberg sous la direction de François June. La lecture des Pères de l'Église, et notamment celle d'Augustin et de Cyprien, ainsi que des ouvrages polémiques des cardinaux Bellarmin et Baronio, fit mûrir sa conversion. Après avoir abjuré publiquement en 1600 (ou 1601), il se rendit à Rome en 1602, où il reçut la confirmation directement du pape Clement VIII. Obtenu le titre de docteur en théologie et en droit (« *utriusque iuris* ») auprès des Universités de Sienne et Pérouse, il fut nommé conseilleur ecclésiastique par l'archevêque de Mayence. Il est l'auteur de l'apologie *Justi Calvini veterocastrensis pro sacrosancta catholica romana Ecclesia proque sua ad eam transmigratione apologia, ex sanctis literis, veneranda antiquitate atque ipsis sectariorum principiis adornata, ut facilem lectori viam ad veritatem muniat* (Mayence 1601, republiée à Heidelberg en 1756). Peut-être à cause de son nom, il fut réputé capable de réfuter l'œuvre théologique de Calvin.

Quelques années plus tard, Claude Boucard fit publier un ouvrage qui connut une certaine diffusion : la *Déclaration de la profession de foi de Pierre Gilette avec les raisons qui l'ont rappelé à l'Église romaine* (Thonon-les-Bains, 1608). L'auteur y dressait une apologie de la foi catholique et de l'autorité de l'Eglise romaine.

Dans la même période, une autre apologie fut écrite par Humphrey Leech, qui abandonna la profession anglicane pour la catholique et motiva

sa décision dans *A Triumph of Truth, or Declaration of Doctrine Concerning Evangelical Counsayles […]*, publié en 1609.[158]

La première moitié du dix-septième siècle fut très riche en publications apologétiques rédigées par des convertis, par exemple celles du philosophe, philologue et géographe Pierre Bertins (Petrus Bertius Beverensis). Né le 14 mai 1565, flamand, il quitta la Hollande, où son père était ministre protestant à Rotterdam, et voyagea en France, Allemagne, Bohême, Silésie, Prusse, Pologne et Russie. Engagé par Louis XIII comme historiographe et cosmographe, dans la dispute des *Remontrants et Contre-remontrants* défendit la thèse selon laquelle l'homme n'est pas justifié devant Dieu par une justice étrangère, car il faut que celle-ci lui soit attribuée, tout zèle pour la piété étant autrement éteint. Au profit des *Remontrants*, il publia en 1610 l'ouvrage *De sanctorum perseverantia et apostasia*,[159] à cause duquel il fut obligé à se démettre. Le 25 juin 1620 il abjura le Calvinisme entre les mains de Henri de Gondi, cardinal de Retz, évêque de Paris. Un discours qu'il tint dans le collège de Boncour (publié à Anvers en 1621) divulgua les motifs de sa conversion.[160] Il mourut le 3 octobre 1629.

La publication de ce type d'ouvrages ne s'arrêta nullement en 1622.[161] À la rigueur, les ouvrages postérieurs à cette date ne font pas partie du corpus du présent livre. Cependant, quelques-uns d'entre eux méritent d'être mentionnés, car ils se réfèrent à des conversions antérieures.

Les apologies les plus éclatantes demeurent celles relatives aux conversions de pasteurs ou de théologiens protestants, comme celle de Philippe Eilbracht. Abjurée la religion calviniste, il exposa les raisons de son choix dans une *Via compendiaria ad catholicam Ecclesiam (sive expedita et perspicua ratio ex intricatissimo sectarum hujus temporis labyrintho eluctandi et ad salutarem veræ Ecclesiæ catholicæ communionem accedendi ; observata ac descripta Calvini ejusque asseclarum doctrina et confessione propriis eorundem verbis declarata*)

(Cologne : Gerhard Grevenbruch, 1627), où la difficulté de se débarrasser de l'hérésie est exprimée par la métaphore du labyrinthe.

Une autre conversion mémorable fut celle d'Helferich Udalrich Hunnius, fils du théologien protestant Ægidius Hunnius (1550 – 1603), professeur à Marbourg et Wittemberg (le frère d'Helferich Udalrich, Nicolas (1585-1643), fut lui aussi un théologien luthérien).[162] Né à Marbourg le 17 mars 1583, Helferich Udalrich fut reçu docteur en droit à Giessen en 1608, puis il fut appelé pour la première chaire de droit de l'Université de Marbourg et en devint peu après vice-chancelier. Ce fut probablement la lecture du *De republica ecclesiastica* du Jésuite Martin Becan[163] qui déclencha sa conversion, publiquement avouée à Philippsbourg. Udalrich offrit son apologie dans l'ouvrage *Invicta prorsus et indissolubilia 12 argumenta quibus convictus atque constrictus relicta Lutherana secta Catholicam profitetur fidem* (Heidelberg 1631). La première édition, réfutée par l'auteur, fut republiée in–12° à Cologne en 1632 (par Cornelius ab Egmunt), augmentée de l'appendice *Evidentis demonstrationis quod archiærum lutherana a vetustissimis hæresibus sit compilata*.[164] Ce texte essaye de démontrer que la doctrine luthérienne autorise une vie déréglée, déforme la parole du Christ et encourage la désobéissance aux lois. Il affirme également que Jean 1, 29 est mal traduit par les Protestants, qui rendent le verbe « *tollere* » par « porter » plutôt que par « ôter », dans le but de répandre la thèse selon laquelle par la justification les péchés ne sont pas ôtés, mais seulement couverts. À cause de l'hostilité des Protestants, Hunnius dut quitter Philippsbourg et se rendre à Cologne, où il fut hébergé par le libraire Corneille d'Egmont. Helferich Udalrich Hunnius mourut le 27 mars 1636.

Afin d'introduire l'étude de l'imaginaire de la conversion, que des relations très complexes lient à la théologie de la Réforme catholique,[165] la biographie de Christoph Besold est particulièrement significative. Né à Tübingen en 1557 au sein d'une famille luthérienne, il se spécialisa en

droit, mais il poursuivit aussi des études spéculatives d'histoire et de théologie. Il lut en outre les Pères de l'Eglise et Duns Scot et apprit le Grec et l'Hébreu pour pouvoir lire la Bible dans les langues originales. Nommé professeur de droit à Tübingen, la lecture des *Vier Bücher vom wahren Christentum*[166] de Johann Arndt (ou Arnd, 1555 – 1621) le conduisit vers la littérature mystique, et surtout vers Kempis, Tauler et Rusbroch (Ruysbroeck). Son goût antiquaire et son intérêt pour les rites et la liturgie catholiques le rapprochèrent de plusieurs notables d'Autriche qui professaient cette religion. Notamment, il se lia d'amitié avec le prieur des Carmes de Rottembourg. Lors de la publication, en 1623, de la *Nachfolgung des armen Lebens Christi*, attribué à Tauler (1300 – 1361),[167] le changement d'attitude spirituelle de Besold fit en sorte que des soupçons sur l'intégrité de sa foi commencèrent de circuler dans la communauté protestante. Des lettres arrivant en Allemagne d'Autriche en 1626 répandirent la nouvelle de sa conversion, que Besold nia par un texte divulgué le 17 septembre de la même année. Après la publication de son *Heraclitus : Oder Spiegel der Weltlichen Eytelkeit und Ellends Menschlichen Lebens* en 1627,[168] il fut durement attaqué par ses coreligionnaires, et probablement vécut dans la doute spirituelle pendant deux ou trois ans, ne sachant pas si retourner au Catholicisme ou demeurer dans la foi protestante. Lorsqu'en 1629 il assista à la dévotion de Saint Munibald et des reliques de Saint Wilibald dans la ville de Scheer, il se convertit. Cet épisode constitue un exemple significatif de l'effet que le caractère « spectaculaire » du rite catholique pouvait exercer sur l'esprit d'un Protestant. La conversion de Besold mûrit lentement et de façon intellectuelle, mais le déclic final fut néanmoins déclenché par les formes de la religiosité « populaire » catholique.[169] Ayant interprété la naissance d'une fille comme un signe de Dieu,[170] il embrassa la religion catholique le 1er août 1630. Un an avant sa mort, dans une apologie écrite en allemand, *Christliche und erhebliche Motiven, warumb Christopher Bessold […]*

vornehmlich dafür gehalten, daß der Recht und Einig Seligmachende Glaub, allein in der Römanischen Catholischen Kirchen anzutreffen […], publiée à Ingolstadt, chez Gregorius Hänlin, en 1637, il dressa une liste des sources intellectuelles et spirituelles qui avaient influencé sa conversion : l'étude des Écritures Saintes et des ouvrages des Pères de l'Église, la lecture de livres dévots, notamment de l'*Imitation du Christ*, et la conversation avec des prêtres catholiques, mais surtout la « chaleur » de la liturgie catholique et sa « supériorité » sur le rite protestant. Un passage de cette apologie, qui connut un succès plutôt vaste (elle fut republiée plusieurs fois) souligne le rôle que la rhétorique « polysensorielle » de la liturgie catholique joua dans la genèse de la conversion de Besold.[171] L'auteur y affirme que toute la religion des Luthériens consiste en des sermons, c'est-à-dire en une simple science verbale, dont les auditeurs jouissent fort peu. Si l'on demandait à quelqu'un ce qu'il a appris par les sermons pendants toute sa vie, continue Besold, celui-ci serait bien embarrassé de répondre. Les prières dans l'église protestante sont courtes ; le chant se fait avec peu de dévotion, et élève par conséquent peu d'âmes vers Dieu. En général, selon Besold les Luthériens ne se servent pas de cérémonies qui éveillent le sentiment et émeuvent le cœur. À son avis, l'on a entièrement supprimé chez eux les usages de se mettre à genoux, de jeûner, de veiller, de se revêtir d'un cilice ; cependant, se scandalise Besold, l'Écriture sainte en parle à chaque page. Au contraire, tout ce que l'on voit dans les églises des Catholiques a pour but de détacher le cœur du monde, de le diriger vers Dieu, et de le conduire au ciel au milieu des émotions. Telle est l'opinion de ce converti. Il critique la liturgie protestante, que d'après lui l'iconoclasme anti-catholique avait rendue froide et inefficace, incapable d'éveiller le sentiment et d'émouvoir le cœur. Selon Besold, cette liturgie apparaissait donc dépourvue de la charge passionnelle qui caractérisait le rite catholique. Ce dernier utilisait tous les moyens expressifs et s'adressait à tous les sens afin de convertir les fidèles,

alors que la liturgie protestante se servait d'un langage purement verbal mais stérile (l'inefficacité des sermons). Tous les éléments dont l'auteur regrette la disparition (le fait de s'agenouiller pour prier, le jeûne, la veille, la mortification du corps par le cilice) se réfèrent à la dimension corporelle de la liturgie catholique, que le Protestantisme avait de plus en plus expulsé du rite. Ainsi, ce fut justement par le spectacle de cette dévotion catholique que Besold fut converti de façon définitive, quoique cette mutation du cœur eût été préparée par un parcours savant de lectures et de fréquentations théologiques.[172]

Cependant, l'apologie de Christoph Besold est un cas assez exceptionnel. Dans les autres autobiographies spirituelles que nous avons analysées, la conversion ne se manifeste pas à partir d'un contexte de processions, prières, dévotion envers les Saints, reliques, images sacrées, etc., mais elle se déclenche, au contraire, à partir d'un arrière-plan de livres, disputes érudites, cours universitaires, rencontres avec de savants, etc. La nature intellectuelle de ces conversions influence les formes textuelles qui sont utilisées les raconter. Dans la majorité des ouvrages, les buts apologétiques et doctrinaires suffoquent la dimension narrative, de sorte que le véritable récit de la conversion occupe une partie marginale par rapport à l'argumentation théologique.[173] L'objectif primaire de ces convertis, en fait, en Allemagne comme en France comme dans toute l'Europe catholique, est de démontrer que le choix de la mutation spirituelle (il s'agit, en effet, plutôt d'un choix que d'un bouleversement incontrôlé de l'esprit) est soutenu par des arguments rationnels solides. La conversion n'est donc pas le point d'arrivée du récit du changement spirituel, mais le point de départ d'une stratégie persuasive : « mon changement vous semble estrange », écrivait Jean de Sponde dans son autobiographie, mais il continuait : « mais s'il vous plaist vous arrester un peu avec moy, je vous rendray, peut estre, ce changement plus domestique ». Voici le rêve de ces apologistes : apprivoiser la mutation du

cœur et la rendre communicable, faire en sorte que par le déploiement des raisons qui l'ont engendrée d'autres esprits puissent suivre le même chemin.

Ainsi, la lecture des manuels catholiques pour la conversion des « hérétiques » et celle des ouvrages apologétiques écrits par des Protestants convertis au Catholicisme, relativement à la période allant de la fin du Concile de Trent jusqu'aux canonisations de 1622, résulte très utile afin de reconstruire la pensée de la théologie catholique à propos de la conversion. La Réforme catholique adopta les structures formelles et expressives qui avaient joué un rôle central dans la genèse de la réforme protestante (la lecture, l'étude individuelle, la conversation érudite) et les utilisa afin de communiquer la supériorité du Catholicisme. Le présent livre a permis de découvrir que cette stratégie, consistant à lutter contre l'ennemi « hérétique » en lui empruntant certaines des ses « armes » persuasives pour communiquer des contenus différents, voire opposés, fut une caractéristique constante de la rhétorique catholique de la conversion après le Concile de Trent.

Toutefois, l'analyse des autobiographies apologétiques des savants nous fournit un aperçu limité de l'imaginaire de la conversion religieuse. Ces textes furent élaborés par une élite de théologiens et d'érudits convertis, qui souhaitaient justifier leur choix aux yeux des anciens coreligionnaires, manifester publiquement la nouvelle confession et se proposer comme un modèle à imiter. Mais ces savants au niveau culturel très élevé représentent une partie assez insignifiante du large public auquel l'Église catholique dirigeait ses efforts de conversion. Ils étaient d'habitude très cultivés, et ils s'adressaient principalement à des lecteurs de même stature intellectuelle.

Afin de reconstruire le plus vaste imaginaire spirituel mis en œuvre par la Réforme catholique il faut donc quitter le domaine restreint des publications savantes (quoique allégées par la forme narrative, comme dans

le cas des autobiographies) et se pencher sur le domaine des représentations de la conversion, et en particulier sur les formes communicatives les plus efficaces parmi celles utilisées par l'Église après le Concile de Trent : les Saints (l'hagiographie) et les images. Le choix s'impose d'abandonner l'univers raréfié de l'apologétique pour retourner à des textes où cette dimension sociale, corporelle, narrative qui détermina la conversion du savant Christoph Besold devient, derechef, prédominante.

En d'autres termes, il faut que nous analysions la façon dont l'idée de conversion (et la conversion des idées) se transforme en récit.

De la conversion des savants à celle d'autres cœurs, qui « connaissent des raisons que la raison ne connaît pas ».

L'ÂME DES CHEVALIERS.

Ed in conclusion tanto operava,
che l'uno e l'altro se fiè cristiano,
Dico Iroldo e Prasildo, per suo amore,
Macon lasciando ed ogni falso errore.[174]

Le corpus étudié par le présent livre se compose principalement de textes hagiographiques (verbaux et visuels). Cependant, au cours de nos recherches nous nous sommes aperçus que limiter l'analyse du discours de la sainteté, ainsi que des modèles spirituels qu'il propose, à la seule tradition hagiographique (et à l'iconographie des Saints) *stricto sensu* c'était ne pas saisir les liens complexes qui lient la sainteté - et les genres textuels qui la représentent et la promeuvent - à d'autres phénomènes culturels, à d'autres formes expressives. Il nous a paru, en fait, que les modèles de la sainteté moderne (et donc le type de spiritualité qu'ils incarnent) jaillissent de la rencontre entre deux dynamiques : d'une part la sacralisation des genres textuels profanes, sur lesquels la Reforme catholique, encouragée par le Concile de Trente, projette de plus en plus son influence ; d'autre part l'adoption, par la littérature et par l'iconographie religieuses, de formes empruntés à la narrative profane. La Réforme catholique essaie de convertir des cœurs, mais pour ce faire elle

choisit d'abord de convertir des formes textuelles : ainsi, des genres littéraires ou des types de représentation visuelle qui jouissaient d'une très grande popularité et d'une vaste diffusion auprès de la masse des fidèles sont peu à peu transformés dans des instruments de rhétorique religieuse.[175]

Probablement, il n'y a aucun phénomène culturel où ce double échange soit plus évident que dans le rapport entre l'évolution du genre textuel de la poésie chevaleresque (et des images qui l'accompagnent) et la représentation de la spiritualité des nouveaux héros de l'Église post-tridentine. D'une part, l'on assiste à une progressive « maturation spirituelle » des personnages (et surtout des héros) protagonistes des poèmes chevaleresques : plus l'on s'approche au Concile de Trente, plus la spiritualité des chevaliers affiche une caractérisation individuelle et précisément conforme à la théologie catholique, jusqu'au point où les chevaliers acquièrent les traits de la sainteté post-tridentine ; d'autre part, la sainteté moderne se définit justement par le refus des valeurs profanes de la chevalerie (en accordant, c'est-à-dire, le privilège à la gloire céleste plutôt qu'à celle terrestre) : la conversion de Saint Ignace de Loyola, par exemple, se déclencha significativement lorsque, au lieu des livres de littérature chevaleresque que le fondateur de la Compagnie de Jésus souhaitait lire pendant sa convalescence, deux ouvrages hagiographiques lui furent remis : la *Vie de Christ* et la *Légende dorée*.[176] En même temps, l'abandon des valeurs profanes de la poésie chevaleresque n'empêcha pas à l'hagiographie moderne d'en utiliser les formes textuelles pour raconter la vie, les œuvres et les miracles des Saints (phénomène qui résulte particulièrement évident dans le genre des poèmes hagiographiques, où toute la structure discursive de l'épique classique ou chevaleresque est utilisée pour tisser les louanges des nouveaux Saints).[177]

Pourquoi donc devrait-on comparer l'évolution de l'hagiographie moderne avec celle de la poésie chevaleresque, plutôt qu'avec celle d'autres genres textuels ? Les réponses à cette question sont multiples, mais

la raison principale de ce rapprochement réside dans l'importance que la spiritualité individuelle et le concept de conversion religieuse revêtent dans la poésie chevaleresque. La rencontre (et le choc) entre des cultures religieuses différentes (notamment, la chrétienne et la musulmane) est un topos central de ce genre textuel ; souvent, il en constitue même le nœud narratif principal. Pendant des siècles, les poètes ont mis en scène le combat entre des chevaliers chrétiens et des chevaliers musulmans. Au début, la dimension religieuse de ce contraste était assez superficielle : elle ne faisait que se surimposer sur d'autres conflits, qui concernaient principalement la définition sociale et culturelle d'un peuple par rapport à un autre. Mais, encore une fois, plus l'on s'approche au Concile de Trente, plus la religion devient un élément fondamental vis-à-vis de la définition de l'identité européenne par rapport à un ailleurs foncièrement perçu comme coextensif avec les autres monothéismes.[178] La fragmentation de la culture religieuse chrétienne, résultat des réformes protestantes, accentue ce phénomène, de sorte que les mots des poètes deviennent de plus en plus précis dans la caractérisation de la religiosité des personnages et dans la description de leur évolution spirituelle. Ainsi, lorsque l'hagiographie moderne essaie de remplacer la poésie chevaleresque, et de conquérir par la narration des vies des Saints le même public qui se passionnait pour celles des chevaliers, elle trouve dans les poèmes chevaleresques un vaste répertoire de formules narratives aptes à décrire la mutation des cœurs. La dimension conflictuelle qui caractérise le Catholicisme moderne, assiégé par le développement des « hérésies », fait en sorte que le modèle du chevalier saint puisse lentement se transformer dans celui du Saint chevalier (dont Saint Ignace de Loyola est l'archétype).

Ce phénomène d'emprunt culturel des formes textuelles ne concerne pas seulement les poèmes chevaleresques, mais aussi les images (ou les représentations théâtrales) auxquelles ces poèmes donnent lieu (par exemple, certaines images de conversion de chevaliers entretiennent une

relation complexe d'influence – ou comme dirait Warburg, de *pathosformel* - avec celles qui représentent la conversion des Saints - ou par les Saints).

L'étude analytique de cette tradition littéraire (que nous n'aborderons que du point de vue qui nous intéresse, à savoir la représentation du changement spirituel) est donc fondamentale pour comprendre les instruments dont la Réforme catholique se servit afin de propager ses idées théologiques et ses principes spirituels, et afin de passer de la théorie de la conversion (les textes apologétiques) à sa représentation narrative et rhétorique (l'hagiographie).

Il aurait été impossible d'étudier le rapprochement entre poésie chevaleresque et hagiographie moderne en relation à un corpus exhaustif, comprénant tous les poèmes des différentes traditions littéraires européennes. D'ailleurs, nous avons conçu cette étude comme une sorte d'introduction à l'analyse d'un corpus hagiographique, qui demeure le noyau central de notre recherche. Nous avons donc décidé de nous concentrer sur un corpus littéraire italien, d'une part pour la simple raison que nous le connaissons de façon plus approfondie, d'autre part parce qu'il nous a paru le plus représentatif de l'évolution culturelle que nous venons d'évoquer.[179] Le présent chapitre porte donc principalement sur la façon dont quatre protagonistes de la poésie chevaleresque italienne (Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto et Torquato Tasso) exprimèrent ou influencèrent, aux sein de leurs chefs-d'œuvre, l'imaginaire de la conversion en Italie à partir de la fin du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième. Cette période dépasse en partie celle qui a été choisie pour la présente recherche, ce débordement devant servir à reconstruire en profondeur, dans le long terme, l'évolution de certaines formes littéraires (les césures de l'histoire de la littérature ne coïncidant pas toujours avec celles de l'histoire religieuse). Ce fragment d'histoire littéraire du sentiment religieux est un préambule à l'histoire de la conversion après le Concile de Trente (qui termina ses travaux lorsque le dernier desdits poètes

était encore vivant) et implique à la fois des avantages et des désavantages. Dans les paragraphes qui suivent, nous souhaitons les expliciter, avant de commencer l'analyse proprement dite.

1) Littérature et histoire des idées : possibilités.

La littérature peut résulter un instrument précieux pour ceux qui souhaitent connaître la culture d'une époque historique, pour deux raisons au moins.[180] En premier lieu, les textes littéraires, et surtout les œuvres qui connurent un large succès – comparable à ce qui est appelé, dans la société contemporaine, un succès de masse -, tels ceux qui constituent la tradition chevaleresque italienne, absorbèrent et élaborèrent plusieurs des fragments culturels qui circulaient dans la société italienne à l'époque où ils furent écrits, et qui en constituaient ce que nous avons dénommé, par une expression encore vague mais efficace, « l'imaginaire. » De ce point de vue, les auteurs déjà mentionnés ne furent que des rapsodes, dans le sens étymologique du terme : ils cousirent ensemble ces fragments, en leur donnant une forme cohérente à travers l'écriture poétique.

En deuxième lieu, ces textes littéraires, outre qu'un « dépôt culturel » furent également un « réservoir », dans le sens qu'ils fournirent un matériel copieux pour toute sorte de circulation intertextuelle : lecture individuelle et chorale ; récitation et mise en scène ; peinture, sculpture, gravure ; art populaire et commentaires érudits ; interprétation savante et exégèse religieuse. À cet égard, les auteurs de ces textes ne furent pas simplement des rapsodes ; ils furent également des créateurs de l'imaginaire collectif. Comme il arrive souvent dans les traditions textuelles qui se situent au carrefour entre les formes populaires de l'imagination et les couches les plus élevées de la création littéraire, les poèmes chevaleresques furent le centre d'un cercle vertueux, lequel absorbait les mythes, les légendes et les traditions, les peurs et les espoirs répandus dans la société et les transformait en matière de poésie, outre qu'en nouveaux modèles de

l'action, de la pensée et, surtout, du sentiment populaire. Cette double action est évidente chez des poètes comme Ariosto et Tasso, mais elle n'est pas absente non plus chez Pulci et Boiardo. Ces quatre auteurs se sont énormément inspirés les uns les autres, en ordre chronologique, mais en même temps ils ont été influencés par la culture de leur époque, qu'ils ont influencée à leur tour.

Pourquoi, donc, choisir ces quatre auteurs, et leurs poèmes chevaleresques, plutôt que des autres, afin d'introduire une étude sur la conversion religieuse en Europe après le Concile de Trente ? Il y a au moins deux raisons.

La première est d'ordre chronologique. Le plus ancien parmi les textes qui seront analysés, « *Il Morgante* » de Luigi Pulci, fut imprimé dans sa première édition en 1481, tandis que le plus récent, « *La Gerusalemme liberata* » de Torquato Tasso, fut imprimé pour la première fois en 1581. Par rapport à la date choisie comme point de départ de l'étude, à savoir la dernière séance du Concile de Trente, en décembre 1563, ces quatre poèmes chevaleresques peuvent être utilisés afin de décrire une sorte de préhistoire de l'idée post-tridentine de conversion. D'une part, comme il a été remarqué plus haut, les auteurs de ces textes à la fois condensent et nourrissent dans leurs œuvres les idées religieuses les plus communes à leur époque ; d'autre part, et par rapport à l'évolution de l'histoire religieuse, l'influence de la doctrine spirituelle de l'Église s'exerce en mesure différente sur les quatre auteurs, et rejoint le plus haut niveau dans l'écriture de Torquato Tasso.

La deuxième raison de ce choix de textes est liée à l'histoire qu'ils racontent. « *Il Morgante* », l'« *Orlando innamorato* », l'« *Orlando furioso* » et la « *Gerusalemme liberata* » représentent tous des fragments d'une même histoire, souvent chaque poème continuant le récit qui s'était interrompu à la fin du poème chronologiquement précédant. Ainsi, malgré les déviations, les variations, les ajoutes et les éliminations, malgré toutes

les modifications que les auteurs apportent à leur propre récit, ces quatre textes racontent tous l'histoire des rencontres et des accrochages, des dialogues et des conflits entre deux civilisations : d'une part l'Europe chrétienne, d'autre part le monde mystérieux et effrayant de l'Islam, des « infidèles. » Entre les mailles de cette intrigue, qui, sans exception, demeure une composante essentielle des quatre poèmes, s'ouvre l'espace des deux types de conversion théoriquement possibles : la conversion de l'Islam au Christianisme et vice versa. Étant donnée l'axiologie morale de ces récits, la conversion du premier type résulte beaucoup plus probable que celle se produisant dans l'autre sens. Cette perspective spirituelle, qui favorise le parti chrétien, détermine simultanément une distribution inégale des causes de la conversion : le passage de l'Islam au Christianisme est constamment guidé et motivé par le repentir et par la grâce, tandis que le passage contraire est normalement involontaire, fruit d'un hasard malin ou bien causé par une ruse magique ou diabolique (d'ailleurs, l'apologétique catholique ne représente pas l'« hérésie » protestante de façon très différente : elle est toujours la conséquence non pas d'un choix rationnel mais d'un hasard malheureux, d'un contexte social plus que d'une détermination individuelle).

2) Littérature et histoire des idées : contraintes.

La stratégie d'étudier l'évolution des idées religieuses par l'analyse de leurs représentations littéraires présente au moins deux limites : en premier lieu, les auteurs des poèmes chevaleresques ont inévitablement filtré la civilisation religieuse dont ils avaient pu observer les expressions, fragmentaires mais abondantes, dans leur entourage social. Cela implique que ces observations dépassent rarement une certaine sphère de connaissance sociale, mais aussi qu'elles étaient systématiquement corrompues par le bagage culturel de tel ou tel auteur. Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso ne peuvent pas être analysés selon les dogmes d'un

déterminisme social rigide, mais plutôt en tant qu'auteurs dont les textes sont à la fois l'expression d'un esprit, d'une société, d'une culture. Ces textes, par conséquent, révèlent certaines lignes maîtresses des mœurs religieuses de l'époque des leurs auteurs, mais toujours à travers les miroirs déformants de la création et de l'élaboration individuelle, d'autant plus incisive là où il s'agit de grands poètes.

En deuxième lieu, lorsque l'expression de l'imaginaire religieux n'est pas déformée par les biais de l'imagination personnelle, elle est certainement conditionnée par les traits inertiels de la tradition littéraire. Même dans le cas d'un texte littéraire qui soit étroitement en contact avec la réalité sociale de son auteur (et cela ne correspond presque jamais aux finalités de la poésie chevaleresque), il est inévitable que la tradition d'invention et d'écriture, dans un mot la tradition littéraire, dans laquelle ou par rapport à laquelle un texte se situe, en modifie fortement la capacité de représenter correctement une civilisation. Toutefois, ces limites de l'interprétation admises, il ne reste pas moins que l'exercice de lecture qui est proposé dans les pages suivantes puisse produire des résultats significatifs par rapport à notre recherche.

3) *Il Morgante* de Luigi Pulci : la conversion entre combat et ironie.

Luigi Pulci naquit à Florence en 1432 et mourut à Padoue en 1484.[181] « *Il Morgante* » est universellement reconnu comme son chef-d'œuvre. Il s'agit d'un poème chevaleresque en octaves, écrit entre 1460 et 1470, sur les instances de Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent le Magnifique. Pulci tira le sujet de son poème d'un texte anonyme du quinzième siècle, fruste et incomplet, connu comme le *Cantare d'Orlando*.[182] Il en transposa l'intrigue en 23 chants, qui, lus à la table des Médicis au fur et à mesure qu'ils étaient composés, furent ensuite publiés en trois éditions.[183]

L'intérêt de ce texte par rapport à l'imaginaire de la conversion avant le Concile de Trente ne réside pas tellement dans l'histoire qu'il raconte (d'ailleurs, elle fut tirée d'une tradition antérieure), mais plutôt dans l'adaptation que Pulci en propose, et notamment dans sa façon de décrire le changement spirituel.[184]

Le chef-d'œuvre de Luigi Pulci, en outre, est l'un des premiers textes qui, ayant puisé sa matière narrative au vaste réservoir des traditions populaires, il la transpose dans une forme littéraire plus élevée, destinée au public de la cour médicéenne.[185]

Pour les buts de notre recherche, le passage le plus intéressant de *Il Morgante* est contenu dans le premier chant. Orlando, le héros chrétien du poème, rencontre le géant sarrasin Morgante ; depuis quelque temps, ce dernier importune les moines d'une abbaye. Orlando le provoque donc en duel, car il veut défendre les religieux des molestations de l'infidèle. Cependant, encouragé par un rêve, le géant se convertit à la foi chrétienne, de sorte que son adversaire lui épargne la vie, l'obligeant à expier ses fautes en servant les moines qu'auparavant il terrorisait. Après cette pénitence, Morgante est nommé chevalier et commence sa carrière de paladin, qu'il poursuit or seul, or avec Rinaldo : il rompt des charmes, il se bat contre des rois, des reines et des monstres, il les vainc, il les convertit à la foi chrétienne.[186]

Dans l'intrigue du poème, la conversion n'est pas un élément accessoire, mais la source même de la narration: le déclic spirituel coïncide avec celui narratif. Située au tout début du récit, la conversion religieuse du personnage principal, celui qui donne le nom au poème, déchaîne toute la suite des péripéties (y compris des conversions ultérieures).

Que la mutation du cœur du géant soit le pivot narratif de *Il Morgante* est donc indéniable. Mais quelles sont les caractéristiques de cette conversion religieuse, et de quelle façon est-elle racontée par Pulci ?

La mission du héros chrétien Orlando n'est pas simplement celle de vaincre l'adversaire, mais aussi celle de le « con-vaincre », de le « con-vertir. » En effet, lorsqu'il y a conversion, il n'y a plus raison de combat, comme dans le duel avorté entre Morgante et Orlando, tandis que lorsqu'il y a combat, et victoire, mais sans conversion, et sans que l'adversaire soit tué, puni à cause de son infidélité, alors il n'est pas temps d'arrêter la lutte, car il faut dompter l'esprit aussi bien que le corps. Cette logique de la conversion exprime une idéologie religieuse assez manichéenne, où la raison principale de contraste consiste dans la différence des fois, et où tous les maux sont causés par la présence d'un dieu malin, qui s'incarne tour à tour soit dans le diable, soit dans les idoles des infidèles. Aucun mobile politique, économique, militaire, social ne détermine davantage la lutte entre les Chrétiens et les infidèles que la différence des croyances. De ce point de vue, *il Morgante* de Luigi Pulci, quoique par le miroir déformant d'un texte de la seconde moitié du quinzième siècle, dont les représentations sont influencées à la fois par des facteurs internes (le genre comique auquel le poème se rattache)[187] et externes (le contexte culturel auquel ce poème était destiné, celui de la cour florentine de l'époque), se situe dans une tradition séculaire, qui fournit de l'Islam une vision caricaturale, et transforme cette religion dans l'expression du mal absolu, d'une réalité religieuse radicalement opposée au Christianisme. La conversion, donc, ne constitue pas tellement le passage d'un système de croyances à un autre, mais plutôt une marque de la victoire du bien sur le mal (d'où aussi le désintérêt pour les dynamiques spirituelles de la mutation de cœur).[188]

Voici le passage décrivant la rencontre entre Morgante et Orlando, dans les strophes trente-neuf et quarante du premier chant (édition de Giuseppe Fatini, basée sur le texte établi en 1900-1904 par Guglielmo Volpi) (Pulci 1948) :

Morgante avea al suo modo un palagio
Fatto di frasche e di schegge e di terra ;
Quivi, secondo lui, si posa ad agio,
Quivi la notte si rinchiude e serra.
Orlando picchia e dargli disagio,
Perché 'l gigante dal sonno si sferra ;
Vennegli aprir come una cosa matta,
Ch'un'aspra visione aveva fatta.

E' gli parea ch'un feroce serpente
L'avea assalito, e chiamar Macometto ;
Ma Macometto non valea niente,
Onde è chiamato Giesù benedetto ;
E liberato l'avea finalmente.
Venne alla porta ed ebbe così detto :
« Chi bussa qua? » pur sempre borbottando.
« Tu 'l saprai tosto » gli rispose Orlando.

Le début du récit de la conversion de Morgante propose une étrange symbiose entre la réalité et l'imagination, la veille et le rêve. Le bruit sec et assourdissant qu'Orlando produit en frappant violemment à la porte de Morgante s'incorpore dans la vision nocturne de ce dernier, comme il arrive souvent dans les rêves.[189] L'ambiguïté de l'épisode permet le déclenchement d'une triple mise en abyme. Avant même que le combat ne commence entre Orlando et son adversaire, une autre lutte est en train d'avoir lieu dans l'imagination de Morgante : celle entre le géant et un serpent, symbole clair, du moins dans la civilisation chrétienne, du mal et de Satane. En outre, un troisième combat s'ajoute aux deux premiers niveaux, celui entre Mahomet (dont le nom devient « *Macometto* » dans le poème de Pulci) et le Christ, invoqués l'un après l'autre pour qu'ils aident

le géant dans sa lutte imaginaire contre l'ennemi diabolique. L'idéologie s'exprimant dans la structure de ce triple combat est compacte et manichéenne : le résultat de la dernière lutte, à savoir la victoire de Christ sur Mahomet, détermine également celui des combats ayant lieu sur les autres plans du récit : Morgante, soutenu par Jésus, vainc le serpent, cette victoire intermédiaire et fantastique étant suivie par le triomphe final et réel, celui d'Orlando sur l'incroyance du géant, de la foi chrétienne sur « l'idolâtrie » des infidèles.

Du point de vue historique, le récit de cette rencontre entre un (héros) chrétien et un (monstre) musulman, véritable topos de la poésie chevaleresque, se relie à l'histoire médiévale des croisades et aux souvenirs des incursions violentes des pirates sarrasins contre les villages de l'Italie méridionale. Cependant, vis-à-vis d'une reconstruction de l'imaginaire de la conversion religieuse et de son évolution, le texte de Pulci est significatif surtout car il montre que le conflit entre le Christianisme et l'Islam s'y déroule selon un modèle agonistique. Pulci ne décrit pas la psychologie des personnages de façon minutieuse et complexe, il n'essaye pas de comprendre et ensuite de raconter en vers les raisons intimes de leur conversion ; au contraire, il donne voix à une conception plutôt mécanique et guerrière de la conversion religieuse : elle n'est déterminée ni par des considérations théologiques sophistiquées (conversion intellectuelle), ni par l'intervention salvatrice d'une grâce abstraitement conçue (conversion soudaine), ni par les troubles spirituelles du repentir (conversion émotionnelle). Elle se manifeste, en revanche, comme le pur résultat d'un combat : si Jésus gagne son duel céleste contre Mahomet, et s'il se démontre supérieur à son adversaire quant à sa capacité de soutenir les fidèles et les délivrer de tous les maux, le combat terrestre aussi sera gagné, et la conversion aura lieu. Le passage de l'Islam au Christianisme est donc réglé par des rapports de force, où une classe d'événements joue un rôle tout particulièrement important : les miracles.

Les représentations de la conversion religieuse antérieures au Concile de Trente représentent presque toujours le changement spirituel comme le fruit d'une intervention miraculeuse. Le guerrier musulman se convertit au Christianisme parce qu'il découvre que le Dieu des Chrétiens le protège plus efficacement que celui des Musulmans, cela démontrant la vérité du premier et la fausseté du second. Afin d'exprimer cette idéologie, la structure narrative de la conversion chez Pulci oscille entre deux modèles fondamentaux : d'une part, le modèle de la double invocation. Sa structure est assez simple : l'infidèle se trouve en danger, il invoque son dieu, qui ne l'aide pas ; il invoque donc le Dieu des Chrétiens, dont il connaît l'existence mais auquel il n'a jamais voulu croire, et il reçoit l'aide qu'il recherchait. Ergo, il se convertit. La logique de ce modèle est si limpide, qui pourrait être définie un exemple de « conversion syllogistique. » Le deuxième modèle procède aussi par une interprétation déductive des signes, mais selon une démarche différente : dans le premier, il y a un seul sujet de l'invocation et une confrontation diachronique entre la puissance des dieux ; le guerrier en danger invoque d'abord son dieu, puis le Dieu des Chrétiens. Dans le deuxième modèle, au contraire, il y a deux sujets qui invoquent leurs dieux respectifs synchroniquement ; deux guerriers s'affrontent en duel et invoquent chacun son propre dieu ; le guerrier qui perd interprète sa défaite comme un signe de l'inexistence de son propre dieu et de l'existence du Dieu de l'adversaire, à la religion duquel il se convertit, souvent avant de mourir. Il est assez clair que, *mutatis mutandis*, ces deux modèles fonctionnent de la même manière, à savoir à travers une comparaison entre les puissances divines, laquelle n'entraîne aucune saute logique, ni implique aucun mystère de l'âme.

Par conséquent, la « sémiotique de l'âme » chez Pulci est rationnelle, et parfaitement explicable selon des critères immanents, ceux du combat et de la lutte entre le bien et le mal.

Les strophes 41-43 du premier chant continuent l'histoire de la conversion de Morgante :

« Vengo per farti come a' tuoi fratelli ;
Son de' peccati tuoi la penitenzia,
Da' monaci mandato cattivelli,
Come stato è divina providenzia,
Pel mal ch'avete fatto a torto a quelli ;
È dato in ciel così questa sentenzia ;
Sappi che freddo già più ch'un pilastro
Lasciato ho Passamonte e 'l tuo Alabastro. »

Disse Morgante : « O gentil cavaliere,
Per lo tuo Iddio non mi dir villania ;
Di grazia, il nome tuo vorrei sapere ;
Se se' cristian, deh, dillo in cortesia. »
Rispose Orlando : « Di cotal mestiere
Contenterotti per la fede mia ;
Adoro Cristo, chè Signor verace
E puoi tu adorarlo, se ti piace. »

Rispose il saracin con umil voce :
« Io ho fatta una strana visione,
Che m'assaliva un serpente feroce ;
Non mi valeva per chiamar Macone ;
Onde al tuo Iddio, che fu conflitto in croce,
Rivolsi presto la mia devozione ;
E' mi soccorse, e fui libero e sano,
E son disposto al tutto esser cristiano. »[190]

Ce passage étonne pour la rapidité et pour la légèreté spirituelle par lesquelles Morgante passe de sa religion à celle de son adversaire, d'autant plus que ce dernier vient de lui annoncer dédaigneusement la mort violente qu'il a infligée aux autres géants. Il est surprenant aussi de constater la vitesse par laquelle le sarrasin, dans le temps d'une octave, cesse d'invoquer son dieu impuissant pour demander l'aide du Christ. Cet étonnement doit nous encourager à réfléchir davantage à propos de la distance entre la perception contemporaine de la conversion religieuse et celle d'il y a plus que cinq siècles. Le fait de se convertir d'une religion à l'autre apparaît aujourd'hui comme un événement qui bouleverse complètement l'identité d'un individu : on explique cette mutation du cœur soit en vertu de l'intervention ineffable de la grâce, soit comme l'aboutissement d'un processus lent et souvent douloureux, d'une lente macération de l'esprit, soit comme une quelque sorte de combinaison entre les deux phénomènes. Au contraire, comme le montre le poème de Pulci, à une époque désormais revoulue la conversion pouvait représenter un événement naturel, fluide et parfaitement logique, dépourvu de toute composante dramatique. Cette différence d'évaluation dépend de plusieurs raisons. En premier lieu, la sécularisation des mœurs et l'interprétation rationaliste et historiciste des religions n'était pas encore intervenue pour que tous les systèmes de croyances fussent considérés comme pareillement légitimes, chacun selon les développements de l'histoire culturelle propre de chaque contexte social : dans la perspective catholique, toute conversion vers le Catholicisme apparaissait naturelle, tandis que tout changement spirituel se déroulant dans l'autre sens représentait une erreur, une hérésie.

En deuxième lieu, surtout chez les groupes sociaux moins cultivés, la religion était censée avoir un effet matériel et concret dans la vie des être humains. Elle n'était pas tellement censée donner la paix de l'esprit ou suggérer une explication eschatologique de la vie humaine, mais plutôt on lui demandait de représenter un confort et un soutien vis-à-vis des

angoisses et surtout des souffrances matérielles de la vie quotidienne. Il n'a été que par le développement d'une technologie et d'une médicine de plus en plus avancées, qui ont progressivement remplacé le ciel des Saints et des Bienheureux en tant que cible des invocations et des requêtes humaines, que les finalités de la religion ont été confinées dans l'espace du salut spirituel, et de plus en plus exclues de celui de la santé matérielle. Au temps de Pulci, malgré la diffusion de l'interprétation humaniste de la religion, et malgré aussi une certaine régression du savoir médical, qui devenait toujours plus abstrait, ne constituant plus le modèle d'une combinaison parfaite entre *vita contemplativa* et *vita activa* (remplacé en cela par le développement du droit), la religion était encore censée avoir un effet et sur les esprits et sur les corps.[191] Il ne soit pas surprenant, donc, que Morgante, sauvé par Jésus de l'attaque, sans doute métaphorique, du serpent, décide d'embrasser soudainement la religion chrétienne.

En troisième lieu, la façon dont Pulci raconte la conversion religieuse de Morgante montre que le Concile de Trente et l'évolution spirituelle que ses principes guidèrent dans le Catholicisme jouèrent un rôle important dans la formation du concept d'individualité spirituelle. Avant le Concile (et avant la réaction aux Réformes protestantes qui en avaient encouragé le développement), l'âme du converti était représentée comme un mécanisme assez simple, dépourvu d'articulations intérieures. Après le Concile, cette conception monolithique de l'âme fut de plus en plus nuancée par la construction et la progressive institution d'un véritable langage, capable de nommer et de décrire de façon subtile tous les mouvements et toutes les mutations de l'esprit humain. C'est là l'une de thèse principal de notre travail : le Concile de Trente et la dialectique entre les Reformes protestantes et la Réforme catholique jouèrent un rôle de premier plan dans la constitution d'une « sémiotique de l'âme », d'un langage de la spiritualité qui conditionne encore notre façon de considérer l'identité de l'esprit et ses changements.

Chez Pulci, le degré de précision théologique qui caractérisera la poésie du Tasse et qui arrivera même à se transformer, pour ce dernier poète, dans une raison de souci spirituel et littéraire, se manifeste encore en germe. La conversion est encore réglée par une dynamique spirituelle et métaphysique assez simple, platement exprimée par les mots des personnages. Un rêve suffit pour que Morgante se convertisse à la foi chrétienne, et, réciproquement, l'énonciation innocente et ingénue de ce désir de changer de religion est assez pour que le chrétien Orlando gracie son adversaire. Le texte du poème n'est mu par aucun souhait ni de décrire le développent des états et des changements spirituels, selon une logique de vraisemblance psychologique, ni d'utiliser les instruments de la littérature et de la poésie afin d'investiguer les raisons de la conversion. Morgante propose, Orlando accepte, sans qu'il y ait aucun obstacle spirituel ou matériel à la conversion ; cela est évident dans la strophe 44 :

Rispose Orlando : « Baron giusto e pio,
Se questo buon voler terrai nel core,
L'anima tua arà quel vero Iddio,
Che ci può sol gradir d'etterno onore ;
E s' tu vorrai, sarai compagno mio
Ed amerotti con perfetto amore ;
Gl'Idoli vostri son bugiardi e vani,
E 'l vero Iddio è lo Dio de' cristiani.

Dans la transition des strophes 41-3, qui représentent poétiquement la conversion de Morgante, à la 44, qui décrit la façon dont cette conversion est acceptée et encouragée par Orlando, les transformations spirituelles sont étonnement rapides, très proches aux conversions soudaines et imprévues qui parsèment l'histoire du Christianisme et qui généralement se rattachent

à l'exemple de Paul (mais ici l'intervention de la grâce est masquée par la conjonction entre la réalité et le rêve).

Les mots d'Orlando permettent également de saisir, à l'intérieur de la parole poétique, quelques indications supplémentaires sur l'imaginaire de la conversion à l'époque de Pulci. D'abord, la conversion de l'Islam au Christianisme modifie rapidement et radicalement le statut du converti : Morgante, qu'auparavant n'était qu'une brute, un ennemi qu'il fallait écraser sans pitié, après la conversion devient, comme par miracle, un « *barone* », juste et pieux. Orlando insiste aussi sur la nécessité que la volonté de changement (le « *voler* ») demeure constante et inchangée : problème qui est commun à toutes les conversions et qui en même temps constitue le nœud central des soucis des communautés religieuses qui acceptent des convertis : le cœur qui trouve la voie du Seigneur doit y rester fidel. La vitesse de l'acceptation d'Orlando est manifestée surtout par la perfection de l'amour qu'il promet à son nouvel ami. Si Morgante tient sa parole, il sera parfaitement aimé, sans aucune rancune vis-à-vis de son passé d'infidèle. C'est vrai, Morgante a commis le pêché de croire à des dieux qui n'étaient que des idoles,[192] mais cela n'empêche qu'il sera complètement racheté s'il choisit la foi du Christ. Puis, dans un passage très significatif, Orlando catéchise Morgante en lui proposant une synthèse extrêmement concentrée des dogmes chrétiens. Les poèmes chevaleresques ne se montrent jamais trop précis lorsqu'ils donnent une mesure de la connaissance théologique de leurs personnages, surtout quand il s'agit de Musulmans : dans le cas de Morgante, par exemple, le texte n'explicite pas si une connaissance antérieure de la religion chrétienne a favorisé sa conversion ou bien si ce n'est que la grâce de Dieu qui a instillé dans son âme la volonté de connaître. Voici le bref catéchisme proposé par Orlando à Morgante, dans la strophe 45 :

« Venne questo Signor senza peccato

Nella sua madre virgine pulzella ;
Se conoscessi quel Signor beato,
Senza qual non risplende sole o stella,
Aresti già Macon tuo rinnegato,
E la sua fede iniqua, ingiusta e fèlla ;
Battézzati al mio Iddio di buon talento. »
Morgante gli rispose: « Io son contento. »

La foi des Mahométans est définie « injuste » et « fallacieuse », et le baptême est proposé comme instrument miraculeux par lequel la conversion intérieure et invisible qui se cache dans le cœur peut s'extérioriser et devenir visible. Chez Pulci, donc, comme dans la plupart des conversions au Christianisme chantées par les autres poèmes chevaleresques de notre corpus, le baptême est le sacrement (mais aussi l'instrument narratif) qu'affirme le passage définitif d'une religion à l'autre.

La conversion de Morgante, comme il est bien montré par le dernier vers de cette strophe, est étonnement rapide et facile (« *Io son contento* »). Il sera encore plus surprenant d'observer comme, dans la suite du poème, le nouveau héros chrétien coupe les mains de ses frères, qui avaient été tués par Orlando, afin de les donner en gage de sa conversion aux moines qu'il avait molestés : lorsque les poèmes chevaleresques représentent des guerriers sarrasins qui se convertissent de l'Islam au Christianisme, les liens spirituels qui se forment au sein de la religion nouvellement embrassée dépassent par importance les liens familiaux ou même ceux de la loyauté chevaleresque tout court.

Avant de conclure cette analyse de l'imaginaire de la conversion chez Pulci, il faut citer les deux strophes (58 et 59) dans lesquelles Orlando dresse une comparaison entre Morgante et Saint Paul. Pour des Chrétiens qui constataient, non sans étonnement, le passage de leurs ennemis de

l'Islam au Christianisme, mais surtout de leur rôle de persécuteurs de la foi chrétienne au rôle tout à fait opposé de défenseurs, la comparaison avec l'histoire de Saint Paul était incontournable :

Un nostro apostol, Saul già chiamato,
Perseguì molto la fede di Cristo ;
Un giorno poi dallo spirto infiammato :
« Perché pur mi persegui? » disse Cristo ;
E si ravide allor del suo peccato ;
Andò poi predicando sempre Cristo
E fatto è ora della fede una tromba,
La qual per tutto risuona e rimbomba.

Così farai tu ancor, Morgante mio ;
E chi si emenda, è scritto nel Vangelo
Che maggior festa da d'un solo Iddio,
Che di novantanove altri su in cielo.
Io ti conforto ch'ogni tuo desio
Rivolga a quel Signor con giusto zelo,
Ché tu sarai felice in sempiterno,
Ch'eri perduto e dannato allo inferno.

Les vers 2, 4 et 6 de la première strophe se terminent par le mot « Christ » et reproduisent ainsi, dans la structure interne de la rime, la façon dont Paul se transforma dans une « trompette » qui faisait retentir la parole chrétienne.[193] L'histoire de l'apôtre Paul est soigneusement racontée afin de présenter, comme dans un miroir, l'image d'une conversion brusque et violente, qui transforme un persécuter dans un défenseur, un bourreau dans un sauveur. De même, lorsque Morgante demeurait dans la fausseté de sa foi diabolique, il était destiné à brûler dans l'enfer, tandis qu'après sa

conversion, il devient l'objet de la joie divine. Celle-ci, comme il arrive souvent dans les représentations de la conversion de toute époque, est beaucoup plus abondante vis-à-vis de ces changements imprévus du mal au bien que lorsqu'il y ait une simple permanence dans un état de tiède acceptation de la parole du Christ. En définitive, ce rapprochement entre Morgante et Saint Paul ne fait qu'accentuer le type de lumière que Pulci projette sur la religiosité de son personnage : dans les deux cas, la conversion se manifeste à partir d'un bouleversement des rapports de force entre le bien et le mal, qui ne laisse aucun espace à la maturation individuelle de l'esprit. En outre, cette comparaison entre l'un des héros du panthéon chrétien et le maladroit géant Morgante encourage le lecteur à détecter, dans les excès hyperboliques du parallèle, le voile d'ironie que Pulci étale sur la religiosité humaine.

Cela est évident que nous sommes encore très loin du Concile de Trente et de sa conception de l'âme et de ses mutations.

4) Le *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo : la conversion entre individualité et scepticisme.

Matteo Maria Boiardo naquit à Scandiano (Reggio Emilia) en 1441 et mourut à Reggio Emilia en 1494. Son chef d'œuvre, le poème chevaleresque *Orlando Innamorato*, devait se composer d'une centaine de chants en octaves, regroupés en trois parties ; le projet fut interrompu à cause de la mort soudaine de l'auteur.[194]

Comme dans *Il Morgante* de Pulci, ainsi dans l'*Orlando innamorato*, la conversion religieuse joue un rôle fondamental dans l'intrigue du poème (la conversion de Galaciella, en particulier, est à l'origine de l'histoire). L'un des protagonistes de l'*Orlando innamorato* est Ruggiero, seigneur de Risa (Reggio) est ancêtre mythique de la famille Este ; Boiardo le fait descendre de Ricceri et du héros homérique Hector, cette généalogie imaginaire ayant le but évident de flatter la cour auprès de la quelle

Boiardo vivait et écrivait son poème. La mère de Ruggiero est Galaciella, une guerrière « païenne » qui s'est convertie au Christianisme grâce à l'amour d'un homme (il s'agit d'une situation fréquente dans les récits de conversion : un amour terrestre se transforme dans un amour céleste). L'histoire de Galaciella est un topos narratif de la littérature romanesque italienne, et avait été racontée, avant que dans l'*Orlando innamorato*, dans l'*Aspromonte*, une chanson de gestes du treizième siècle, transformée en poème par Andrea da Barberino (né à Florence autour de 1370, mort autour de 1431).[195] L'*Aspromonte*, poème en laisses monorimes de décasyllabes, raconte une histoire centrée sur le concept de conversion : Agolante, roi d'Afrique, essaie de contraindre Charles Magne à se convertir à la foi « païenne » et à se soumettre au roi sarrasin. Face au refus de l'empereur, le fils d'Agolante, Almonte, envahit l'Italie. Mais Charles vainc l'armée d'Almonte, surtout grâce à l'aide du héros chrétien Orlando, et il fait tuer les chefs de l'armée sarrasine. La veuve d'Agolante se convertit alors au Christianisme et épouse Florent, fils du roi chrétien de Hongrie. Ce dernier épisode fait en sorte que la conversion se situe à la fois au début (l'intimation d'Agolante à la conversion) et à la fin du poème (la conversion de la veuve, où, comme dans l'épisode de Morgante qui coupe les mains de ses frères, les relations familiales sont vite remplacées par les nouveaux liens religieux). L'*Aspromonte* (du nom de la région italienne où les combats se déroulent) eut une rédaction ultérieure dans la *Karlamagnùssaga*, qui contient aussi l'histoire de Galaciella, mère de Ruggiero.

Dans le *Orlando innamorato*, Boiardo raconte les péripéties de la femme convertie par amour : son époux chrétien tué traîtreusement, Galaciella, déjà enceinte, échappe aux pièges que lui dresse son frère et se réfugie en Afrique, où elle a juste le temps de confier son nouveau-né Ruggiero au magicien païen Atlante avant d'exhaler le dernier souffle. Mais Atlante, qui a le don de la prophétie et sait par avance que le destin de

Ruggiero est celui de se convertir au Christianisme et ensuite d'être tué par ses ennemis, destin qui répètera celui de sa mère Galaciella, cache l'enfant dans un château secret, à l'abri de tout contact avec le monde. Puisque dans les poèmes chevaleresques le destin ne peut pas être évité, Agramante, roi d'Afrique, décide d'employer la valeur guerrière surnaturelle de Ruggiero contre le roi Chrétien par excellence, Charles Magne. Toutefois, Boiardo n'eut pas le temps de mettre en vers la conversion de Ruggiero, car son poème s'arrête bien avant, interrompu par la mort soudaine de son auteur. La tâche compliquée de donner une suite à cette histoire fut poursuivie par Ludovico Ariosto.

Cependant, Boiardo eut le temps de décrire trois conversions, et trois baptêmes subséquents. Elles revêtent toutes un rôle clef dans la structure narrative du poème, et sont déclenchées respectivement par Orlando (deux d'entre elles) et par Rinaldo (une).

La conversion d'Agricane, en particulier, est très significative à l'égard d'une histoire littéraire du changement spirituel. Roi des Tartares, mu par l'amour qu'il éprouve pour Angelica, Agricane assiège le roquefort d'Albracca. Il se bat en duel contre Orlando, qui le vainc. Avant de mourir, le guerrier sarrasin se convertit au Christianisme.

La strophe 37 du dix-huitième chant (premier livre) représente le début du duel :

Disse Agricane, e riguardollo in viso :
Se tu sei Cristiano, Orlando sei.
Chi me facesse re del paradiso,
Con tal ventura non lo cangerei ;
Ma sino or te ricordo e dòtti avviso
Che non me parli di fatti de' Dei,
Perché potresti predicare in vano :
Diffenda in suo ciascun col brando in mano.

La mentalité religieuse qu'affichent ces vers n'est pas très différente par rapport à celle qui s'exprime dans l'épisode de la conversion de Morgante : la lutte guerrière remplace la dispute théologique. D'abord, Agricane affirme de façon solennelle qu'il ne changerait pas le bonheur de pouvoir se battre contre son principal ennemi, Orlando, et de démontrer donc, en le défiant en duel, sa valeur guerrière, contre le privilège de devenir roi du Paradis. Il refuse, par conséquent, les tentatives de conversion d'Orlando et il l'encourage à se battre, à défendre sa foi par les armes, plus que par la parole : « *Diffenda il suo ciascun col brando in mano* ».

Après le duel, qui, violent et ensanglanté, se déroule pendant plusieurs strophes, Orlando parvient à l'emporter sur son adversaire. Le registre littéraire du poème change alors soudainement de l'épique guerrière à l'élégie funèbre. Lorsqu'il sent que la mort s'empare de lui, Agricane décide de se convertir. La dynamique de ce changement spirituel n'est pas tout à fait claire : le guerrier sarrasin a peut-être gardé dans l'esprit les mots de son ennemi ; ainsi, quoiqu'il les rejetât pour entreprendre sans délai le combat, ils ont secrètement germé à l'intérieur de son âme, donnant lieu à une conversion religieuse au moment précis où, le combat s'étant terminé avec la défaite du Musulman, l'esprit de celui-ci cesse d'être encombré par le désir de la lutte. Mais une différence remarquable subsiste entre la conversion de Morgante et celle d'Agricane : la première est instantanée et ne coïncide nullement avec la mort du converti ; elle marque, plutôt, le commencement d'une nouvelle vie. Dans la seconde, en revanche, c'est justement par la mort qu'Agricane parvient à purifier son âme et à se convertir au Christianisme. La position sociale des deux personnages n'est pas la même non plus : Morgante est un personnage comique et libre de tout engagement chevaleresque, tandis qu'Agricane est un véritable guerrier ; en plus, il se bat pour l'amour de la femme qu'il adore : le

registre de sa conversion religieuse doit donc s'harmoniser avec le style du contexte littéraire dans lequel elle se situe.

Boiardo a choisi de représenter la fin du duel, le moment de la conversion et le baptême, par une abondance de détails visuels. Ce texte était donc destiné à nourrir à la fois l'imaginaire populaire et celui des artistes. Le caractère pictural de la représentation deviendra de plus en plus évident chez l'Arioste et le Tasse : la poésie emprunte ses moyens de représentation aux arts visuels et, en même temps, ainsi faisant, permet que les arts visuels soient à leur tour influencés par la poésie.

Voici le passage de l'*Orlando innamorato* qui décrit la conversion d'Agricane (à partir du chant dix-neuf du poème, strophe douze) :

Da il destro lato a l'anguinaglia stanca
Era tagliato il re cotanto forte ;
Perse la vista ed ha la faccia bianca,
Come colui ch'è già gionto alla morte ;
E benché il spirto e l'anima li manca,
Chiamava Orlando, e con parole scorte
Sospirando diceva in bassa voce ;
-Io credo nel tuo Dio, che morì in croce.

Dans cette première strophe, les détails picturaux et les références aux couleurs (« *la faccia bianca* ») permettent au lecteur de visualiser parfaitement l'action, et surtout de sentir la fatigue extrême que le guerrier sarrasin parvient à surmonter, par un effort surhumain, afin d'annoncer sa conversion. Au moment même où Agricane est transpercé par l'épée de son ennemi, il reçoit l'illumination divine, car il interprète sa propre défaite comme la défaite de son dieu. Le corps est donc percé à la fois par l'arme du héros chrétien et par les traits de la grâce, comme dans une extase baroque ; lorsque le guerrier païen comprend l'arrivée imminente de sa

mort, il comprend aussi la nécessité de sa conversion. La référence à la mort du Christ n'est pas purement rhétorique : le sacrifice de Jésus a permis le salut de l'humanité, exactement comme la mort d'Agricane en permet la conversion. Ensuite, selon le schéma typique de la poésie chevaleresque, Agricane demande d'être baptisé (strophe treize) :

Batteggiame, barone, alla fontana
Prima ch'io perda in tutto la favella ;
E se mia vita è stata iniqua e strana,
Non sia la morte almen de Dio ribella
Lui, che venne a salvar la gente umana,
L'anima mia ricoglia tapinella!
Ben me confesso che molto peccai,
Ma sua misericordia è grande assai.

Comme dans le cas de Morgante, il est étonnant de constater la précision des connaissances théologiques et rituelles que les poètes chrétiens attribuent à des guerriers païens, les mêmes guerriers qui, juste avant la décision de se convertir, avaient été représentés comme tout à fait insoucieux de problèmes religieux. La grâce et l'imminence de la mort instruisent ces esprits : Agricane comprend la nécessité du baptême, l'iniquité de sa vie, l'exigence de conformer au moins le moment de sa mort aux principes du Christianisme ; il comprend que le sacrifice du Christ sur la croix a sauvé l'humanité de ses pêchés, et que, avant de mourir, il doit confesser les siens et confier dans la miséricorde de Dieu.

La strophe successive manifeste un élément nouveau, qui n'était pas présent dans la conversion de Morgante, et qui sera fréquemment représenté dans les récits de conversion après le Concile de Trente : les larmes. Voici les deux premiers vers de la strophe quatorzième :

Piangea quel re, che fo cotanto fiero,
E tenía il viso al cel sempre voltato ;

Cette représentation de la contrition avant la mort suit probablement un modèle pictural, où la conversion est souvent accompagnée par les larmes et par le motif visuel du regard adressé vers le ciel (les larmes permettant l'extériorisation du repentir ainsi que sa visualisation).[196] En même temps, peut–être par le truchement de la peinture, le poème absorbe le sens de l'action théâtrale typique des mystères médiévaux, où les gestes des personnages et leur posture doivent constamment exprimer leur état spirituel. Voici la fin du passage, dans les strophes quinze et seize:

« Io non me posso ormai più sostenire :
Levame tu de arcio, baron accorto.
Deh non lasciar questa anima perire !
Batteggiami oramai, chè già son morto.
Se tu me lasci a tal guisa morire
Ancor n'avrai gran pene e di sconforto. »
Questo diceva e molte altre parole :
Oh quanto al conte ne rincresce e dole !

Egli avea pien de lacrime la faccia,
E fo smontato in su la terra piana ;
Ricolse il re ferito nelle braccia,
E sopra al marmo il pose alla fontana,
E de pianger con seco non si saccia,
Chiedendogli perdon con voce umana.
Poi battizollo a l'acqua della fonte,
Pregando Dio per lui con le man gionte.

Dans ces strophes, le texte de Boiardo devient de plus en plus raffiné et atteint presque le niveau de sensibilité et complexité technique des conversions littéraires baroques. Le jeu de l'invention poétique s'attarde sur le rapport entre l'impossibilité d'empêcher la mort corporelle et la volonté d'éviter la mort de l'esprit, mais surtout sur le rapport métaphorique entre l'eau purifiant qui sort de l'intérieur de l'âme (les larmes du guerrier) et l'eau qui arrive de l'extérieur (du font baptismal), image très efficace de la coexistence parfaite, dans la conversion, de la volonté et de la grâce (thème qui sera inlassablement débattu par les théologiens post-tridentins). Chaque détail dans les deux strophes contribue subtilement au sens de ce changement spirituel, même le contraste entre la froideur du marbre où Orlando dépose Agricane, froideur qui renvoie à celle de la mort, et la tiédeur des larmes du guerrier contrit, symbole du nouvel état de son cœur. Dans ce contact de températures se joue la transformation de l'esprit d'Agricane, qui coïncide avec celle de son corps. La strophe dix-sept marque la fin de l'épisode, et décrit la mort sainte du converti :

Poco poi stette che l'ebbe trovato
Freddo nel viso e tutta la persona,
Onde se avide che egli era passato.
Sopra al marmo alla fonte lo abbandona,
Così come era tutto quanto armato,
Col brando in mano e con la sua corona,
E poi verso il destrier fece riguardo,
E pargli di veder che sia Baiardo.

La comparaison entre la façon dont Pulci représente la conversion de Morgante et celle dont Boiardo décrit la mutation de cœur d'Agricane (ou des autres personnages qui se convertissent dans l'*Orlando innamorato*,

nous en reparlerons) nous permet de saisir les points en commun et les différences entre les deux auteurs et, sans jamais oublier les limites de la représentativité des deux poèmes par rapport à la culture de leur époque, nous donne la possibilité d'avancer des hypothèses sur l'évolution de l'imaginaire spirituel chrétien avant la Réforme catholique. D'abord, il faut mettre en évidence que les deux poèmes fournissent, d'habitude, une vision assez caricaturale et démonisée de l'altérité religieuse, et notamment de l'Islam.[197] Ainsi, *Il Morgante* comme le *Orlando innamorato* manifestent une conception « guerrière » de la religion : le Dieu des Chrétiens prouve sa supériorité sur le dieu des Musulmans en garantissant la victoire des premiers chevaliers sur les seconds.

Mais ces analogies mises à part, des différences profondes séparent les deux poèmes. Dans *Il Morgante*, la religion est l'un des éléments les plus décisifs pour la détermination de l'identité individuelle : le mobile de défendre et répandre le Christianisme est dominant, et tous les liens non religieux, tels que ceux de la politique, de la société, ou même de la famille, deviennent secondaires. Dans le *Orlando innamorato*, au contraire, souvent la religion joue un rôle de deuxième plan vis-à-vis de la mise en forme de l'identité : d'autres liens (familiaux, militaires, chevaleresques, etc.) et surtout d'autres objectifs (l'affirmation personnelle, l'amour, la gloire des armes, le pouvoir) deviennent prédominants. Orlando, Grifone et Aquilante arrivent même à se battre contre un Chrétien, Rinaldo, aux côtés des héros sarrasins).[198] De même, l'attitude de Boairdo face à la foi des personnages féminins et de leur conversion est différente par rapport à celle réservée aux personnages masculins. Les héroïnes Flordalisa, Leodilla et Doristella se convertissent et reçoivent le baptême, tandis qu'Angélique, le personnage féminin principal du poème, demeure païenne. Or, comme l'écrit Denise Alexandre-Gras dans son essai sur l'héroïsme chevaleresque dans le *Orlando innamorato* de Boiardo, « *selon la tradition des* cantari*, il eût été impensable qu'un héros vivant pendant des semaines, sinon des*

mois, dans la compagnie d'une princesse sarrasine, dont il est de surcroît épris, ne cherchât pas à la convertir ! » (Alexandre-Gras 1988 : 139). De même, Grifone ne se soucie point de l'éducation religieuse de la sarrasine Origilla, qui devient pourtant sa dame, et Orlando se propose de conquérir la même fille sans se préoccuper du fait qu'elle ne soit pas baptisée.[199]

La religion, donc, n'est plus la clef de voûte de l'intrigue, mais un élément plutôt accessoire, considéré avec nonchalance et parfois même avec mépris. Mais si l'ironie de Pulci envers la foi de ses personnages se liait de façon étroite au genre textuel du *Morgante* (celui comique), l'attitude de Boiardo se doit plutôt à l'influence d'un certain scepticisme humaniste. Quoique la conversion d'Agricane, décrite par le poète de Reggio Emilia dans le *Orlando innamorato*, soit assez convaincante, elle est néanmoins assez superficielle par rapport à celle de Ferragus, que le même auteur avait représentée dans la *Spagna*, un poème antérieur, beaucoup plus dense de références religieuses.[200]

De même, lorsque Boiardo décrit la conversion d'un autre chevalier sarrasin, Brandimarte, l'argumentation qu'Orlando utilise pour le convaincre est simplement mentionnée, mais non détaillée. En outre, l'initiative de la conversion se doit au même sarrasin (émerveillé par les soudaines prières du chevalier chrétien), tandis que nul désir pastoral et de prosélytisme n'anime le protagoniste du poème.

Mais c'est la troisième conversion représentée par Boiardo, celle des chevaliers Prasildo et Iroldo, qui est peut-être la plus représentative de la façon dont le poète conçoit les changements spirituels. Les deux Babyloniens, étonnés par les prouesses à l'épée de Rinaldo, le prennent pour Mahomet. Au début Rinaldo s'amuse de leur méprise, puis il commence de leur parler de religion : s'il doit ouvrir leurs yeux sur son identité véritable, pourquoi ne pas profiter de l'occasion pour les convertir ? Mais à la fin de la séquence narrative, Prasildo et Iroldo, convertis par les mots d'Orlando, prononcent une sorte de pastiche de

prières et de formes liturgiques catholiques. Le caractère irrévérencieux de la scène révèle la méfiance ou même le mépris du poète envers la religion.

Lorsque nous analyserons les vers du Tasse, qui écrivit son poème chevaleresque pendant la Réforme catholique, nous serons à même de nous apercevoir, grâce à l'analyse des textes et à leur comparaison, de la façon dont les nouvelles idées religieuses circulant en Europe occidentale en conditionnèrent la littérature. Mais le Concile de Trente et la Réforme catholique ont modifié également notre propre perception des religions et de la religiosité. Le caractère de conviction individuelle que nous associons à l'idée de foi est en partie un produit de cette Réforme, qui ne fut pas seulement une *reformulation* de la tradition religieuse du passé, mais aussi une nouvelle *mise en forme* de l'âme et (ce qui est peut-être le même) du langage que l'on utilise pour la décrire. La maturation du concept de spiritualité individuelle n'est pas uniquement un fruit de la Réforme catholique (au contraire, nous avons vu que Boiardo fut capable de décrire la mutation spirituelle de quelques-uns de ses personnages de façon très détaillée, articulée et personnelle), mais cet éloge de l'individualité demeure, au temps de Boiardo, caché sous le voile du scepticisme religieux. Il faudra atteindre l'Arioste, et surtout le Tasse, pour que la capacité de représenter l'individu et celle de lui attribuer une foi profondément ressentie convergent dans la même création littéraire. Paradoxalement, en effet, chez Boiardo le même mouvement qui produit une conscience de l'individualité de la foi et de son langage l'expose aux risques du scepticisme ou même de l'écroulement des croyances face à l'ironie de la voix littéraire.

5) Le *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto : la conversion entre Renaissance et Reforme.

Ludovico Ariosto continue de raconter l'histoire de l'*Orlando innamorato*, dont la rédaction fut interrompue à cause de la mort de

Boiardo ; à cette continuité du récit s'oppose nettement une discontinuité dans le domaine des moyens poétiques adoptés par les deux poètes.

Telle est l'importance de l'*Orlando Furioso* dans le panorama de la littérature, des arts, de la culture, à la fois en Italie et en Europe (le poème fut très vite traduit en plusieurs langues et connut un énorme succès) que nous ne pourrons l'étudier que d'un point de vue très spécifique, à savoir à partir de la façon dont il représente la conversion religieuse ; en outre, nous nous concentrerons sur l'impact que cette représentation eut sur les mœurs, la mentalité, l'imaginaire spirituel de la fin du 17e siècle.

Né à Reggio Emilia en 1474 et mort à Ferrare en 1533, Ludovico Ariosto commença la rédaction de son poème probablement entre 1502 et 1503 ; il le fit publier d'abord dans une version provisoire en quarante chants en 1516, puis dans une version définitive en quarante-six chants, à Ferrare, en 1532.[201] Puisque l'intrigue du poème est très complexe (cette complication étant l'un des traits principaux du style narratif de l'Arioste), il n'est par convenable de la résumer à part entière. Il est plus sensé de considérer la partie du récit qui prépare la conversion de Ruggiero, la même que Boiardo voulait raconter et mettre en vers dans son propre poème.

Afin de soustraire son protégé aux dangers du destin, le magicien Atlante avait renfermé Ruggiero et d'autres chevaliers dans un château magique, où chacun vivait dans l'illusion de pouvoir satisfaire ses propres désirs. Libéré de ce charme, Ruggiero, qui aime Bradamante, une femme chrétienne, et lui a promis de se faire baptiser, accourt cependant au camp sarrasin, car il ne veut pas désobéir à son roi (ici, l'enjeu principal réside dans le contraste entre l'amour terrestre qui conduit à la sainteté et la loyauté guerrière). Après avoir tué dans un combat acharné le chevalier Mandricardo, qui l'avait défié en duel, Ruggiero doit faire face aux attaques de la même Bradamante ; celle-ci, s'étant introduite en cachette dans le camp ennemi, et jalouse de l'affection de Ruggiero pour la

princesse sarrasine Marfisa, le défie en duel. L'intervention de l'esprit d'Atlante démêle cette situation compliquée et prépare la conversion. Marfisa est en réalité la sœur de Ruggiero. Cependant, le héros sarrasin n'arrive pas à se décider de quitter son roi. L'Arioste résout le conflit entre la volonté religieuse (qui n'est pas encore théologiquement avertie, étant causée par un amour purement terrestre) et la loyauté chevaleresque par une subtile astuce narrative : il fait naufrager le bateau de Ruggiero ; il se retrouve donc dans une île presque déserte, habitée uniquement par un ermite.

Dans la représentation que l'Arioste propose de la conversion de Ruggiero, deux éléments doivent être particulièrement soulignés : en premier lieu, ce changement spirituel ne se présente pas soudain et inarticulé comme chez Pulci et Boiardo. Au contraire, la genèse de la conversion religieuse est lente et progressive. En deuxième lieu, elle affiche beaucoup des traits qui caractériseront la conversion post-tridentine : l'intervention de la grâce (le naufrage du bateau), la nécessité de se détacher de son propre milieu de vie (la figure de l'île incarne efficacement cette idée), la rencontre avec la foi (l'ermite), l'importance de la formation catéchistique avant le baptême. En même temps, le contexte général de la conversion est encore celui de la tradition chevaleresque. Quoique la mutation de cœur de Ruggiero s'achève par une adhésion complète, consciente et responsable à la foi catholique, elle est néanmoins motivée principalement par le destin (son origine étant chrétienne) et par l'amour profane (il aime une femme chrétienne).

La description poétique du naufrage du chevalier s'achève à la strophe cinquante du chant cinquante et un, où le mouvement impétueux de la mer, le rythme des vagues qui frappent inexorables le bateau de Ruggiero et surtout l'oscillation que cela produit, un mouvement fluide mais violent du bas en haut et vice versa, semblent mimer et préfigurer les bouleversements

de l'esprit qui conduiront le guerrier sarrasin à la conversion (la stabilité de la terre découverte après le naufrage) :

Cresce la forza e l'animo indefesso :
Ruggier percuote l'onde e le respinge,
l'onde che seguon l'una all'altra presso,
di che una il leva, un'altra lo sospinge.
Così montando e discendendo spesso
Con gran travaglio, al fin l'arena attinge ;
e da la parte onde s'inchina il colle
più verso il mar, esce bagnato e molle.

Cette lutte, presque romantique, que Ruggiero engage contre la force écrasante des lames exprime métaphoriquement l'inanité des efforts de ceux qui s'opposent à leur destin, mais surtout l'impossibilité de contraster la tombée de la grâce et du salut sur l'homme. Il faut noter, en particulier, les deux adjectifs par lesquels se termine le dernier vers de la strophe : Ruggiero parvient à s'en sortir du naufrage, mais la lutte contre les vagues l'a rendu «*bagnato et molle* ». Nous verrons qu'à cet assouplissement du corps correspondra bientôt un adoucissement de l'esprit. La strophe en outre semble vouloir indiquer que ce qui produit cet assouplissement n'est pas tellement la violence des vagues, mais plutôt leur rythme incessant, qui est isomorphe à celui de la grâce. Exactement comme les vagues, l'Arioste semble suggérer, elle percute l'esprit humain jusqu'à y produire une brèche.

Dans la strophe suivante la disparition des compagnons de voyage favorise la conversion : tous les anciens liens de sang et de chevalerie annulés par la mort des autres guerriers, Ruggiero se retrouve tout seul sur une île, et il commence à craindre sa solitude physique et spirituelle. Cette condition d'isolement transforme l'esprit du guerrier dans une page

blanche, immaculée, où ni des traces de l'histoire passée ni des voix d'infidèles ne peuvent s'opposer à l'écriture de la foi chrétienne sur le cœur :

Fur tutti gli altri che nel mar si diero,
vinti da l'onde, e al fin restâr ne l'acque.
Nel solitario scoglio uscì Ruggiero,
come all'alta Bontà divina piacque.
Poi che fu sopra il monte inculto e fiero
sicur dal mar, nuovo timor gli nacque
d'avere esilio in sì strette confine,
e di morirvi di disagio al fine.

Ruggiero survit au naufrage car « *all'alta Bontà divina piacque* » : dans ce passage le texte est explicite dans la façon dont il indique l'origine divine du destin du chevalier ; mais en ce moment du récit il ne se rend pas encore compte du fait que la grâce divine guide ses mésaventures ; il est donc effrayé par l'impression d'être seul sur une île qui lui semble déserte. Grand est son étonnement lorsqu'il découvre qu'un autre homme, un ermite, vit dans ces endroits sauvages. La rencontre est l'un des éléments les plus importants de la conversion religieuse, non seulement parce qu'elle exprime la présence et l'action de la grâce sur l'âme humaine, mais aussi parce qu'elle déclenche la genèse du changement. Pour que la conversion ait lieu, la rencontre de l'« infidèle » avec la parole chrétienne est indispensable. Il n'y a pas de conversion possible sans que cette parole, soit-elle celle vivante du prêcheur, du missionnaire, du religieux ou bien la parole écrite des textes sacrés ou de la littérature spirituelle, ait d'abord croisé le chemin du converti.[202] Dans la conversion de Ruggiero, la rencontre avec la parole chrétienne se manifeste par le truchement de l'ermite (strophe cinquante-deux) :

Ma pur col core indomito e costante
di patir quanto è in ciel di lui prescritto,
pei duri sassi l'intrepide piante
mosse, poggiando invêr la cima al dritto.
Non era cento passi andato inante,
che vide d'anni e d'astinenze afflitto
uom ch'avea d'eremita abito e segno,
di molta reverenzia e d'amor degno ;

Les vers de la strophe qui suit relatent le premier dialogue entre Ruggiero et ce vieil ermite. Toutefois, même avant que ce dernier ne s'exprime par la parole, il se présente déjà, aux yeux de Ruggiero, comme un ensemble de signes à interpréter. Les haillons dont le vieillard est vêtu et les marques de la fatigue, de la veille et du jeûne sur son corps épuisé sont tout de suite un indice de vie retraitée et spirituelle. Ce type d'existence mérite respect et considération même au-delà des croyances religieuses. C'est comme si l'Arioste indiquait ici que dans l'univers spirituel habité par ses personnages, la spiritualité des anachorètes a une valeur universelle, sans qu'elle doive forcement se raccrocher aux détails d'une théologie.

La strophe suivante révèle la religion de l'ermite, moyennant un centon poétique de citations bibliques :

che, come gli fu presso : - Saulo, Saulo,
gridò – perché persegui la mia fede? –
come allor il Signor disse a San Paulo,
che 'l colpo salutifero gli diede.
- Passar credesti il mar, né pagar naulo,
e defraudare altrui de la mercede.
Vedi che Dio, c'ha lunga man, ti giunge

Quando tu gli pensasti esser più lunge.

Saint Paul est mentionné, comme dans le *Morgante*, en tant que modèle de changement spirituel soudain et bouleversant. La conversion de Saint Paul, ennemi des Chrétiens, écrasé et aveuglé par la puissance divine, puis transformé dans un champion de la foi chrétienne, était exemplaire pour guider non seulement la conversion des Musulmans dans l'*Orlando furioso*, mais aussi tous ceux qui étaient effrayés par un changement de vie radical. Mais le parallèle entre l'histoire de Saint Paul et celle des chevaliers sarrasins convertis est beaucoup plus subtil chez Ruggiero que chez Morgante. Le naufrage du chevalier - auquel l'ermite adresse une citation tirée des Actes des Apôtres (9, 4) : « *Saulo, Saulo, perché persegui la mia fede* ? » - correspond au « *colpo salutifero* » par lequel Dieu avait manifesté sa présence dans la vie de Saint Paul, en la bouleversant. Le chevalier sarrasin, ennemi des Chrétiens, devient donc leur héros, exactement comme Saint Paul, qui fut transformé par le coup de la grâce de persécuteur de la foi chrétienne en son héraut. Les quatre derniers vers sont également une sorte de pastiche de citations évangéliques, affirmant d'une part la nécessité d'adhérer à la foi chrétienne (la métaphore évangélique du péage à payer afin de franchir un seuil, un passage, la mer) et d'autre part l'omnipotence de la grâce, capable de rejoindre même ceux qui croient en être trop éloignés.

La strophe cinquante-trois marque le début d'une description détaillée des changements spirituels qui mènent Ruggiero à la conversion religieuse, ce qui montre l'intérêt et la sensibilité de l'Arioste vis-à-vis des dynamiques psychologiques de ses personnages. Cette partie du poème essaye de répondre aux soucis qui souvent se manifestent dans une âme égarée et désireuse de se convertir. Quelle est la portée de la puissance divine ? Jusqu'à quel point peut-on s'éloigner de Dieu avant qu'il ne soit plus possible d'être rejoints par la grâce ? Les deux derniers vers de la

strophe répondent à ces questions : il n'y a aucune limite à la portée de l'intervention de Dieu. En outre, l'Arioste insiste sur le fait que Ruggiero est prédestiné au salut. Les difficultés que les théologiens rencontrent dans leur but de concilier l'omniscience divine avec la liberté humaine sont poétiquement surmontées dans la strophe cinquante-quatre, qui introduit le thème d'une vision miraculeuse :

E seguitò il santissimo eremita,
il qual la notte innanzi avuto avea
in vision da Dio, che con sua aita
allo scoglio Ruggier giunger dovea :
e di lui tutta la passata vita
e la futura, e ancor la morte rea,
figli e nipoti et ogni discendente
gli avea Dio rivelato immantinente.

La vision devient alors l'expédient narratif par lequel le récit de la conversion de Ruggiero se configure comme l'aboutissement d'un destin prédéterminé. Toutefois, dans la strophe immédiatement successive, l'Arioste souligne la nécessité que le choix spirituel de Ruggiero soit libre, non pas induit par la force du destin : en effet, comme dans l'histoire de la conversion de Saint Paul, Dieu frappe violemment ceux qui n'écoutent pas le rappel de la foi, mais en même temps il attend d'abord que soit la volonté humaine à choisir la voie du salut :

Seguitò l'ermita riprendendo
prima Ruggiero ; e al fin poi confortollo.
Lo riprendea che era ito differendo
sotto il soave giogo a porre il collo ;
e quel che dovea far, libero essendo,

mentre Cristo pregando a sé chiamollo,
fatto avea poi con poca grazia, quando
venir con sferza il vide minacciando.

Ici comme avant le récit de la conversion de Saint Paul retourne comme sous- texte (la « *sferza* » évoquée par l'Arioste rappelle la métaphore évangélique du cheval qui regimbe contre les aiguillons de son maître et chevalier. En ce qui concerne la question de savoir si le fait de délayer la conversion soit un obstacle insurmontable dans le chemin vers la perfection spirituelle, la strophe cinquante-six répond à cette question par une citation évangélique :

Poi confortollo che non niega il cielo
tardi o per tempo Cristo a chi gliel chiede ;
e di quelli operarii del Vangelo
narrò, che tutti ebbono ugual mercede.
Con caritade e con devoto zelo
lo venne ammaestrando ne la fede,
verso la cella sua con lento passo,
ch'era cavata a mezzo il duro sasso.

Les ouvriers auxquels l'ermite fait référence sont ceux de la onzième heure, dont la parabole se trouve dans l'évangile de Matthieu (20, 1-16). La conception du temps incarnée par cette citation est la même qui caractérise l'idée chrétienne de conversion : il n'y a aucune date limite, aucune échéance, pour ceux qui souhaitent se convertir. Toutefois, dans les vers de l'Arioste l'on a presque l'impression que plus le converti a retardé son passage à la foi chrétienne, plus il reçoit la grâce d'une introduction rapide aux dogmes du Christianisme : il y aurait une sorte de contrepoint entre la lenteur pernicieuse de la volonté et humain et la rapidité foudroyante de la

grâce : l'intervention de la seconde est en quelque sorte sensée, dans les évangiles comme chez l'Arioste, rééquilibrer la première.

Après avoir décrit la nature idyllique qui environne le logis de l'ermite, et qui s'oppose à la désolation du paysage que Ruggiero avait trouvé après son naufrage (opposition qui exprime métaphoriquement le contraste entre le péché et la grâce), l'Arioste raconte de quelle façon, dans une seule journée, Ruggiero apprit les premiers rudiments de la religion chrétienne, avant de se faire baptiser :

Di sopra siede alla devota cella
una piccola chiesa che risponde
all'oriente, assai commoda e bella :
di sotto un bosco scende sin all'onde,
di lauri e di ginepri e di mortella,
e di palme fruttifere e feconde ;
che riga sempre una liquida fonte,
che mormorando cade giù dal monte.

La cellule monastique, la petite église dont l'autel, suivant la tradition, se situe à Orient, le bois parsemé de laure, genièvre et myrte, typiques de la végétation de la méditerranée et de sa mythologie, les palmiers exprimant la joie de la conversion par leur fécondité et l'abondance de leurs fruits, et surtout le ruisseau, référence très claire à la purification par le baptême, ponctuent le paysage qui héberge la mutation du cœur de Ruggiero, et qui en manifeste la joie spirituelle. Même l'orographie de ce paysage littéraire est significative vis-à-vis de la conversion à laquelle elle fera de théâtre : un ruisselet d'eau baigne constamment le bois qui environne la cellule monastique, à signifier la présence constante de la grâce dans cet endroit ; en outre, la source de ce ruisselet se situe en haut, ce qui emphatise encore plus le symbolisme de l'eau tombant du sommet de la montagne vers la

vallée. Il faut noter, enfin, que le parcours de l'eau dessine une sorte de lien entre le lieu du naufrage de Ruggiero (la mer) et la source de la grâce ; probablement, il s'agit d'un expédient littéraire sophistiqué pour mettre en évidence encore une fois l'origine divine de l'imprévu.

Les strophes successives décrivent brièvement la vie solitaire de l'ermite et le catéchisme qu'il enseigne au chevalier païen :

Eran degli anni ormai presso a quaranta
che su lo scoglio il fraticel si messe ;
ch'a menar vita solitaria e santa
luogo opportuno il Salvator gli elesse.
Di frutte colte or d'una or d'altra pianta,
e d'acqua pura la sua vita resse,
che valida e robusta e senza affanno
era venuta all'ottantesimo anno.

Dentro la cella il vecchio accese il fuoco,
e la mensa ingombrò di varii frutti,
ove si ricreò Ruggiero un poco,
poscia ch'i panni e i capelli ebbe asciutti.
Imparò poi più ad agio in questo loco
de nostra fede i gran misterii tutti ;
et alla pura fonte ebbe battesmo
il dì seguente dal vecchio medesmo.

Sans doute, l'Arioste ne choisit pas au hasard l'âge de l'ermite, ni le temps qu'il a vécu dans l'île : fruit d'une décision mûre, prise lorsque le religieux avait quarante ans (ce qui représente une sorte d'introduction à la conversion de Ruggiero, car elle aussi se produit à l'âge adulte), le choix de l'anachorète de fuir le monde et ses vanités se situe exactement au milieu

de sa vie : quarante ans avant cette décision, quarante ans après. La signification d'une telle chronologie est claire : l'Arioste la détermine en sorte que le religieux vit exactement deux vies : celle avant la décision de s'adonner à une existence spirituelle, et la vie suivante, celle successive à la « deuxième conversion ». Ainsi, lorsque Ruggiero rencontre son guide spirituel, celui-ci est un homme complètement nouveau, entièrement trempé dans les valeurs et les habitudes de sa deuxième existence. Le choix de diviser en deux périodes exactement pareilles la vie de l'ermite possède également une valence ultérieure : celle de désigner la décision de s'isoler du monde comme le déclic, comme le *turning point* d'une existence entière. Le changement spirituel de l'ermite devient donc le barycentre par rapport auquel se structure la narration de sa vie.

Quant à l'instruction religieuse que Ruggiero reçoit de l'ermite, elle est mentionnée, mais elle n'est pas décrite en détail : la représentation presque picturale du lieu (le feu, les vêtements, les cheveux, etc.) l'emporte sur l'évocation d'un corpus d'idées théologiques. De même, la strophe soixante, qui marque la fin de la formation spirituelle de Ruggiero, adopte plus ou moins le même style et la même intonation :

Secondo il luogo, assai contento stava
quivi Ruggiero ; che 'l buon servo di Dio
fra pochi giorni intenzion gli dava
di rimandarlo ove più avea disio.
Di molte cose in tanto ragionava
con lui sovente, or al regno di Dio,
or agli proprii casi appertinenti,
or del suo sangue alle future genti.

La religiosité qui s'exprime dans l'*Orlando Furioso* est complexe : elle se situe exactement à mi-chemin entre d'une part un scepticisme

humaniste à la façon de Boiardo, qui implique souvent une tendance à cultiver une éthique détachée de toute théologie, et même de toute métaphysique, et, d'autre part, une ouverture remarquable non seulement à une représentation fine et détaillée de l'esprit humain et de ses mutations, mais aussi à l'idée catholique de conversion et de grâce.[203] Toutefois, si dans quelques strophes du poème l'on devine déjà l'esprit de la Réforme (mais chronologiquement nous sommes encore très loin de Trente), une comparaison de ce texte avec le poème chevaleresque créé par Tasso, ou bien avec les remaniements de l'*Orlando furioso* qui élaborèrent les épigones de l'Arioste pendant où après le Concile,[204] nous permet de remarquer tout de suite une différence fondamentale : chez l'*Orlando furioso*, les idéaux religieux, et même la conversion dans laquelle ils s'incarnent et s'expriment au plus haut degré, sont en fonction de la structure narrative du poème ; chez les poètes postérieurs, au contraire, et même chez le Tasse, le déséquilibre entre l'intrigue et la religiosité se renverse : tout le déroulement du récit est finalisé à proposer au lecteur des représentations du changement spirituel qui soient conformes à la dictée des théologiens de la Reforme. Mais la différence la plus remarquable entre la conversion décrite par Ariosto et celle représentée par ses successeurs est peut-être encore plus profonde : si l'*Orlando furioso* poursuit incessamment une connaissance de l'âme humaine telle qu'elle est, les poèmes chevaleresques écrits pendant la Réforme représentent l'âme humaine telle qu'elle devrait être. En cela, ces textes se rapprochent de plus en plus du genre textuel dont nous nous occuperons de façon prédominante dans le présent livre : les hagiographies, où la figure du chevalier (l'héros profane) est remplacée par celle du Saint (l'héros sacré) et la représentation des vies individuelles laisse la place à la proposition des modèles de vie.

6) La *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso : la conversion selon le Concile.

Torquato Tasso naquit à Sorrente en 1544 et mourut à Rome en 1595. Il vécut, donc, pendant les années du Concile de Trente et de la systématisation de la Réforme catholique. Son poème en vingt chants, la *Gerusalemme liberata*,[205] exerça une influence décisive non seulement sur l'histoire de la littérature et des arts (peinture, musique, théâtre, etc.) en Italie comme en Europe, mais aussi sur l'imaginaire spirituel d'un vaste public de lecteurs.[206]

La religiosité de Torquato Tasso, et la façon dont elle s'exprime dans ses œuvres, et notamment dans la *Gerusalemme liberata*, ont fait l'objet de nombreuses études, qui souvent sont parvenus à des conclusions discordantes. D'une part, la critique littéraire historiciste du début du vingtième siècle était incline à dévaluer la religiosité du Tasse, considérée comme superficielle, extérieure, rhétorique, motivée par le désir ardent du poète de se procurer le soutien des cours et, par conséquent, la gloire littéraire. Typique de ce courant d'interprétation est l'avis de Francesco de Sanctis ; le passage qui suit a été repris maintes fois par les auteurs postérieurs (à la fois comme fondement de l'interprétation de l'œuvre du Tasse ou comme affirmation à critiquer) :

> *Che cosa è, dunque, la religione nella Gerusalemme ? È una religione alla italiana, dommatica, storica e formale : c'è la lettera non ci è lo spirito. I suoi cristiani credono, si confessano, pregano, fanno processioni : questa è la vernice ; quale è il fondo ? È un mondo cavalleresco, fantastico e voluttuoso, che sente la messa e si fa la croce. La religione è l'accessorio di questa vita : non è lo spirito.*
>
> (Sanctis 1912, 2 : 156)

Francesco de Sanctis considère donc la religiosité et la religion, telles qu'elles apparaissent dans le poème du Tasse, comme un élément décoratif plus que comme une composante véritablement centrale dans le tissu de l'œuvre et dans sa poétique. [207]

Après de Sanctis, des avis de la même nature se multiplient parmi les historiens et les critiques de la littérature italienne. Ainsi Eugenio Donadoni, quelques années plus tard, se situant dans le sillage de son prédécesseur, affirme :

> *Il Tasso non arrivò mai ad un senso profondo e vivo della religiosità. […] Non mai sentì invitto il bisogno di elevarsi ad una vita di purità e di dignità superiore. La sua volontà rimane attaccata alla terra sempre.*
>
> (Donadoni 1928 : 513-4)

Cette interprétation a été prédominante au moins jusqu'aux années soixante, par exemple dans l'avis de Banfi :

> *Non vi è in tutta l'opera sua un pensiero, un atto, una figura la cui moralità nasca da un senso religioso […]. La religione invero nell'opera tassesca non è che il Cattolicesimo della Controriforma, assunto bensì come motivo d'unità poetica e civile dell'opera, ma solo nella sua esteriorità, nella sua pompa rinnovata, nel suo decoro di cerimonie e funzioni liturgiche, nel suo tono predicatorio, nel suo astratto e gelido fanatismo, e perciò disadatto a unificare sostanzialmente la multiforme realtà poetica ed imprimerle un organico senso di eticità.*
>
> (Banfi 1957 : 17)

Dans cette lecture critique, quoique la poésie du Tasse soit rattachée à la Contre-Réforme, la religiosité qui y est exprimée est dévaluée comme un exemple de spiritualité formelle, extérieure, « fanatique. » En même temps, par la dépréciation de la religiosité littéraire du Tasse, Banfi donne voix à un jugement sur le caractère décoratif, superficiel, pompeux de toute la Réforme catholique tridentine, jugement qui à l'époque était largement partagé (cela dépendant aussi de l'orientation idéologique – et même religieuse - de tel ou tel critique).

L'un des buts du présent livre est celui de démontrer que ce sont souvent les jugements critiques sur la Reforme à être stéréotypés, victimes d'une association profondément enracinée dans la culture italienne (et même européenne), liant la dévalorisation de la Réforme catholique avec celle des formes esthétiques par lesquelles elle s'exprima (notamment, le « baroque »).[208]

Dans les dernières décades, cependant, la bibliographie sur le Tasse s'est de plus en plus enrichie de nouvelles et intéressantes contributions, qui ont progressivement nuancé les positions radicales prises à partir de l'exemple de De Sanctis.

Erminia Ardissino, par exemple, en a en quelque sorte renversé l'opinion, parvenant à la conclusion que la religiosité du Tasse n'est nullement extérieure, ni purement rhétorique, mais reflète au contraire les incertitudes qui caractérisèrent la religiosité italienne lors de l'« automne de la Renaissance » et lors du début d'une modernité dans laquelle les anciens systèmes de référence sociale et culturelle avaient été irrémédiablement ébranlés :

> *Nonostante le apparenti e vistose certezze, che l'autore cerca di rendere quanto più omogenee e verificabili, si evidenzia infatti nel Tasso, più che in altri scrittori suoi contemporanei, un travaglio interiore che riflette non solo le perplessità del mondo cattolico post-*

tridentino, ma anche la grande crisi spirituale che caratterizza l'« autunno del Rinascimento. »

(Ardissino 1996 : 15)

Dans les limites que nous avons imposées au présent livre, nous ne pouvons considérer qu'un aspect tout particulier et spécifique de cette religiosité du Tasse, à savoir, la façon dont il représente la conversion religieuse dans la *Gerusalemme liberata*.[209] De ce point de vue, le douzième chant est particulièrement intéressant.[210]

Le chevalier chrétien Tancredi, amoureux de la belle guerrière sarrasine Clorinda, la croyant un chevalier musulman (le visage de la fille est caché par une lourde armure de bataille) la provoque en duel et la blesse mortellement. Avant d'exhaler le dernier souffle, Clorinda, dont Tancredi a tragiquement découvert l'identité, lui demande d'être baptisée. La séquence narrative de la conversion de Clorinda commence par la strophe soixante-quatre :[211]

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta,
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve ;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Cette première strophe offre déjà nombre d'indications précieuses sur la religiosité, et notamment sur l'esthétique religieuse, qui caractérisent la poésie du Tasse. La fatalité de la mort, l'inexorabilité du destin (« *il viver di Clorinda al suo fin deve* »)[212] et la sensualité de la description, qui

s'exprime à la fois dans la présence constante et affolante du corps (la poitrine, le sang, les mamelles, les pieds auxquels la force commence à manquer) et dans la référence, pareillement systématique, aux sens (le goût du sang, qui est « bu » par l'épée, la couleur dorée des vêtements, la tendresse par laquelle ils serrent le corps, la chaleur du sang qui s'y déverse),[213] sont la marque d'une époque culturelle précise, différente par rapport à celle de la poésie de l'Arioste ou plus encore aux inclinaisons esthétiques de Pulci et de Boiardo. Il n'est peut-être pas exagéré de rapprocher la représentation du corps de Clorinda, transpercée par la force du destin, mais aussi par une grâce qui moyennant l'épée lui donne en même temps la mort corporelle et le salut spirituel, de celle que le Bernin nous a laissée du corps de Sainte Thérèse transpercée par le darde de l'extase,[214] véritable emblème de l'esthétique baroque.[215] Dans le texte poétique tout comme dans la sculpture du Bernin, les sens et la sensualité sont employés afin d'exprimer une grâce bouleversante et une spiritualité bouleversée.[216]

Mais au delà des impressions initiales, la strophe que nous venons de citer mérite une analyse plus détaillée. « *L'ora fatale è giunta* » : cette expression introduit la même double signification qui sera reprise par le mot « fin » , « *fatale* » étant un adjectif qui se réfère à la fois à la mort du corps et à la présence d'un destin (« *fato* ») qui la détermine. La prédétermination, l'inexorabilité d'un tel destin est ultérieurement mise en évidence par l'usage du verbe « *deve* » (dans le deuxième vers : « *che 'l viver di Clorinda al suo fin deve* »). La modalité choisie pour l'action est donc celle déontique : la vie de Clorinde *doit* procéder vers sa fin et vers sa finalité. Derechef, la double signification du mot « fin » fait en sorte que cette modalité déontique puisse être interprétée à la fois comme expression de l'inéluctabilité de la mort et comme manifestation de la puissance de la grâce : Clorinda n'est pas dite *vouloir* mourir et retrouver le salut de l'esprit ; selon ce deuxième vers de la strophe, elle *doit* rencontrer à la fois

la mort du corps et la vie de l'âme. Cette nuance devient très significative si on la lit par rapport aux discussions post-tridentines sur l'efficacité de la grâce.

Quant aux vers successifs de la même strophe, le Tasse y décrit la façon dont l'épée de Tancredi blesse à mort le corps de Clorinda (« *spinge egli il ferro nel bel sen di punta* », etc.). Le poète achève un petit chef-d'œuvre d'imagerie baroque, icastique et sensuelle ; grâce à la lecture des strophes suivantes, en outre, l'on comprendra que ce moment descriptif possède également une valeur métaphorique : tous les détails de la scène, en fait, contribuent à préfigurer l'événement de la conversion. C'est comme si la peau et les vêtements de Clorinda constituaient une sorte de frontière entre l'identité guerrière de la femme et son âme (son identité chrétienne) : une fois cette frontière percée, ce qui se cachait à l'intérieur du corps - même à l'insu de la même Clorinda - à savoir son inclination consubstantielle au salut, a la possibilité de ressortir à l'extérieur. C'est au mouvement du sang, et à son passage, de l'intérieur à l'extérieur, à travers la blessure ouverte par l'épée, que le Tasse laisse exprimer ce premier moment de révélation. Le sang est un symbole évident de vie, une vie corporelle qui se perd en même temps que l'on acquiert la vie de l'esprit, mais c'est surtout dans ses caractéristiques sensorielles, et dans leur opposition à celle des instruments de la guerre (et de la vie chevaleresque) – la cuirasse, l'épée – que le Tasse confère le pouvoir d'évoquer la tout première étincelle du changement spirituel : le sang est un « *caldo fiume* », une « fleuve chaude » opposée à la froideur des armes ; une fleuve chaude qui soudainement, à travers la blessure ouverte par le coup mortel de Tancredi dans la frontière entre l'intériorité du corps et son extériorité, se déverse dehors. Le premier effet de ce débordement a lui aussi une valeur métaphorique : le secret du salut, caché dans le corps de Clorinda, son sang qui *naturaliter* s'incline vers la foi chrétienne (naturalité affirmée à plusieurs reprises par la théologie catholique) transforme tout de suite les

manifestations de la vanité chevaleresque : la « *veste, che d'or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e leve* » est transfigurée par le déversement du sang. L'étoffe brodée, tissu vain et mondain, qui enveloppe le corps de Clorinda, est transformée dans une sorte de « deuxième peau » lorsque le sang la trempe : la couleur dorée laisse donc la place à celle rouge, de sorte que la frontière symbolique qui séparait l'intériorité de l'extériorité disparaît.

Dans la strophe successive, la grâce-épée achève sa pénétration du corps de la guerrière sarrasine. Ces vers se prêtent assez facilement à une interprétation psychanalytique, qui soulignerait dans la poésie du Tasse la présence d'un subconscient sexuel. Toutefois, cette lecture serait superficielle : souvent le discours mystique utilise le lexique de l'amour corporel comme métaphore puissante de l'union extatique, mais l'on se tromperait si l'on confondait l'expression de la métaphore avec son contenu, d'autant plus que la spiritualité de l'image poétique créée par le Tasse se manifeste tout de suite dans la deuxième partie de la strophe :[217]

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme ;
parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme ;
virtù ch'or Dio le infonde, e se ribella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

Par rapport à la façon dont la conversion de Ruggiero est décrite dans l'*Orlando furioso*, le récit de la conversion de Clorinda peut sembler, à première vue, assez simple et même rhétorique (dans le sens de la dévaluation de De Sanctis). La guerrière sarrasine ne connaît nullement les

dogmes de la religion chrétienne, elle ne reçoit aucun type d'éducation religieuse. Sa conversion est donc un « cadeau » pur et simple de la grâce divine. Toutefois, c'est justement ce rôle différent de la grâce dans la représentation de la conversion qui marque la nouveauté de la religiosité post-tridentine (celle qu'elle se reflète dans la *Gerusalemme liberata*). La puissance que le Tasse attribue au Saint-Esprit (et à la grâce qu'il infuse dans les cœurs) est soulignée par trois éléments : la citation des vertus théologales, l'équilibre entre la volonté individuelle et l'intervention divine, le rapport entre la conversion et la mort.

En premier lieu, la représentation du Tasse se place immédiatement sous l'égide des trois vertus théologales du Christianisme (« *spirto di fé, di carità, di speme* »). Selon la théologie catholique, ces trois vertus ont pour objet Dieu, et sont infusées dans l'âme par le Saint-Esprit, qui est en effet le véritable protagoniste de la strophe soixante-cinq.[218]

En deuxième lieu, et du point de vue d'une sémiotique de l'âme (à savoir d'une étude de la façon dont les formes narratives racontent le changement spirituel), l'on pourrait affirmer que dans l'imagination de la conversion chaque époque religieuse représente le rapport entre l'âme et la grâce, entre l'âme et le Saint-Esprit, de façon différente. C'est comme si l'on imaginât l'âme pécheresse entourée par une sorte de membrane, qui en empêche la communication directe avec la grâce de Dieu (image qui trouve une expression poétique précise dans la strophe soixante-quatre). La consistance de cette membrane, sa résistance par rapport à la grâce et la façon dont cette dernière arrive à la percer et à toucher le cœur du pécheur, en y déclenchant la conversion, varient selon les représentations individuelles de la conversion, mais aussi selon l'époque spirituelle dans laquelle elles se situent. Chez le Tasse, la force de la grâce divine est telle, qu'elle arrive à se faufiler dans l'âme de la guerrière sarrasine même au-delà de sa volonté, de sorte que l'image de l'épée qui rompt l'intégrité du

corps devient la métaphore la plus adaptée pour exprimer cette dynamique spirituelle.

L'histoire de l'imaginaire de la conversion pourrait être réécrite à partir de l'équilibre que les représentations choisissent d'établir entre la volonté individuelle et l'intervention de la grâce divine. La détermination de cette harmonie, qui constitue l'un des problèmes théologiques les plus importants et épineux au 16e et au 17e siècles, surtout dans les disputes entre Protestants et Catholiques,[219] chez le Tasse donne lieu à une représentation littéraire qui exalte la force de la grâce (les « *parole estreme* » sont « *dittate* », « dictées », presque imposées à Clorinda).[220]

En troisième lieu, la mort, qui joue un rôle fondamental dans l'affirmation de la sainteté,[221] est également centrale dans la conversion de Clorinda. L'affaiblissement du corps guerrier (sa faible langueur) permet à la grâce de transpercer la barrière qu'il oppose à la conversion.[222] Les deux derniers vers de la strophe sont donc centrés sur l'opposition entre une vie de rébellion et une mort de soumission (« *in vita rubella, in morte ancella.* »)

La strophe successive nous permet de saisir les différences entre les conversions *in articulo mortis* de Clorinda et d'Agricane (dans l'*Orlando innamorato*). Le Tasse s'attarde beaucoup plus que son prédécesseur sur l'opposition entre la vie et la mort, et sur le contraste net et dramatique entre l'âme et le corps, opposition typique de l'esthétique religieuse post-tridentine (aussi bien que de celle baroque).

D'autres différences peuvent être cernées : si la conversion d'Agricane était guerrière et « virile », dans la conversion de Clorinda retentissent des tonalités spirituelles plus « féminines » et sentimentales (quoique Clorinda soit une femme guerrière, au moment de la mort et de la vérité elle se montre passive, langoureuse, sa conversion rappelant immédiatement celle archétypique de la Madeleine).[223] Même la réponse de Tancredi à la mutation du cœur de Clorinda est loin d'être « virile » : les

larmes copieuses qu'il verse sur le corps de la guerrière blessée à mort accentuent la composante « sentimentale » de la conversion ;[224] elles sont, en outre, une introduction et un viatique vis-à-vis d'une autre « liquidité » purifiante, celle du baptême invoqué par Clorinda :

Amico, hai vinto, io ti perdón…perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì : deh ! Per lei pianga, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. –
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende, ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Dès le tout début de la strophe, Tancredi n'est plus un ennemi mais un ami, « *amico* », que la guerrière pardonne et dont elle invoque en même temps le pardon. Elle insiste en outre sur l'opposition entre un corps « *che nulla pave* » et une âme désireuse du baptême. Nous parvenons, donc, au moment clef de la narration, celui où le rite baptismal « officialise » la véritable conversion de Clorinda.

Le lien entre la conversion et le baptême, qui caractérise toute la théologie chrétienne, mais qui devient de plus en plus étroit pendant la Réforme catholique,[225] se reflète aussi dans la façon dont le Tasse fait convertir Clorinda et la fait baptiser par Tancredi. Outre à décrire le moment culminant de la mutation du cœur de Clorinda les strophes suivantes sont significatives également car elles fournirent aux peintres nombre d'éléments figuratifs qu'ils introduisirent dans leurs transpositions iconiques du baptême de Clorinda (quoique le lecteur et le spectateur attentifs pourront décerner facilement une contradiction avec les images mêmes) :

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturìa mormorando un picciol río.
Egli v'accorse, e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor, sciolse e scoprío.
La vide, la conobbe ; e restò senza
e voce e moto. Ahi vista ! Ahi conoscenza !

Non morì già ; che sue virtuti accolse
tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno, a dar si volse
vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon di sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise ;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir parea: - S'apre il cielo, e io vado in pace.

Comme dans l'*Orlando furioso*, et précisément dans l'épisode de la conversion de Ruggiero, la source de l'eau baptismale est une source naturelle, à souligner la continuité entre le paysage extérieur et celui de l'esprit. La source, en outre, se situe en haut, au sein d'un mont, ce qui suit le système symbolique habituel de ce genre d'épisodes : l'origine de la grâce se situe dans l'espace supérieur, céleste, d'où elle descend pour baigner et donc sauver les esprits humains. L'usage du verbe « *mormorando* » contribue à cette anthropomorphisation du ruisselet, ce qui confirme, derechef, la continuité entre le paysage naturel et celui de l'esprit.

Dans notre analyse nous n'avons pas prêté beaucoup d'attention à la structure prosodique des vers, mais elle devient très significative surtout dans les vers trois et quatre de la première des deux strophe que nous venons de citer : ici, la métrique des mots semble mimer, dans une sorte de « phonosymbolisme », le même mouvement, le même rythme par lesquels Tancredi court à la source, s'y arrête pour puiser de l'eau à la source, puis retourne tristement vers le chevalier blessé. Le moment de l'agnition, lorsque Tancredi reconnaît que le chevalier blessé n'est autre que Clorinda, la femme qu'il aime, est évoqué par le Tasse de façon à souligner l'intensité du dévoilement : la trembleur de la main, mais aussi la référence à deux moments séparés mais immédiatement successifs, celui de la vue, puis celui de la connaissance. Le Tasse insiste sur cette séquence en deux reprises : le moment de l'action (« *La vide, la conobbe* »), suivi par un moment immédiatement suivant où l'action se traduit dans une double souffrance (« *Ahi vista ! Ahi conoscenza* ! ») La conséquence de l'étonnement est l'avortement de toute parole, la cristallisation de tout mouvement. Dans le début de la strophe suivante le Tasse semble indiquer que Tancredi aurait pu mourir de cette révélation. S'il ne meurt pas, c'est parce qu'il a un but à accomplir, un but qui est même plus important de son amour pour le corps mourant de Clorinda : il doit en sauver l'âme par le baptême. Le Tasse exprime la nécessité du rituel, ainsi que les efforts que Tancredi met en place pour ne pas succomber au chagrin, par des métaphores militaires, liées à l'art du combat. Ce choix construit une sorte de chiasme avec la narration du duel entre Clorinda et Tancredi : si cette lutte chevaleresque avait déterminé la blessure mortelle de la femme, le combat de Tancredi contre lui-même est censé garantir la vie spirituelle de Clorinda. Voilà donc le guerrier chrétien qui ramasse dans cet instant précis toutes ses forces (« *sue virtuti accolse / tutte in quel punto* »), exactement comme un chef d'armée rappelle tous ses soldats à la défense d'un point ouvert aux attaques des ennemis ; il place ces forces autour de son cœur

(« *e in guardia al cor le mise* »), tout comme un comandant situerait ses soldats à la défense d'une forteresse ; il comprime en outre son chagrin, comme s'il était une émeute, une force expansive prête à exploser (« *premendo il suo affanno*. »)

Ensuite, le moment du baptême est décrit par le moyen d'une série d'oppositions, procédé typique de l'esthétique baroque : du contraste entre l'eau et le fer, la première donnant la vie, le deuxième (synecdoque de l'épée) étant un instrument de mort (« *a dar si volse / vita con l'acqua a chi col ferro uccise* »), l'on parvient au véritable oxymoron de la mort vivace,[226] de la mort du corps qui permet la vie de l'esprit (« *atto di morir lieto e vivace* »). Cette série d'oxymoron est déclenchée par les mots du baptême, les « *sacri detti* » que prononce Tancredi. Il ne s'agit pas d'un hasard si le Tasse utilise ici, pour exprimer l'énonciation de la formule baptismale, le mot « *sciolse* », le même qu'il avait utilisé pour désigner l'acte par lequel Tancredi avait libéré le visage de Clorinda de son armet. En effet, dans les deux cas l'action de Tancredi (ses gestes dans le premier cas, ses « actes verbaux » dans le deuxième) permet un dénouement : celui de la narration lorsque l'armet est soulevé (un dénouement qui coïncide avec celui de l'identité de Clorinda) ; le dénouement de la voix de Tancredi dans le deuxième cas, accompagné par la joie et le sourire de Clorinda (qui s'oppose ainsi dans un nouveau chiasme aux larmes de Tancredi).

La syntaxe de la conversion de Clorinda telle que la raconte le Tasse est donc la suivante : Tancredi blesse à mort Clorinda sans en connaître l'identité ; puis, quand la sarrasine lui demande le baptême, Tancredi est touché par la voix de la femme, mais il ne la reconnaît pas ; il se rend donc à la source pour y puiser de l'eau, et ce n'est qu'à son retour, quand il dévoile la tête de Clorinda pour la baptiser, qu'il reconnaît l'identité de son aimée. Il faut bien garder à l'esprit cette séquence, car les représentations picturales de cet épisode la bouleverseront : ne pouvant pas représenter la *consecutio* des actions de façon pareillement claire, elles arriveront parfois

à la bouleverser, et donc à transformer en même temps la logique du changement spirituel) ; dans quelques cas, par exemple, il paraîtra même que Tancredi connaisse déjà l'identité de Clorinda lorsqu'il court à la source. Ce renversement de la syntaxe narrative proposera également une interprétation sémantique différente : dans le poème du Tasse, Tancredi ne court à l'eau que parce qu'il est un bon chrétien et parce qu'il respecte son adversaire ; dans certaines représentations picturales, au contraire, l'on a l'impression qu'il court désespéré à la source car il sait déjà que celle qu'il vient de tuer est son aimée, et il veut au moins lui sauver l'âme. La peinture accentuerait alors, peut-être pour des raisons structurales, peut-être pour satisfaire les désirs de son public, le côté « sentimental » et érotique du récit, tandis que le Tasse tend toujours (du moins dans cet épisode) à subordonner l'amour profane à l'amour sacré.

La strophe par laquelle se termine la représentation de la conversion de Clorinda en exprime, en quelque sorte, la valence cosmique :

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli serian miste viole :
e gli occhi al cielo affissa ; e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole :
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero, in vece di parole,
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

Le premier vers de cette strophe est presque une invitation à la peinture : par une métaphore botanique, le Tasse tâche d'évoquer les couleurs qui caractérisent le visage de Clorinda dans le moment culminant de sa conversion. Il s'agit d'un instant plein de contradictions : la mort du corps se fond avec la vie de l'esprit. Quelle métaphore plus adaptée à

visualiser cette fusion paradoxale qu'un mélange de fleurs, où les lis, dont la pureté immaculée rappelle en même temps la pâleur de la mort, se fond avec les violettes, qui rappellent en même temps la Carême (et donc la passion du Christ) et la présence des dernières gouttes de sang dans les joues de Clorinda…ainsi, trois niveaux de signification (le niveau matériel des couleurs des fleurs, celui spirituel de leur symbolisme, le niveau également matériel des couleurs du visage de Clorinda, celui spirituel de sa transfiguration après le baptême) se superposent et s'enchevêtrent afin d'exprimer la mutation d'un esprit.

Puis, à partir du troisième vers de cette même strophe, le Tasse joue avec les significations multiples que le mot « *converso* » a dans le lexique italien du dix-septième siècle et parvient ainsi à décrire la conversion de Clorinda comme étant constituée par un mouvement double : d'une part, le visage transfiguré qui recherche la source de la grâce (« *e gli occhi al cielo affissa* »), d'autre part le ciel et le soleil, attributs astronomiques de Dieu, qui se reflètent dans le visage de la femme (« *e in lei converso sembra per la pietate il cielo e il sole* »); d'une part un mouvement de l'homme vers Dieu, d'autre part un mouvement de Dieu vers l'homme.[227]

La strophe ne se conclut pas par des mots, mais par un geste, qui remplace toute expression verbale. Au sommet de la transfiguration mystique, lorsque le visage de Clorinda, baigné par la grâce du ciel et du soleil, semble s'identifier avec la source divine de son nouveau bonheur, tout mot serait inadéquat : le poète laisse donc la place au peintre, ou au sculpteur, et fait en sorte que l'extase de Clorinda, son dernier geste envers Tancredi, et l'expression de calme parfait qui se dessine sur le visage de la morte (la calme de quelqu'un qui dort) composent une dernière image finale, que les artistes ensuite transformeront dans des véritables peintures.

S'il est très difficile, ou même impossible, de répondre à la question : « Torquato Tasso adhéra-il sincèrement aux conceptions religieuses

exprimées dans ses ouvrages, et notamment dans la *Gerusalemme liberata* ? », nous avons essayé de démontrer que, par l'analyse détaillée des textes, combinée avec la connaissance de leur contexte historique et culturel, l'on peut toujours donner une réponse à la question : « la poésie de Tasso, et précisément sa représentation de la conversion et du baptême de Clorinda dans la *Gerusalemme liberata*, furent-elles influencées par l'imaginaire religieux de la Réforme ? » La réponse à cette deuxième question, à cause des thèmes, des signes, des structures narratives et des choix lexicaux adoptés par le poète de Sorrente, doit être positive, surtout si l'on compare le Tasse avec ses prédécesseurs.

Le Concile de Trente transmit au Tasse, ainsi qu'aux autres poètes de son temps, un nouveau langage pour la représentation du changement spirituel.[228] L'influence de la Réforme catholique sur l'imaginaire de l'époque ne concerne pas seulement les thèmes choisis ou les histoires racontées, mais s'exerce également à un niveau plus profond. Tous les interprètes les plus avertis de la *Gerusalemme liberata*, en fait, y voient l'expression la plus haute de la capacité du Tasse de transformer les formes littéraires de l'épique chevaleresque et les structures narratives de la poésie érotique dans des instruments capables de chanter le renouvellement de la spiritualité catholique après la crise déclenchée par les Réformes protestantes. De ce point de vue, le rapprochement entre la Clorinda du Tasse et la Sainte Thérèse de Bernini est pertinent (d'ailleurs, l'extase finale de la guerrière, que nous venons de commenter, rappelle de près cella de la Sainte d'Avila dans la représentation qu'en fit Bernini) : dans les deux cas, des formes représentatives profanes (celles de la chevalerie, celles de l'éros) sont réinterprétées afin de communiquer les modalités post-tridentines (baroques) de l'amour divin, de la rencontre entre la grâce divine et la volonté individuelle. Naturellement, comme toute opération de traduction et de transposition, celle-ci aussi s'exposait (et s'expose) à un risque : à savoir que son public ne saisisse pas la valeur métaphorique de

l'amour profane, de la sensualité terrestre, et n'y perçoive pas l'image la plus haute de l'union mystique. Cependant, le problème demeure de décider si cette ambiguïté de Tasso, cette ambiguïté de Bernini, soit dans le texte, ou bien dans les esprits des lecteurs, dans les yeux des spectateurs. C'est justement en raison de cette indécision que le baptême de Clorinda et l'extase de Sainte Thérèse se sont transformés dans des véritables icônes d'une époque pleine de contradictions, où le Catholicisme essayait de transmettre des nouvelles valeurs spirituelles par des vieux signes littéraires et artistiques. À cet égard, il faut peut-être ajouter que si le Concile de Trente et la Réforme catholique influencèrent l'imagination du Tasse, le poète de Sorrente à son tour influença le nouveau langage de la spiritualité post-tridentine, qui se servit souvent des images et des métaphores tirées des œuvres du Tasse pour représenter des mutations du cœur.[229]

La comparaison entre les textes de Pulci, de Boiardo, de l'Arioste et de Tasse nous a permis de saisir quelques traits de l'évolution de l'imaginaire de la conversion à partir de la fin du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième, telle que cette évolution se reflète dans la littérature chevaleresque en langue italienne. Nous aurions pu choisir un autre contexte linguistique, par exemple la France ou l'Espagne, et une recherche comparative qui considère plusieurs traditions littéraires à la fois serait sans doute intéressante outre que nécessaire. Toutefois, même demeurant à l'intérieur de notre corpus de quatre ouvrages (que nous avons choisis parce qu'ils sont exercé une influence remarquable – surtout ceux de l'Arioste et du Tasse – sur les arts et les littératures d'Europe), nous avons pu d'une part les utiliser comme pré-texte, c'est-à-dire comme ce qui est préparatoire par rapport à des lectures ultérieures (le suffixe « pré- » désignerait donc une antériorité, plus qu'une mystification) mais d'autre part nous avons eu l'occasion de forcer les limites de la littérature et de montrer qu'elles sont souvent poreuses, permettant une communication

intense et intriquée non seulement avec d'autres formes représentatives, mais aussi avec la culture dans son ensemble. En ce faisant, nous avons donné un exemple concret du type d'analyse que devrait poursuivre une métabletique générale : Pulci, Boiardo, l'Arioste et le Tasse ont tous représenté le changement spirituel, mais la forme de cette représentation, à son tour, a changé selon les époques. Nous avons essayé de montrer de quelle façon. Maintenant, nous devons en même temps compléter et continuer notre recherche. Il faut d'abord s'attarder sur le travail interprétatif des peintres face à la littérature chevaleresque italienne. Ensuite, nous passerons à la partie centrale de notre livre, dédié à la conversion religieuse telle qu'elle se manifeste dans les représentations hagiographiques post-tridentines. Ce n'est pas par hasard que nous avons choisi de rapprocher ces deux traditions (les vies de chevaliers et celles des Saints). En fait, l'on pourrait affirmer que, d'une certaine façon, le plus nous nous approchons de la Réforme catholique, le plus le chevalier se sacralise, acquiert une religiosité, se sanctifie, jusqu'au point où, chez le Tasse, l'amour profane apparaît subordonné à celui religieux, et la forme épique se met au service de l'idéologie post-tridentine. En même temps, la tradition littéraire de l'hagiographie, et surtout des poèmes qui racontent les vies des Saints, dont nous allons nous enquérir de façon particulièrement méticuleuse, ressent profondément, surtout à son début, et spécialement dans certains contextes culturels, l'influence de la littérature chevaleresque. Ce passage du chevalier au Saint, où ce dernier représente le nouveau héros de l'imaginaire post-tridentin, mais garde cependant quelque traits de son prédécesseur, sera évident surtout dans la conversion (et dans la tradition hagiographique) de l'un des Saints que nous étudierons tout particulièrement, à savoir ceux canonisés en 1622 : Ignace de Loyola. Sa conversion ne fut-elle encouragée par le fait que les livres de littérature chevaleresque, que le fondateur de la Compagnie de Jésus avait demandés pendant sa convalescence, étaient introuvables, et furent remplacés par des

ouvrages hagiographiques ? À l'égard du présent livre, cette substitution acquiert une valeur symbolique fondamentale.

Mais avant de passer à l'hagiographie, nous devons d'abord nous concentrer sur la peinture, et signaler les façons par lesquelles les artistes, et surtout les peintres, utilisèrent les textes des poèmes chevaleresques que nous avons étudiés comme source d'inspiration pour inventer un nouveau langage (visuel) de l'âme.

7) La conversion dans la poésie chevaleresque : images.

Les transpositions intertextuelles du *Morgante* de Pulci et de l'*Orlando innamorato* de Boiardo furent assez limitées. Au contraire, les poèmes de l'Arioste et du Tasse inspirèrent un grand nombre d'artistes (peintres, musiciens, chorégraphes, etc.) Les raisons de ce succès sont multiples. Les progrès dans les techniques de l'imprimerie permirent une large diffusion non seulement du texte verbal de deux poèmes, mais aussi de leurs représentations visuelles (par la gravure, par exemple). Mais d'autres raisons historiques et culturelles facilitèrent cette circulation : dans le cas du Tasse, par exemple, la présence d'une reine italienne à la cour de France (Marie de Médicis) et sa passion pour la *Gerusalemme liberata* jouèrent certainement un rôle important dans la diffusion de ce poème et de ses multiples transpositions au-delà des Alpes. Simultanément, ce fut la structure sémiotique même de l'*Orlando furioso* et de la *Gerusalemme liberata* qui en facilita la traduction dans plusieurs moyens expressifs : la richesse de détails figuratifs qui caractérise ces deux poèmes fournit aux peintres une source inépuisable d'inspiration.

En raison des objectifs de notre livre, nous allons nous concentrer tout spécialement sur les transpositions picturales du baptême de Clorinda, épisode narré dans la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.[230]

L'épisode de la conversion et du baptême de Clorinda est l'un des sujets les plus communs de l'iconographie « profane » post-tridentine.[231]

Parmi les peintres qui le représentèrent, il faut mentionner surtout Domenico Tintoretto ;[232] Ambroise Dubois ;[233] Jacopo Palma, dit « Palma le Jeun » ;[234] Francesco Bassano ;[235] Guido Reni ;[236] Sisto Badalocchio ;[237] atelier de Matteo Rosselli ;[238] Guercino ;[239] Andrea Sacchi ;[240] Francesco Furini ;[241] Mattea Preti.[242] Plus tard, le même sujet fut représenté également par Jean Cotelle (1645 – 1708) ; Francesco Solimena (1657 – 1747) ; Odoardo Perini (1671 – 1757) ; Giovanni Antonio Guardi (1699 – 1760) ; Giuseppe Nogari (1699 – 1763) ; Charles-André Van Loo (1705-1765) ; Angelika Kauffman (1741 – 1807) ; William Hamilton (1751 – 1801) ; Bénigne Gagneraux (1756 – 1795) ; Angelo Mozzillo (env. 1777 – 1805), etc. Cette liste ne se veut aucunement exhaustive, car beaucoup d'autres artistes donnèrent leur version du baptême de Clorinda par Tancredi.[243] Dans les limites et pour les buts de notre livre, nous ne pouvons pas proposer ici une analyse détaillée de toutes ces peintures. Au contraire, nous allons nous concentrer sur quatre d'entre elles, dont nous analyserons en profondeur la structure sémiotique (la façon de représenter le changement spirituel) et la relation avec le texte de la *Gerusalemme liberata*.

7.1) Domenico Tintoretto.

Nous ne connaissons pas beaucoup à propos de l'histoire de ce tableau. Les historiens de l'art l'ont attribué d'abord à Jacopo Tintoretto (Venise, 1518 – 1594), père de Domenico (Venise 1560 – 1637),[244] principalement en raison du fait que la complexité de la composition plastique qui caractérise cette image (la disposition des corps dans une sorte de spirale, de vortex) serait trop « géniale » pour être le fruit de l'invention picturale de Domenico, peintre que l'on a traditionnellement considéré « médiocre », surtout par rapport à son père (dans plusieurs tableaux duquel, en outre, apparaît une structure plastique analogue). Plus récemment, toutefois, les historiens de l'art ont d'une part revalorisé

Domenico, tandis que de l'autre ils ont rassemblé plusieurs données historiques qui encouragent l'attribution du tableau au fils. Le but de cette section du livre étant de proposer une analyse sémiotique de l'image de Clorinda baptisée par Tancredi du musée de Houston, et de la comparer à la fois avec le texte écrit du poème et avec d'autres représentations visuelles du même sujet, nous nous bornerons à résumer le dossier historique que l'on possède à propos de ce tableau. Quelques-uns des détails qui y sont contenus sont en fait utiles aussi vis-à-vis de l'étude sémiotique de l'image et de son interprétation.

Afin d'attribuer le tableau à Domenico, les historiens de l'art ont indiqué plusieurs raisons. D'abord, quant au manque de génialité de Tintoretto le fils, sa biographie se caractériserait non par une médiocrité constante, mais par une alternance de périodes d'opacité et de moments de grand brio créatif. L'œuvre que nous étudions pourrait donc appartenir à l'un de ces instants de bonheur artistique. En ce qui concerne le contexte historique de l'œuvre, l'on a dû procéder à rebours : si traditionnellement l'étude du milieu historique éclaire le contenu et la signification de l'image, dans le cas de ce *Baptême de Clorinda*, au contraire, l'on a été forcé de rechercher un contexte historique (celui de Jacopo ou bien celui de Domenico) qui aurait pu faire de contexte à sa création.[245] À cet égard, plusieurs facteurs ont poussé les historiens de l'art à une nouvelle attribution ; d'abord, *La Gerusalemme liberata* fut imprimée pour la première fois en 1581 : considérant la date de mort de Jacopo (1594), l'influence du Tasse aurait pu s'exercer beaucoup plus profondément sur le fils que sur le père. En deuxième lieu, le climat culturel qui se reflète dans le tableau le situerait préférablement, comme nous le verrons plus clairement grâce à l'analyse sémiotique de sa structure et à l'étude iconologique de ses motifs, dans la période de la Réforme catholique (le Concile de Trente se termine en 1563 : trois ans après la naissance de Domenico, qui se forme donc dans un milieu pétri des valeurs du

Catholicisme réformé). En troisième lieu, le mélange, parfois quelque peu paradoxal, d'amour sacré et profane qu'exprime cette image de la mort et du baptême de Clorinda, appartiendrait, comme nous le comprendrons surtout en analysant la syntaxe narrative du tableau, à la Venise de Domenico, plus qu'à celle de Jacopo. En dernier lieu, il ne faut pas oublier non plus que lorsque Tintoretto le fils atteignit le niveau le plus élevé de maturation artistique, les Turcs menaçaient les portes d'Europe, et le thème de la conversion de la guerrière sarrasine Clorinda devint, peut-être, particulièrement actuel. Cela pour ce qui concerne la comparaison entre le contexte historique de Tintoretto père et celui de son fils.

Mais nous disposons également des quelques éléments plus précis pour guider l'attribution. La biographie de Domenico, rédigée par son ami Carlo Ridolfi (Ridolfi 1914-24), ne mentionne pas le poème du Tasse (tandis que l'Arioste y est cité plusieurs fois), mais relate le fait que le peintre séjourna à Ferrare - où *La Gerusalemme liberata* avait été imprimée en 1581 et 1585 - en 1598, quand le poème avait déjà fait l'objet d'une large diffusion :

> *Chiamato […] Domenico a Ferrara dal Contestabile di Castiglia e Governator di Milano, ritrasse la Regina Margarita d'Austria, ove furono celebrate le di lei nozze con Filippo III Re di Spagna dal Pontefice Clemente VIII, che gli riuscì molto somigliante, onde riportò un ricco dono ; e ritrovandosi a quella solennità il duca Vincenzo Gonzaga, il condusse seco a Mantova ove lo dipinse col corsaletto in dosso lavorato da sottilissimi lavori d'oro* […] *e con tale occasione ritrasse ancora Madama la Duchessa Margarita rimasta vedova del duca Alfonso II di Ferrara, e per lo medesimo Duca fece una Maddalena involta in una stola, che pure va in stampa e altre divotioni…*
>
> (Ridolfi 1914-24, 1 : 401)

Mais selon Buzzoni (1985 : 247-8) ceux qui affirment que Domenico Tintoretto aurait pu recevoir sa commande à Ferrare, où d'ailleurs il exécuta plusieurs tableaux religieux, se trompent : après la mort d'Alfonso, une grande partie des familles nobles qui peuplaient la cour *estense* se transféra à Modène et à Venise (et avec eux beaucoup des lettrés qui auraient pu commandé le tableau). Au contraire, c'est probablement à Mantoue, chez la cour de Vincenzo Gonzaga, admirateur fervent du Tasse, où De Wert, Striggio et Monteverdi composaient leurs madrigaux sur des thèmes tirés de *La Gerusalemme liberata*, que Domenico Tintoretto reçut sa commande. Pour corroborer cette hypothèse, Buzzoni dresse une liste des artistes liés à la cour de Mantoue qui, dans la même période, reçurent des commandes pour des sujets tirés des œuvres du Tasse (Ippolito Andreasi, Federico Van Valchenborch, etc.). Sans compter le fait que Vincenzo Gonzaga prit part aux campagnes de Hongrie contre les Turcs en 1591 et 1597 et en Croatie en 1601, et qu'il fut parmi les fondateurs de l'Ordre du Rédempteur, lié à la relique du sang du Christ gardée dans l'église de Saint André à Mantoue.[246] En outre, le Duc de Mantoue et le peintre vénitien avaient plusieurs relations d'amitié en commun.

Il est donc probable que le tableau *Tancredi baptise Clorinda* du musée de Houston ait été exécuté par Domenico Tintoretto, auprès de la cour de Mantoue, après 1598 (quoique ce *terminus post quem* ne soit pas rigide : le duc et le peintre eurent maintes occasions de se rencontrer plus tôt). Toutefois, ces indications historiques ne nous révèlent pas tout sur le sens de cette image, à propos duquel la sémiotique a sans doute quelques remarques à ajouter.

Considérons, d'abord, la syntaxe narrative qui sous-tend cette représentation ; comparons-la avec celle du texte verbal. Dans *La Gerusalemme liberata* du Tasse, Tancredi blesse à mort son ennemi ; celui-ci, avant de mourir, lui demande d'être baptisé. Le guerrier chrétien court

alors à puiser de l'eau dans une source voisine, et ce n'est qu'à son retour,[247] au moment du baptême, qu'il identifie, déconcerté, son aimée. Le tableau de Tintoretto organise différemment la séquence des actions. La peinture, ne pouvant pas représenter le déroulement du temps, choisit un instant de la narration à partir duquel les spectateurs puissent inférer un avant et un après.[248] Tintoretto sélectionne le moment où Clorinda s'est déjà convertie et Tancredi est déjà retourné auprès d'elle avec son armet plein d'eau. L'image fige donc cet épisode dans l'instant précis où le guerrier chrétien verse de l'eau sur le visage de la femme. Mais, si le peintre eût été complètement fidèle au poème du Tasse, il aurait dû représenter Clorinda au visage encore voilé par l'armure ; car nous ne pouvons par interpréter cette image comme le moment où Tancredi, ayant découvert la tête de son aimée, la baptise :[249] l'élan qui exprime le corps du guerrier nous indique qu'il vient juste de retourner, courant, de la source. En d'autres termes, si chez le Tasse Tancredi découvre l'identité de son ennemi *après* avoir puisé de l'eau, chez Tintoretto cette identification a lieu *avant*. Le changement introduit par le peintre vénitien vis-à-vis de la séquence narrative originale pourrait ne pas être complètement délibéré : probablement, Tintoretto n'a pas voulu (ou su) choisir entre d'un côté l'exigence de montrer la rapidité de Tancredi, la tension de son geste, la hâte par laquelle il retourne de la source, et de l'autre côté la nécessité de représenter le visage de Clorinda. Puisque la peinture doit sélectionner un seul instant représentatif (dans le double sens, esthétique et politique) de tout un récit, elle risque toujours de bouleverser la séquence des actions. Toutefois, le changement de la syntaxe narrative produit également une modification, subtile mais remarquable, dans la sémantique de l'image, dans son sens. Comme nous l'avons déjà suggéré, dans le poème du Tasse Tancredi court vers la source parce qu'il est un bon chevalier et un bon chrétien : il ne connaît pas son ennemi, il se hâte pour son ennemi comme il ferait pour n'importe quel individu qui, mourant, lui demandait le

baptême.[250] Dans la représentation picturale de Tintoretto, au contraire, l'on pourrait interpréter l'élan de Tancredi comme un élan d'amour. D'autres détails dans l'image semblent confirmer cette hypothèse : la colombe blanche qui apparaît dans le coin en haut à gauche du tableau est évidemment une référence au Saint-Ésprit, lequel exerce sa puissance dans le sacrement du baptême,[251] mais les deux angelots souriants qui flottent dans les nuages de la grâce en peu plus en bas pourraient orienter la lecture vers le paradigme de l'amour profane, plutôt que vers celui de l'amour sacré. D'ailleurs, l'ambiguïté entre ces deux dimensions, se manifestant dans le tableau de Tintoretto, en fait probablement un interprète efficace du Tasse. En effet, quoique dans le récit du baptême de Clorinda la syntaxe narrative du poème soit claire, d'autres niveaux plus secondaires de sa structure sémiotique (les figures utilisées, par exemple) poussent le lecteur vers une interprétation moins spirituelle.

Mais nous ne devons par perdre de vue l'objectif principal de notre livre : pour nos buts, le tableau de Houston est intéressant surtout car il montre que le baptême, quoi que ce soient les motivations du geste de Tancredi, est un sacrément étroitement lié à la conversion non seulement du point de vue théologique (nous en avons déjà parlé), mais aussi du point de vue de l'histoire et de la sémiotique de l'art. Lorsqu'un peintre comme Domenico Tintoretto, qui vit exactement dans la période historique que nous étudions et qui partage le même milieu culturel des premiers lecteurs du Tasse, veut représenter la mort et la conversion de Clorinda, il sélectionne tout de suite le moment du baptême, et, en plus, par la structure plastique de la représentation, il met en évidence l'urgence de ce sacrement : le raccourci dramatique de la perspective, l'élan du corps de Tancredi, le rebord de sa casaque et les franges de son ceinturon flottant dans l'air, le pied gauche levé, les bras qui se tendent vers Clorinda et projettent l'armet et son contenu au premier plan de l'image,[252] mais aussi des détails plus subtils, comme la posture du corps de Clorinda, dessinant

avec celui de Tancredi une sorte de spirale tourbillonnante (tourbillon que souligne la rondeur de l'écu sous le corps de la femme et la spirale qui décore son armet), tout cela encourage le spectateur à une équivalence visuelle : soit-il poussé par l'amour chrétien où par celui de Clorinda (ou par n'importe quelle combinaison des deux formes d'amour), le corps de Tancredi constitue une rime visuelle avec celui de la colombe-Saint-Ésprit qui pique sur la femme. Tancredi devient donc un instrument de la grâce divine, qui toutefois ne peut agir que lorsque un vœu de conversion a été exprimé. Clorinda apparaît morte, le visage exsangue et la main droite sans vie, et toutefois son souhait de recevoir le baptême et la vitesse de Tancredi la sauveront.

Le réceptacle que les images de baptême choisissent pour contenir l'eau de la grâce révèle souvent la nature de la conversion qui est scellée par le sacrement. La peinture raconte la conversion en en représentant juste le moment final, mais les détails figuratifs de ce dernier instant, figé par l'image, sont souvent des indices pour reconstruire l'histoire du bouleversement spirituel. Dans le cas de Clorinda, Tasso et Tintoretto font en sorte que soit l'armet à contenir l'eau du baptême : en effet, c'est par le combat guerrier et par la mort en duel que Clorinda s'est convertie. Si l'épée de Tancredi donne à la guerrière sarrasine en même temps la mort corporelle et la vie spirituelle, l'armet du chevalier chrétien, qui en a protégé la tête pendant le combat, devient lui aussi un instrument par lequel la femme atteint le salut de l'âme.[253]

7.2) Ambroise Dubois (Ambrosius Bosschaert).

Ambroise Dubois naquit à Anvers en 1543 et mourut à Fontainebleau en 1614. Le lieu de sa mort indique déjà combien son activité de peintre fut liée à l'essor artistique qui caractérisa la « seconde école de Fontainebleau. »[254] En fait, avec la montée d'Henri IV (1553-1610) sur le trône de France (1589)[255] s'ouvra une autre période faste pour le Château.

Comme François I, Henri IV y résida souvent. Il y fit entreprendre des grands travaux et des nouveaux décors confiés à des peintres flamands.

Selon Félibien, à 25 ans Dubois se trouvait déjà en France. En 1606, il fut nommé peintre de la Reine italienne Marie de Médicis (épousé par Henri IV en 1600). Il devint alors l'un des décorateurs les plus actifs de son époque : il travailla pour le Cabinet de la Reine à Fontainebleau (où il exécuta le cycle de fresques dédiés à l'histoire de Clorinda), il décora toute la Galerie de Diane, il termina celle d'Ulysse, etc. Les historiens de l'art le considèrent héritier de Primatice (Bologne 1504 – Paris 1570) et du maniérisme harlémois dominé par Spranger (Anvers 1546 – Prague 1611). En outre, par la limpidité de ses compositions et l'absence presque totale du pittoresque, il est vu parfois comme un précurseur de certaines écoles artistiques du 17e siècle, mais aussi, ce qui est plus important pour les buts de notre livre, comme un pionnier du « traitement des passions » qui trouvera dans Poussin le maître le plus accompli.

Le *Baptême de Clorinda* peint par Dubois est la dernière des huit peintures exécutées par l'artiste aux alentours de 1605 pour le cabinet de la Reine (FIGURE 3).[256]

Figure 3

En ce qui concerne l'analyse stylistique du tableau, plusieurs y ont remarqué les traits prédominants de l'art de Dubois : le sens théâtral, les contrastes de couleurs, les fortes musculatures. La majorité des historiens de l'art ont en outre souligné le scrupule avec lequel le peintre suit le texte littéraire : « l'aurore qui point, les sentinelles qui gardent le camp devant Jérusalem, le ruisseau descendant la colline, les yeux de Clorinda levés vers le ciel et sa main qui s'abaisse après s'être tendue vers Tancrède en signe de pardon » (Laclotte 1972 : 83).

À notre avis, ce jugement n'est pas tout à fait correct, comme nous essayerons de le démontrer par une analyse sémiotique de l'image. Notre but sera de proposer une comparaison structurale entre cette représentation de la conversion de Clorinda et celle peinte par Tintoretto (cette même comparaison sera poursuivie également lors des analyses des autres tableaux qui composent notre série). Par rapport à Domenico Tintoretto, Dubois adopte une stratégie différente afin de reproduire, au sein du texte visuel, la structure temporelle du récit de la conversion et du baptême de Clorinda, telle que nous la retrouvons dans le poème du Tasse. Si d'un côté Tintoretto avait choisit un seul instant (l'un des plus significatifs) de l'épisode, introduisant en même temps dans sa représentation de ce dernier toute une série d'indices aptes à permettre au spectateur de reconstruire un avant et un après (un passé et un futur) de la scène, Dubois préfère utiliser une autre technique pareillement traditionnelle, c'est-à-dire celle de multiplier les représentations d'un même personnage au sein même du tableau afin de montrer ce personnage dans des moments différents du récit. Ainsi, au coin en bas à gauche de l'image, dans l'arrière-plan, nous voyons Tancredi qui, à l'aide de son armet, puise de l'eau dans un ruisseau, tandis que la partie centrale de la peinture, au premier plan, est occupée par le baptême de Clorinda. Plusieurs signes nous indiquent qu'il s'agit de la même personne, d'autant plus que cette multiplication des personnages

dans l'espace (pour les buts de la représentation du développement temporel) est si commune dans la peinture occidentale, qu'elle fait l'objet d'une véritable convention visuelle (les spectateurs contemporains de Dubois étaient sans doute déjà accoutumés à ce type de stratégie esthétique). Pourquoi, donc, devrions-nous affirmer que le tableau du peintre flamand, comme celui de Tintoretto, bouleverse la structure temporelle des événements telle qu'elle apparaît chez Torquato Tasso ? Dans le cas de Dubois, en effet, nous pourrions être spectateurs du moment où Tancredi vient d'ôter l'armet de Clorinda, s'apprêtant à la baptiser. Toutefois, il y a au moins un élément qui nous indique que cela n'est pas vrai : le manteau de Tancredi flotte dans l'air comme s'il était poussé par un coup de vent. Probablement, il s'agit de la façon dont Dubois a voulu rendre visuellement la course de Tancredi. Le manteau est soulevé parce que le peintre a représenté le héros chrétien au moment où il arrive auprès de son aimée après avoir couru depuis la source (en plus, la posture du corps de Tancredi et la position de l'épée contribuent à donner un effet global de mouvement rapide). En outre, le manteau de Tancredi affiche la même forme flottante dans la petite figure apparaissant en bas à gauche. Les raisons de ce choix iconographique peuvent être multiples : en premier lieu, Dubois a voulu assurer que son personnage fût reconnaissable ; en deuxième lieu, il a peut-être eu l'intention de montrer l'élan par lequel Tancredi puise de l'eau à la source. Mais une lecture « plastique » du tableau (et nous sommes au troisième lieu) pourrait nous suggérer que le même agencement sinueux qui caractérise le manteau de Tancredi se manifeste aussi dans le ruisseau dans lequel le chevalier chrétien puise l'eau du baptême. Il y aurait même une sorte de contiguïté/continuité visuelle entre le manteau et le ruisseau. Si cette lecture est correcte, alors le manteau qui flotte au premier plan de l'image constituerait une espèce de rime plastique avec la source d'eau. La signification délicatement proposée par cette correspondance des formes pourrait être résumée comme il suit :

Tancredi se fait instrument du baptême, et sa présence ainsi que sa volonté chrétienne transforment l'eau naturelle en eau bénite. En même temps, l'on doit constater que, encore une fois, le peintre bouleverse le poème : chez Dubois comme chez Tintoretto, la scène picturale se veut beaucoup plus dramatique que celle du poème, parce que le spectateur *sait* que Tancredi *sait* : le guerrier chrétien est conscient du fait qu'il a blessé à mort son aimée, et que s'il ne court pas vite la conversion de Clorinda ne sera pas suffisante pour lui donner le salut de l'âme.

Cependant, au-delà des analogies qui peuvent être saisies entre la façon dont Tintoretto représente le temps de la conversion et celle de Dubois, plusieurs différences très significatives doivent être cernées entre les deux peintres. D'abord, la théophanie de l'Esprit Saint n'est pas autant visible chez le Flamand comme chez le Vénitien. L'on pourrait même ajouter que, si la religiosité de ce dernier s'exprime surtout dans le personnage de Tancredi, qui est surmonté (et comme guidé) par une colombe, celle du premier s'incarne éminemment dans la posture et dans le visage de Clorinda (qui apparaissait, au contraire, presque morte chez Tintoretto). Ici, Clorinda est consciente, elle lève le visage et les yeux vers le ciel (regard typique des Saints en extase), mais en même temps elle porte la main gauche à la poitrine, produisant un geste qui ne peut nullement être lu comme un simple signe de souffrance physique ; il s'agit, en revanche, d'un geste qui exprime un acte de contrition, encore plus accentué par le contraste (« semi-symbolique », diraient les sémioticiens) entre la main gauche du repentir, dont les doigts s'appuient faiblement sur la poitrine (et sur le cœur, qui est le lieu de toutes les passions) et la main droite : celle-ci non seulement a laissé tomber l'épée, mais se tourne vers le passé de la femme (son passé de guerrière), et précisément vers un manteau qui est identique à celui de Tancredi et qui pourrait être une figure de la grâce, celle que Clorinda recherche avec les forces ultimes de son esprit. Les jambes de la femme se croisent dans une posture qui est à la fois d'effort et

de contrition, tandis que la lumière, celle que le Tasse évoque dans son poème, envahit le visage de Clorinda.

À une analyse attentive, donc, le tableau de Dubois exprime une conception de la conversion religieuse (et du baptême) qui est sensiblement différente par rapport à celle incarnée par le tableau de Tintoretto. Si dans l'image du Vénitien le salut de la guerrière dépend principalement d'une grâce extérieure, dans celle peinte par Dubois, au contraire, c'est la contrition de Clorinda, son repentir, son désir de se convertir, sa demande d'être baptisée qui sont mis en relief, tandis que Tancredi, en revanche, devient un mère instrument de ce changement spirituel. Il ne serait pas difficile de lier cette différence de représentations aux différences théologiques qui caractérisaient, d'une part, la vie religieuse au Nord d'Italie aux dernières années du 16e siècle et, d'autre part, celle de la France d'Henri IV et de Marie de Médicis (sans jamais oublier le poids que le différent style des deux peintres ait pu avoir dans la construction des leurs œuvres). Avant de passer à l'analyse suivante, il faut remarquer que l'*activité* de la conversion de Clorinda chez Dubois est mise en évidence également par deux autres facteurs structuraux : d'abord, tandis que chez Tintoretto l'eau du baptême est figée au moment même où elle est en train de tomber sur le visage de la femme, chez Dubois il semble que le rituel sacramentel soit représenté au début de son déroulement. Derechef, donc, l'emphase de la représentation se déplace du geste de Tancredi au visage de Clorinda et à sa conversion. En deuxième lieu, la charpente des regards chez les deux peintres est très différente. Dans le tableau de Tintoretto, le raccourci de la perspective nous empêche de voire les yeux de Tancredi, tandis que ceux de Clorinda sont dépourvus de vie. Le regard qui domine la scène est donc celui transcendante des deux anges, et il s'agit d'un regard du haut en bas. Au contraire, chez Dubois la structure des regards est beaucoup plus complexe. D'abord, ils mettent en place une sorte de circulation : Tancredi, ainsi que le petit animal qui décore la poignée de son

épée, regardent Clorinda, mais en même temps le visage de la Méduse s'affichant sur l'écu de la guerrière sarrasine dirige l'attention du spectateur vers l'arrière plan, où Tancredi puise l'eau du baptême.[257]

Néanmoins, le regard le plus important du tableau est celui de Clorinda, mis en relief par l'inclination de sa tête vers le spectateur et vers la lumière de la grâce divine qui l'illumine (les sémioticiens appelleraient cette lumière un « système d'observation secondaire ou épigraphe », car elle oriente l'attention du spectateur envers un point précis de l'image). Ainsi, si la conversion chez Tintoretto advient du haut en bas, celle représentée par Dubois a lieu du bas en haut : encore une fois, c'est l'initiative humaine de la conversion qui est mise au premier plan par rapport à l'intervention de la grâce.

L'iconographie de la conversion de Clorinda oscille entre l'archétype pictural de la conversion de Saint Paul et celui de la conversion de la Madeleine (Clorinda, en effet, en femme guerrière, combine plusieurs caractéristiques de ces deux Saints). Parfois le premier archétype est dominant, et le poids de la grâce dans l'économie visuelle de l'image augmente ; parfois, au contraire, c'est l'archétype de la femme repentie à l'importer, de sorte que la volonté individuelle occupe le premier plan, visuel et sémantique, de la scène de conversion.

Beaucoup d'autres différences encore pourraient être soulignées entre les deux tableaux (le fait qu'ils représentent un même sujet, qu'ils puissent constituer une série, en facilite l'analyse structurale) ; par exemple, les vêtements qui apparaissent chez Tintoretto sont assez différents par rapport à ceux que nous voyons dans le *Baptême de Clorinda* de Dubois. Cependant, il s'agit, probablement, de détails qui relèvent de différences de style et de milieu culturel, mais qui ne sont pas très significatifs vis-à-vis du sujet de notre livre. Nous préférons, dons, procéder avec l'analyse de l'image suivante.

7.3) Sisto Badalocchio.

Sisto Badalocchio, peintre et graveur, naquit à Parme en 1585 ; sur la date de sa mort nous ne disposons pas de données absolument certaines. Quelques historiens la fixent en 1647, d'autres indiquent le 1619 comme *terminus post quem*, d'autres encore proposent le 1621. De toute façon, nous savons qu'il se forma comme artiste auprès du cercle des Carracci. Selon Malvasia (1974) il pourrait avoir fréquenté l'Académie des Carracci à Bologne, avant de retourner à Parme en 1600 comme élève d'Agostino Carracci, quand celui-ci fut embauché par Ranuccio I Farnese, 4e duc de Parme. Après la mort du maître en 1602, Badalocchio et son compagnon Giovanni Lanfranco furent envoyés par le duc à Rome, afin de compléter leur éducation dans l'atelier d'Annibale Carracci, qui travaillait alors dans le Palais Farnese. Badalocchio demeura avec Annibale jusqu'à à la mort de ce dernier en 1609, et participa à tous les travaux de l'atelier (notamment, les fresques sur les parois de la Galerie Farnese et ceux dans la chapelle Herrera à S. Maria di Monserrato, à Rome). Il se fit connaître d'abord comme graveur, pour ses reproductions du Laocoon (1606) et pour 23 des 54 gravures des fresques vaticanes de Raphaël, qu'il exécuta avec Lanfranco. Ces derniers détails de la biographie du peintre sont significatifs, car il nous révèlent que cet artiste avait la coutume (et peut-être la passion) d'opérer ce que la sémiotique contemporaine appellerait des « traductions inter-sémiotiques », à savoir des traductions d'un moyen expressif à l'autre (par exemple, de la sculpture à la gravure ou de la peinture à la gravure).

Parmi les nombreuses traductions de ce genre effectuées par Sisto Badalocchio, il y en a une de la poésie à la peinture : une représentation picturale du *Baptême de Clorinda par Tancredi* (FIGURE 4).[258] Exécuté à Rome et inséré dans l'inventaire du cardinal Alessandro d'Este, le tableau fut ensuite attribué à Ludovico Lana (Ferrare, 1597 – Modène, 1646) et retrouva son attribution actuelle en 1945, grâce à Venturi.

Figure 4

Mais venons à l'analyse sémiotique de l'image, à la construction et à la lecture de son sens.

D'abord, en ce qui concerne la structure temporelle mise en scène par le tableau, si Tintoretto proposait un temps bloqué mais centrifuge (dans le

sens qu'il encourageait le spectateur à franchir les limites temporelles de l'image) et si Dubois avait eu recours à la multiplication de Tancredi dans l'espace de la toile pour en représenter les mouvements dans le temps, Badalocchio choisit de figer le récit de la conversion et du baptême de Clorinda par une image centripète, qui bloque le flux du temps mais en même temps ne suggère pas la présence d'un avant et d'un après. Il s'agit sans doute d'un choix stylistique du peintre, qui cependant révèle quelques données intéressantes sur le milieu culturel dans lequel il opéra. Si Ambroise Dubois, transposant en peinture l'histoire de Tancredi et Clorinda pour un public français, avait éprouvé la nécessité de la raconter dans une image à la structure théâtrale et didactique, chez Tintoretto, et encore plus chez Badalocchio (dont la toile est probablement postérieure) le tableau n'a pas besoin de raconter, car le poème du Tasse est présent à un tel degré dans l'imaginaire collectif qu'il suffit d'y faire une simple allusion. Ainsi, il ne faut pas que Badalocchio montre la course de Tancredi, ou qu'il le représente en train de puiser de l'eau dans le ruisseau : les spectateurs de Modène sauront à merveille comment situer l'image par rapport au contexte du poème du Tasse. Simultanément, le choix stylistique de bloquer le temps par un instant qui se replie sur lui-même produit des effets esthétiques ultérieurs. D'abord, par rapport aux peintres dont nous avons déjà analysé les images, Badalocchio adhère plus fidèlement au texte verbal (cela étant peut-être une conséquence de son habitude à « traduire » entre codes sémiotiques différents). Toutefois, l'élimination de la course de Tancredi vers l'eau contribue également à transformer profondément la sémantique générale du tableau. Si l'on voulait la résumer dans peu de mots, l'on pourrait affirmer que Badalocchio « laïcise » la conversion et le baptême de Clorinda. Comparons la posture de la femme telle que la représente ce dernier artiste avec celle que nous avons constatée chez Tintoretto et Dubois. La main droite de la guerrière indique l'épée abandonnée, comme dans le tableau du Flamand, mais la main gauche ne

touche pas la poitrine en signe de contrition. Au contraire, elle croise la main nue de Tancredi (une référence aux vers : *e la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliero, in vece di parole, / gli dà pegno di pace*). En outre, les vêtements très féminins de Clorinda (difficile de l'imaginer en train de se battre avec une jupe si lourde et des sandales si élégantes) et surtout son sein découvert indiquent que la conversion représentée par Badalocchio dans son image n'est pas celle de l'infidèle qui devient chrétienne, mais plutôt celle de la guerrière qui devient femme. Il s'agit toujours de la représentation d'un changement, mais dans ce changement les valeurs principales ne sont pas celles de la religion. Cette hypothèse est confirmée par la structure des regards caractérisant le tableau. Si la Clorinda de Dubois levait les yeux extatiques au ciel, ici le regard de la femme se dirige intensément vers le visage de Tancredi. Le manque de tout signe religieux (à l'exception de l'eau qui commence de s'écouler de l'armet) achève la « sécularisation » de l'image, dont la tonalité dominante n'est pas mystique, mais érotique. Une autre considération doit être avancée avant de conclure l'analyse. Le visage de Tancredi, sur lequel Clorinda fixe son dernier regard de femme mourante, n'est pas du tout celui d'un guerrier viril, tel que Tancredi se montrait chez Tintoretto ou encore plus chez Dubois (où le héros chrétien porte même une barbe, en hommage aux codes vestimentaires classiques). En revanche, chez Badalocchio le visage de Tancredi est celui d'un éphèbe, ou même d'une femme. L'on pourrait même saisir une certaine ressemblance entre les traits de Clorinda et ceux de Tancredi. Nous ne voulons pas insinuer que le tableau s'inspire d'une érotique homosexuelle. Notre intention est plutôt de souligner le fait que, si chez Dubois le visage de Clorinda se reflète dans la lumière de la grâce divine qui illumine sa conversion, chez Badalocchio les traits de la guerrière se reflètent dans ceux de Tancredi, qui lui montre le visage gentil d'une femme justement parce que c'est dans une femme que Clorinda a été transformée par la mort.

Sous cet aspect, Badalocchio donne une épreuve ultérieure de sa capacité d'adhérer au texte du Tasse, où l'amour sacré et celui profane se mélangent parfois de façon inextricable.

À l'égard de notre histoire de l'imaginaire de la conversion, ce tableau nous suggère que si les critiques littéraires ont parfois douté quant à la possibilité de situer le Tasse tout court dans le sillon de la Réforme catholique, cette incertitude concerne également les images tirées de son poème. Selon le style du peintre, mais aussi selon le milieu culturel où il s'était formé et celui du public auquel il s'adressait, les images du baptême de Clorinda mettent en évidence, tour à tour, le côté religieux de la transformation de Clorinda ou bien celui érotique et profane.

7.4) Bénigne Gagneraux.

La dernière image de notre série se situe dans une époque assez postérieure par rapport à celle dont s'enquiert le présent livre (1563-1622). Cependant, nous l'avons choisie justement car elle est très différente de celles que nous venons d'analyser. En vertu de sa diversité, elle constitue, en fait, un terme de comparaison efficace pour saisir quelques lignes maîtresses caractérisant l'évolution iconographique de la conversion et du baptême de Clorinda.[259]

L'image que nous nous proposons d'étudier est un *Baptême de Clorinda par Tancredi*, signé en 1789 par Bénigne Gagneraux (Dijon 1756 – Florence 1795). Nous devons admettre que nous avons sélectionné cette toile aussi en vertu de la fascination qu'exerçait sur nous cette date. Comme nous le verrons, ce tableau étant un exemple du processus de sécularisation auquel la peinture a soumis le sujet du baptême de Clorinda, le fait qu'il ait été peint dans la même année qui marqua le début de la Révolution française (quoique dans un contexte très différent de celui révolutionnaire, comme nous le constaterons), en fait un véritable symbole

de la progressive laïcisation d'un sujet iconographique qui était, au départ, religieux.

D'abord, il faut situer cette œuvre dans son contexte historique. Comme l'écrit Sylvain Laveissière dans le catalogue d'une exposition consacrée à Gagneraux (Laveissière 1983), lorsque David revint à Rome en 1784 pour y peindre *Le serment des Horaces*, le peintre dijonnais (dont le nom fut bientôt italianisé : « Benedetto » Gagneraux), arrivé huit ans plus tôt, commençait à construire sa réputation. Pendant près de dix ans il fut le principal peintre français établi à Rome, où il jouit d'une clientèle romaine, italienne et internationale. Ignoré par l'Académie de France, il poursuivit une carrière indépendante mais brillante. Toutefois, une mort prématurée, l'absence de ses œuvres au Louvre et une longue négligence de la part de l'histoire de l'art vis-à-vis de la fin du 18e siècle firent perdre la mémoire de ce peintre, qui fut cependant célébré posthumément par le Salon de 1798. Étrangement, le renouveau de l'intérêt envers Gagneraux se doit à l'histoire de l'art suédoise, qui a souvent souligné la valeur artistique d'un de ses tableaux les plus importants, *L'entrevue de Gustave III avec le Pape Pie VI.*

Versé dans tous les genres, le peintre dijonnais excella surtout dans les images anacréontiques, son style se faisant remarquer par une alternance presque schizophrénique entre le classicisme de David ou d'Albani et la verve imaginative de Fuseli et de Blake.

À propos de son *Baptême de Clorinda* (FIGURE 7)[260] nous savons qu'en 1786 Gagnereaux devait peindre deux sujets tirés du Tasse pour Gustave III. Selon Laveissière, c'est de l'exemple maniériste d'Ambroise Dubois que procèdent la composition de l'image et ses détails (« les cuirasses, le camp des croisés au fond, qui aligne ses tentes multicolores comme chez Mastelletta,[261] […] » - ibid. : 123).

Figure 7

Mais une analyse sémiotique de ce *Baptême de Clorinda* nous fera saisir dans quelle mesure l'apparente similarité stylistique qui lie Gagneraux et Dubois cache une profonde diversité sémantique. Le classicisme du dijonnais rappelle celui du flamand dans le choix des vêtements classiques, dans la précision du paysage et des campements, ainsi que dans la composition générale de l'image (la topologie des personnages, l'équilibre des couleurs, la distribution de la lumière). Toutefois, l'instant de l'histoire de Clorinda que Gagneraux a décidé de figer dans son œuvre n'est pas le même que les autres peintres que nous avons étudiés ont représenté dans leurs tableaux. Ici, nous sommes spectateurs du moment où Tancredi soulève l'armet de son ennemi et reconnaît, stupéfié, le visage de l'aimée. Comme Badalocchio, Gagneraux choisit de rester fidèle au récit du Tasse, mais sa représentation, encore plus

que celle du peintre italien, ôte toute religiosité à la scène. Chez Gagneraux, l'armet de Tancredi (le réceptacle du sacrement) a été abandonné aux pieds de la femme. L'image attire donc l'attention du spectateur non pas vers le moment de la grâce, ni vers celui de la contrition/conversion de Clorinda, mais vers la merveille de Tancredi, passion qui est la véritable protagoniste de cette image. L'œuvre de Gagneraux est, en fait, complètement sécularisée : non seulement aucun signe de baptême n'y apparaît, mais le sacrément même y passe au deuxième plan par rapport aux souffrances d'amour de Tancredi. Le système des regards qui s'instaure à l'intérieur du tableau confirme cette lecture : si les yeux de Tancredi s'écarquillent avec stupeur devant le visage de la femme guerrière (le geste de la main droite du héros chrétien mettant en évidence cet étonnement), ceux de Clorinda ne se dirigent ni vers le héros chrétien (comme chez Badalocchio), ni vers le ciel (comme chez Dubois). Au contraire, ils semblent suivre le mouvement de Tancredi pendant qu'il enlève l'armet, contribuant ainsi à construire une scène de dévoilement. La posture de la femme, en outre, loin d'exprimer une quelque contrition, paraît accentuer encore plus le sens d'une découverte douloureuse (même l'épée gisant sur le terrain n'est pas un signe certain d'abandon de la vie guerrière de la part de Clorinda ; au contraire, elle pourrait appartenir à Tancredi même, et donner donc une emphase visuelle ultérieure à la main qui l'a laissée tomber, et qui maintenant se lève dans l'air à exprimer la merveille du chevalier chrétien).

Enfin, un dernier détail nous indique que le changement représenté dans le tableau n'est pas tellement celui de l'âme de Clorinda, mais de celle de Tancredi : le cheval égaré au milieu du bois semble accentuer le sens de fourvoiement que le tableau transmet à ses spectateurs.

Ce dernier exemple nous a montré clairement que plus l'on s'éloigne du Tasse et de la religiosité qui caractérisa son époque et (en partie) son œuvre, plus les représentations visuelles tirées de l'épisode de la

conversion (et du baptême) de Clorinda négligent le moment du changement spirituel de la femme pour se concentrer surtout sur l'érotisme du récit. Au contraire, plus l'on s'approche du Concile de Trente et des premières années de la Réforme catholique, plus l'on constate combien les artistes absorbent surtout le contenu religieux de la *Gerusalemme liberata*, mettant en scène non pas les mésaventures de l'amour profane, mais les succès de l'amour sacré.[262] C'est comme si jusqu'à un certain moment de l'histoire culturelle et de la fortune de la *Gerusalemme liberata*, l'épisode de Tancredi et Clorinda constituât pour les artistes un très bel exemple de conversion spirituelle, tandis qu'après, et dans des contextes plus sécularisés, le même épisode représentât plutôt le récit d'un amour malheureux.

Si par l'analyse de quatre parmi les textes les plus importants de la littérature chevaleresque italienne nous avons pu saisir la façon dont le thème de la conversion religieuse s'introduit progressivement dans la civilisation catholique (quoique, encore une fois, notre sélection ne soit représentative que d'une section assez limitée de cette même civilisation), par l'étude des représentations visuelles tirées du dernier de ces textes, à savoir les images du baptême de Clorinda, nous avons eu l'opportunité de suivre un phénomène opposé, à savoir la progressive sécularisation de l'imaginaire visuel européen.

Nous parvenons maintenant au moment central de notre livre, où nous allons nous occuper non pas du développement de l'idée de conversion, ni de sa progressive disparition, mais plutôt de l'apex de sa présence dans le sentiment religieux catholique. Dans ce but, nous allons abandonner la littérature chevaleresque pour nous dédier complètement à celle religieuse, et à la littérature hagiographique en particulier. Il ne s'agit pas d'un passage sans continuité : comme nous avons déjà eu l'occasion de l'affirmer dans plusieurs occasions, d'une part, et spécialement dans les poèmes hagiographiques, la figure du chevalier converti (ou convertisseur) est

remplacée par celle du Saint (de même, converti ou convertisseur) - d'autant plus que les poèmes hagiographiques empruntent souvent même le style et les formes de la littérature chevaleresque – d'autres part, c'est justement sur l'exemple de la chevalerie profane que l'Église de la Reforme bâtira - surtout grâce à l'œuvre de Saint Ignace de Loyola - la milice du Christ, destinée à défendre le Catholicisme dans les multiples défis de la modernité.

LES CHEVALIERS DE L'ÂME.

[…] *yo volveré y le diré más*
venturas y aventuras que las que
tiene un libro de caballerías.[263]

Dans l'introduction nous avons décrit les hypothèses, la méthode, les finalités, le corpus de notre recherche. Dans le chapitre suivant nous nous sommes penchés sur la conversion religieuse des « savants », et notamment des théologiens : nous avons jugé leurs ouvrages apologétiques, autobiographiques ou de controverse comme nécessaires pour comprendre l'évolution de l'imaginaire religieux catholique après le Concile de Trente, mais insuffisants pour saisir les lignes maîtresses de ce développement, surtout vis-à-vis de la culture populaire. Nous avons donc déplacé notre attention, dans le chapitre successif, vers le genre de l'épique chevaleresque, dont nous avons mis en évidence la progressive « christianisation » à partir de la Renaissance jusqu'à la Réforme catholique. L'aboutissement naturel de cette sacralisation de la figure du chevalier est la création d'un nouveau modèle de héros : le Saint moderne. C'est afin de comprendre en détail quel type de spiritualité et quels modèles de changement religieux la civilisation catholique offrit à son public dans la période que nous avons choisi d'étudier, que nous dédierons les chapitres qui suivront à des textes, verbaux et non, qui représentent la

conversion religieuse en relation à la sainteté. Puisque il aurait été impossible, outre que superflu, de mener une recherche exhaustive sur tous les textes hagiographiques publiés ou diffusés après le Concile de Trente jusqu'à 1622, nous avons choisi de nous concentrer sur un corpus relativement limité, mais représentatif de cette époque spirituelle.[264]

Parmi les Saints qui firent l'objet du discours catholique (les textes hagiographiques, les sermons, les images, etc.) pendant la période visée par notre recherche, nous avons décidé de nous concentrer sur quatre des cinq Saints dont la canonisation solennelle clôtura ladite période ; dans l'ordre dans lequel ces Saints seront étudiés dans le présent livre : Saint Ignace de Loyola, Saint Philippe de Neri, Saint François Xavier et Sainte Thérèse d'Avila. Nous avons exclu de notre corpus l'étude des textes se rattachant au cinquième des Saints canonisés en 1622, Saint Isidore Laboureur, patron de Madrid, car il ne s'agit pas d'un Saint moderne (il vécut à Madrid entre 1070 et 1130).[265]

Qu'espérons-nous comprendre grâce à l'étude, à la fois historique et sémiotique, des textes (les mots et les images) qu'entamèrent, accompagnèrent, clôturèrent et célébrèrent la canonisation de ces quatre Saints ? En définitive, nous souhaitons y retrouver une sorte de gigantesque auto-projection du Catholicisme après le Concile de Trente, mais aussi les premières manifestations de la nouvelle façon dont la modernité vécut et interprèta le changement spirituel. Nous le répétons, notre hypothèse est que la façon occidentale de considérer l'âme et ses mutations subit une modification profonde à partir de la période que nous étudions, une modification dont les conséquences retentissent jusqu'à notre époque, et influencent, même aujourd'hui, notre façon de concevoir la religion et la religiosité, l'identité et les différences religieuses. Nous allons donc mener une enquête la plus exhaustive possible sur l'imaginaire de la conversion lié à ces quatre Saints. D'abord, cependant, nous consacrerons quelques pages au contexte de ces représentations, essayant de fournir une synthèse

générale concernant la sainteté et ses textes dans le Catholicisme moderne.[266]

1) L'essor hagiologique après le Concile de Trente.

Le Concile de Trente rejeta les critiques protestantes contre le culte catholique des Saints et il les proposa, en revanche, comme des modèles efficaces afin de guider la vie spirituelle des fidèles, leur évangélisation et leur conversion.[267] L'hagiographie étant l'un des moyens expressifs les plus importants pour la diffusion de ce culte, elle connut, entre 1563 et 1622, un essor extraordinaire. Le nombre des publications hagiographiques imprimées dans cette période fut exceptionnel par quantité, qualité, variété et diffusion (directe, par la lecture, ou indirecte, par les transpositions inter-sémiotiques des textes verbaux).[268] Ces ouvrages peuvent être repartis en deux catégories : les recueils de vies de Saints et les *Vies* individuelles.

Quant au premier type hagiographique, l'évêque de Vérone Luigi Lippomano,[269] publia dans les mêmes années les *Sanctorum priscorum patrum vitæ* (Lippomano 1551-56).[270]

Ensuite, le chartreux Laurent Sauer (Surius),[271] élabora l'un des ouvrages hagiographiques les plus significatifs parmi ceux qui furent publiés peu après la clôture des travaux conciliaires, le *De probatis sanctorum vitis* (1570-5), dans lequel il s'efforça de corriger les imprécisions historiques contenues dans l'œuvre de son prédécesseur véronais.[272] Ce recueil hagiographique, originairement publié en six volumes, fut le résultat d'un travail d'édition long, méticuleux et rigoureux. Il exerça une influence considérable sur les anthologies d'époque post-tridentine : à partir de Sauer l'hagiographie commence d'adopter des critères historiographiques de plus en plus sévères, abandonnant le style médiéval et fabuleux de la *Légende dorée*.[273]

Puis, à la fin du seizième siècle le jésuite Heribert Rosweyde[274] inaugura le projet ambitieux de recueillir tous les documents manuscrits

concernant tous les Saints connus selon l'ordre du calendrier.[275] Cette idée, qui marque le début de l'hagiographie comme entreprise analytique et systématique, débouchera sur l'édition d'un des majeurs ouvrages d'érudition de touts les temps, les *Acta Sanctorum*.[276] L'initiateur de leur rédaction fut Jan van Bolland,[277] suivi par Godfrey Henschen[278] et Daniel von Paperbroech.[279] Le premier tome, cependant, accueillant les documents relatifs à tous les Saints de janvier, n'apparut qu'en 1643, à Anvers, et donc plus de vingt ans après la fin de la période étudiée par le présent livre.[280] Les *Acta Sanctorum* sont donc significatifs afin de saisir l'évolution de l'attitude intellectuelle et culturelle des hagiographes après le Concile de Trente, mais ils résultent peu utiles quant à la compréhension de l'imaginaire et de la mentalité religieux de ceux qui écrivaient et surtout de ceux qui lisaient des hagiographies entre 1563 et 1622. D'autres recueils, moins systématiques mais plus diffusés, exercèrent une influence plus remarquable sur l'évolution du concept de conversion dans le Catholicisme post-tridentin, aussi par le moyen des hagiographies individuelles dont ils furent la source. Parmi les florilèges hagiographiques publiés jusqu'à 1622, il faut mentionner surtout en 1856 le *Martyrologium Romanum*, publié par Cesare Baronio,[281] puis réédité et republié maintes fois pendant les années suivantes,[282] qui marque une étape fondamentale dans l'histoire de l'hagiographie (Baronio 1586) ; en 1587-8 les *Vite dei santi, e beati del sacro ordine de' frati Predicatori* du dominicain Serafino Razzi (Florence, 1531 -1611) (Razzi 1587-8) ;[283] en 1593 les *Vite dei Santi e Beati toscani* de Silvano Razzi (Florence, 1527 - 1611), de l'Ordre de Camaldoli, frère de Serafino (Razzi 1593) ;[284] en 1604 le *Viridarium sanctorum* de Matthæus Rader (Tyrol, 1561 – Munich 1634) (Rader 1604) ;[285] en 1609 la *Nova topographia in martyrologium romanum*, publiée par Filippo Ferrari (1570-1626) (Ferrari 1609) ; en 1610 la *Confessio Bohemica*, d'Aloys Bohuslav Balbin (Balbin 1610).[286] en 1613 le *Catalogus sanctorum Italiæ* du même

auteur (Ferrari 1613) ; en 1616 le *Sidera illustrium et sanctorum virorum* de Christopher Brouwer (Arnheim, 1559-Trier, 1617) (Brouwerus 1616).

Les textes faisant partie de la seconde catégorie (les *Vies* individuelles) se différencient des recueils par plusieurs traits : généralement, leurs auteurs ne sont pas des érudits ou des spécialistes appartenant à des Ordres religieux, mais des écrivains dont la préparation historiographique et philologique est moins rigoureuse ; le sujet des *Vies* individuelles est souvent spécifique et d'intérêt local ; elles contiennent une quantité plus considérable d'éléments narratifs, imaginatifs et fantastiques ; elles ne s'adressent pas à un public de savants et de membres du clergé, mais à une classe plus populaire de lecteurs ; elles sont accompagnées souvent par des gravures ou par des images d'autre type ; elles ne sont pas publiées dans des éditions luxueuses ou grand format, mais souvent sous forme de feuilles volantes ou publications précaires, qui peuvent être transmises d'un lecteur à l'autre et qui sont généralement pauvrement reliées (d'où la difficulté de repérer ces documents en bon état de conservation). Quant à la langue utilisée, si les grands recueils avaient une ambition internationale et étaient rédigées dans la *lingua franca* de l'époque, le latin, les hagiographies individuelles, s'adressant à un public plus circonscrit et moins érudit, adoptaient plutôt les langues vulgaires. À cause de toutes ces différences, les hagiographies individuelles sont donc beaucoup plus utiles que les grands recueils savants afin de décrire et comprendre l'imaginaire de la conversion tel qu'il fut exprimé et propagé par les représentations de la sainteté élaborées après le Concile de Trente.

À titre d'exemple, afin de donner une idée du succès extraordinaire de ce genre littéraire dans la période que nous étudions, nous fournirons maintenant un aperçu du développement de l'hagiographie française entre 1563 et 1622 ; dans des sections ultérieures nous allons nous enquérir également de la littérature hagiographique italienne, ibérique ou des autres régions catholiques d'Europe (notamment en ce qui concerne les cas

spécifiques de Saint Ignace de Loyola, Saint Philippe Neri, Saint François Xavier et Sainte Thérèse d'Avila). Nous avons décidé de centrer cette vue d'ensemble sur le cas français car il est probablement celui sur lequel l'on dispose du nombre majeur d'études détaillées.[287]

Plusieurs critères peuvent être adoptés afin de catégoriser l'immense production hagiographique française de « vies individuelles ». En premier lieu, l'on peut distinguer entre les nouveaux ouvrages et les textes qui furent plutôt le fruit d'une réédition ou d'une traduction d'ouvrages déjà imprimés.

En ce qui concerne le premier groupe, Henri Bremond dresse une liste provisoire des « vies de Saints » publiées entre 1580 et 1660 (Bremond 1967, 1 : 239-54) :[288] Saint Aderold, Saint Amable, Saint Arnould, Saint Babolin, Saint Benezet, Saint Éloi, Saint Hubert, Saint Guillaume, Saint Marcoul, Saint Médard, Saint Nicaise, le bienheureux Pierre de Luxembourg […], Sainte Anne, Sainte Berthe, Sainte Isabelle, Sainte Reine […] ; les Saints et les Saintes des premiers siècles ; de l'époque mérovingienne ; du Moyen Age ; de la Renaissance ; « les patrons de vingt provinces, de cent églises », etc., (sans compter que nombre de Saints eurent plusieurs hagiographes, comme Saint Yves - 1618, 1623, 1640 - et Saint Sphire - 1624, 1627, 1658 - et que la Bibliothèque Nationale, la seule dépouillée par Bremond,[289] ne contient qu'un tiers des ouvrages de ce genre publiés à l'époque).[290] L'infatigable Abbé cite encore les *Vies* de Sainte Aure et de Mme Acarie, de Saint Bénezet et du Père de Condren ou des ouvrages tels que *Le pèlerinage de Notre-Dame du Moyen-Pont* ou *Les sept Saints tutélaires de l'Agenais* (publié à Paris en 1664 par le Père G. Cortade) ou encore les hagiographies de Saints irlandais comme la *Vie admirable de Sainte Brigide* (1652), écrite par N. de Mérode. Et encore, le *Théâtre sanglant de Sainte Catherine martyre sur lequel sa vie et sa mort sont représentées par quatorze divers actes*, du Dominicain Labarde (publié en 1618) et *Vie et miracles de Sainte Fare* (à Paris, en 1626, par R.

Regnault). Digne de considération est aussi l'ouvrage populaire *Nouveau recueil de vies des Saints propres pour servir d'exemple à toutes sortes de personnes de quelque vocation qu'elles soient dans la campagne, où l'on ne fait point mention de leurs miracles, mais seulement des actions qu'un chacun peut imiter et de celles qu'il doit éviter en sa vocation*, publié à Paris en 1668 par un Docteur en théologie de la Faculté de Paris, où l'on éloge les Saints qui exercent des métiers typiquement humains : Saint Apronien, sergent ; Saint Marcien, notaire ; Saint Phocas, jardinier ; Saint Armogaste, porcher ; Saint Picménie, maître d'école ; Saint Homebon, marchand ; Saint Gentien, hôtelier ; Saint Onuphre, tisserand ; Saint Baldomer, maréchal et serrurier (remarquable la façon dont l'auteur souligne, dès le titre, que les hagiographies contenues dans ce recueil ne font pas mention des miracles de leurs protagonistes – probablement, il s'agit d'une conséquence du nouveau système juridique pour les canonisations introduit par Urbain VIII).[291]

À côté des textes populaires il eut aussi des hagiographies individuelles plus érudites, destinées à la lecture des lettrés et des membres du clergé ; Bremond cite, par exemple, la *Vie d'Eustache de Saint-Paul*, publiée à Paris en 1646, la *Vie de Dom Claude Martin*, publiée toujours à Paris en 1697 par Dom Martène, la *Vie de Claude Granier* – prédécesseur de François de Sales – par le jésuite Constantin, parue à Lyon en 1660, la *vie du v.s. de Dieu, le Père Paul Tronchet*, écrite en 1656 par le P.F. A. Morel.[292] Les hagiographies les plus sophistiquées sont souvent une sorte de compendium théologique qui résume et personnifie dans la vie d'un Saint la doctrine de l'Ordre religieux auquel il appartenait (ou bien celui à qui appartient l'hagiographe, les deux apparténances coïncidant souvent). Ainsi, La *Vie du P. de Condren*, écrite en 1643 par le P. Amelote, résume la spiritualité de l'Oratoire ; de même la *Vie de Mme Acarie* par A. Duval et celle de Vincent de Paul par Abelly (1664), tout comme les *Mémoires* de la Mère de Chaugy et les *Éloges* de la Mère de Blémur (1691).[293]

D'autres indications utiles sur l'essor de l'hagiographie pendant la Réforme catholique (surtout en ce qui concerne la France) se trouvent dans *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII siècle (1598-1701)* de Martin (1969).[294] L'auteur affirme qu'en France, et surtout à Paris, après la période d'impasse éditoriale déterminée par le siège de la ville et les troubles politiques (et, ajouterions-nous, religieuses) entre 1590 et 1600, la publication de toute sorte d'ouvrages religieux fit registrer une hausse extraordinaire ; les vies de Saints imprimées furent si nombreuses que Martin propose de donner à cette période de l'histoire du livre français l'étiquette de « siècle des Saints ».[295] À ce propos, il faut rappeler la demi-douzaine d'hagiographies dédiées à Saint Denis (dont la renommée à l'époque se répandit aussi par le fait qu'il était très souvent confondu avec l'Aréopagite) ; la vie de Sainte Geneviève, réimprimée au moins cinq fois ; d'autres hagiographies parisiennes consacrées à Saint Germain, Saint Victor et Saint Roch (Gaston 1910). L'écriture hagiographique en France fut souvent liée à la fréquentation des sanctuaires ou à la pratique des pèlerinages : c'est le cas de Saint Martial, dont le culte est lié au pèlerinage de Limoges, ou de Sainte Anne, dont l'hagiographie se développa grâce aux pèlerinages d'Auray. Les années '30 du 17e siècle aussi furent riches en publications hagiographiques, épreuve ultérieure que l'effet de la Réforme catholique sur le monde des livres dura bien au-delà de 1622 : les *Miracles de Sainte Restitute, Vierge et martyre*, l'*Abrégé de l'histoire des œuvres merveilleuses que Dieu a fait venir en la chapelle Nostre-Dame du Francaleud de Berniqueville et bois de Salme près Vaucouleurs, frontière de Champagne*, et puis les histoires de Sainte Godeberte, de Saint Romain, de Sainte Ulphe. Et l'on pourrait ajouter la *Vie de Sainte Fare, fondatrice et première abbesse de Fare-Moutier-en-Brie, avec les vies et morts merveilleuses de quelques Sainctes religieuses qui ont vescu sous sa conduite*, par le père Carcat (Paris : R. Sara, 1629).[296] Martin cite en outre les ouvrages hagiographiques concernant des laïques, tels que la *Vie de*

Saint Eléazar de Sabran et de la bienheureuse comtesse Dauphine sa femme, de Benoît Couronné (Paris : S. Chappelet, 1622, suivie par au moins cinq éditions successives).[297]

Un autre ouvrage hagiographique, issu de l'Ordre des Capucins, fut très influent, surtout en France, à l'égard de l'imaginaire post-tridentin de la conversion : *Triomphes de l'Amour divin dans la conversion d'Hermogène*, écrit par Philippe d'Angoumois et publié à Paris, en 1625, chez N. Buon.[298]

Entre la fin du 16e siècle et le début du 17e, outre les nouvelles hagiographies mentionnées par Bremond et Martin, l'on imprima également des éditions mises à jour ou des traductions françaises d'ouvrages déjà publiés : par exemple, la *Vie miraculeuse de la séraphique et dévote Ste Catherine de Sienne*, imprimée à Lyon, chez P. Rigaud, en 1615 ; la version française, par les Chartreux de Bourgfontaine, de la vie de Catherine de Gênes, rééditée plusieurs fois (Lyon : P. Rigaud, 1616 ; Paris : A. Taupinard et M. Durand, 1627 ; Paris : A. Taupinard 1646) ; la *Vie de Benoît de Canfeld* par F. de Diest, traduite par J. Brousse en 1621 ; la *Vie, martyre, translation et miracles des Saints Cau, Cautian et Cautiane*, et, en 1617 ; une *Vie et légende de Monsieur Saint Fiacre, avec plusieurs beaux miracles, nouvellement traduite de latin en français avec son oraison*, par le Frère Tristan Rouayr, (à Paris : chez les presses de P. Menier) ;[299] ou encore une autre traduction de la vie de Catherine de Gênes par M. Thanner (Fribourg : 1626) ou, parmi les ouvrages rédigés par l'infatigable père Binet, les *Vies et miracles des Saincts Pères hermites d'Egypte, et recuellies des anciens auteurs par S. Jérome, docteur de l'Église, nouvellement mises en françois, augmentées de plusieurs vies fort approuvées et enrichies de figures accomodées à l'histoire* (Paris : 1605, nombreuses éditions).

L'hagiographie espagnole joua un rôle de premier plan dans le développement de la spiritualité française, surtout à l'égard de la diffusion

du culte des « nouveaux Saints » de la Réforme catholique. De ce point de vue, l'événement éditorial le plus important de l'histoire intellectuelle française de cette période est constitué peut-être par la traduction et la divulgation des ouvrages de Sainte Thérèse d'Avila ;[300] ces textes sont des véritables clefs de voûte dans la formation de la civilisation catholique post-tridentine, en France comme ailleurs. L'augustin Luis de León (Belmonte, 1528 – Madrigal, 1591) édita la première édition espagnole des œuvres complètes de la Sainte en 1588 (León 1649). Ensuite, la réforme du Carmel se répandit en Italie (Nicola Doria fonda le premier couvent de Carmes déchaussés à Gênes en 1590 – le premier couvent espagnol ayant été institué à Darvelo en 1568) et en France, où Quintanadoine de Brétigny finança la première édition française des œuvres de la mystique d'Avila. Puis, en 1601, Bretigny publia une traduction française de la *Vie de Sainte Thérèse* écrite par le jésuite Ribera (à Paris : chez la librairie La Noue), ouvrage qui marque une étape importante dans l'histoire de l'hagiographie française (Vermeleyen 1958). Ce texte connut un énorme succès éditorial. Réimprimé une deuxième fois à Paris déjà en 1601, puis en 1602, 1612, 1620, 1621, 1630 (5e édition), 1632, 1643 et 1645, il fut publié également à Bruxelles (1606), Anvers (1607), Arras (1608) et Lyon (1616, 1620, 1628, 1645). En outre, des versions légèrement différentes de la même hagiographie firent leur apparition aux mêmes années ou immédiatement après. De même, le recueil hagiographique du Père Ribadeneyra fut publié sous le titre de *Fleurs de Saints* et se diffusa avec grande rapidité. La première traduction fut publiée à Paris en 1609 et à Arras en 1613 et fut réimprimée à Paris en 1614, 1618, 1632 et 1644 ; d'autres éditions parurent à Douai en 1630 et en 1633 et à Lyon en 1625, 1635, 1640, 1641 et 1645.[301] Plus tard, en 1662, à Paris, chez les presses de Sébastien Chappelet, le prolifique écrivain jésuite Père Binet fit imprimer des abrégés des vies des Saints de la Compagnie : Saint Ignace de Loyola, Saint François Xavier, Saint Stanislas Kostka, Saint Louis de Gonzague. Les

hagiographies populaires du Père Binet furent rééditées et réimprimées maintes fois. Il faudrait ajouter à cette liste d'ouvrages jésuites aussi la *Science des Saints, qui est l'art de chercher Dieu*, publié à Paris, chez Cramoisy, en 1638 (autour de la même année le Père de Cerisiers publia, en outre, une nouvelle traduction des *Confessions* de Saint Augustin).

Le patron de la ville de Madrid, Isidore le laboureur (le seul Saint « ancien » canonisé en 1622), inspira *Les miracles de Saint Isidore laboureur* (Paris : S. Cramoisy, 1622) et le *Bon laboureur ou Pratique familière des vertus de Saint Isidore* (Paris : G. Alliot, 1632). Parmi les traductions hagiographiques de cette époque, l'on peut mentionner aussi la traduction française d'un ouvrage du prédicateur italien Panigarola, l'*Oraison prononcée à l'enterrement du Très Révérend Charles Borromée* (Paris : F. Morel, 1585 ; 2e édition à Paris, chez A. Du Breuil, en 1610) ;[302] en 1608, les presses d'A. Saugrain, à Paris, publièrent une traduction française de la *Vie du bienheureux Père Philippe Néri*, d'Antonio Gallonio (sur laquelle nous reviendrons profusément).

Il serait impossible de comprendre pleinement l'essor hagiographique dans la France post-tridentine sans rappeler que la spiritualité française de cette époque fut dominée par Saint François de Sales (Thorens, 1567 – Lyon, 1622), Jean-Pierre Camus (Paris, 1584 – 1652) et Pierre de Bérulle (Cérilly, 1575 – Paris, 1629). En ce qui concerne l'évêque de Genève, qui dédia ses premiers ouvrages à l'apostolat chez les réformés et à leur conversion, son *Introduction à la vie dévote*, publiée pour la première fois en 1609, atteignit les quarante éditions avant 1620 ; en 1656, elle avait déjà été traduite en dix-sept langues.[303]

De même, une étape fondamentale dans le développement du goût narratif hagiographique (ainsi que de la transition de l'héroïsme chevaleresque à celui chrétien) est marquée par l'œuvre de Jean-Pierre Camus (Paris, 1584 – 1652) : écrivain extraordinairement prolifique, il fut parmi les premiers auteurs modernes à s'apercevoir de l'importance de la

narration (ou de la fiction) comme instrument de pédagogie spirituelle. Par ses nombreux romans, Camus inaugura un nouveau genre littéraire et propagea une sensibilité religieuse renouvelée. Nous ne pouvons que mentionner, dans la présente occasion, *Elise ou l'innocence coupable* (Paris, 1621) ; *Dorothée ou récit de la pitoyable issue d'une volonté violentée* (Paris, 1621) ; *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté* (Paris, 1621, 1624, 1637) ; *Alexis, où, sous la suite de divers pèlerinages, sont déduites plusieurs histoires tant anciennes que nouvelles, remplies d'enseignement de piété* (Paris, 1622, 1623) ; *Rosélie ou l'histoire de sainte Suzanne, avec un discours apologétique pour la vérité de cette histoire sacrée* (Paris, 1623) ; *La pieuse Julie* (Paris, 1626).[304]

Enfin, il faut au moins mentionner le troisième champion de la spiritualité du 17e siècle, Bérulle, et surtout l'*Élévation à Jésus Notre Seigneur sur la conduite de son esprit et de sa grâce vers Sainte Madeleine*, ouvrage publié en 1627 et 1630.[305]

Quoique cette liste d'hagiographies françaises du 17e siècle soit incomplète,[306] elle permet de saisir le degré de diffusion atteint par les représentations de la sainteté non seulement chez le clergé ou le public savant, mais aussi auprès de lecteurs moins érudits.[307] L'hagiographie était l'un des genres littéraires les plus écrits, imprimés, vendus, lus, non seulement en France, mais en général dans l'Europe touchée par la Réforme catholique.[308] D'où l'importance d'une étude de ces textes afin de saisir les lignes principales de l'imaginaire catholique à la même époque.

De quelle façon cette multitude d'ouvrages représenta-t-elle la conversion religieuse ? Et quelle relation entretint-elle avec le langage visuel de la mutation du cœur ? Afin de répondre à cette question il faut tenir compte des différences entre les contextes culturels (catégorisation historique) et simultanément proposer une articulation sémiotique des

formes de représentation (représentations *de* la conversion, *par* la conversion ou *pour* la conversion).

2) Conversion et sainteté : trois modèles logiques.

Au-delà des différences déterminées par les coordonnés chronologiques et géographiques de telle ou telle hagiographie, ainsi que par le sous-genre particulier dans lequel chaque ouvrage se situe (recueil, *Vie* individuelle, récit populaire, texte savant, guide de pèlerins) et par le style de l'auteur (qui fait référence également à un contexte culturel précis – les valeurs d'un Ordre religieux, par exemple), certaines lignes maîtresses peuvent être saisies dans la façon dont l'hagiographie post-tridentine représente la conversion religieuse. En premier lieu, il s'agit rarement de conversions *passives* (le Saint qui se convertit ou qui est converti par quelqu'un d'autre) ; bien plus souvent l'on rencontre des conversions *actives* (le Saint qui convertit quelqu'un, quelqu'un qui se convertit grâce à l'exemple ou à l'intervention d'un Saint).[309]

Dans l'hagiographie moderne, rarement une véritable conversion est à l'origine de la sainteté d'une vie.[310] D'ailleurs, que la conversion religieuse constitue le début d'un chemin de sainteté est assez rare même dans l'hagiographie des époques antérieures, par exemple dans celle médiévale. Comme l'affirme Michel de Certeau dans son étude sur les formes de l'écriture hagiographique (1975), aucune conversion n'est possible dans un régime narratif qui est fataliste et qui lie le destin du sujet à la noblesse de ses origines. Au plus, il s'agira d'une conversion « positive », après un changement négatif. Plus souvent, le type de changement spirituel que représentent les hagiographes est un moment de *vocation*, parfois même violent. Comme Sallmann (1994) le soutient dans son étude sur les hagiographies napolitaines :

> […] à l'inverse du schéma évolutif que les hagiographes tracent des années de jeunesse, la conversion à la sainteté est toujours perçue comme une rupture violente, parfois confinant même à la révolte : rupture avec le mode de vie antérieur, rupture avec l'enfance et le milieu familial, rupture aussi avec le train-train de la vie dévote. C'est une période où le futur Saint prend pleinement conscience de sa vocation, en revendiquant son nouveau statut, parfois même de manière intempestive.
>
> (Sallmann 1994 : 244)[311]

Sallmann intitule le paragraphe qui contient ses réflexions « la crise de la conversion ». N'y aurait-il donc aucune différence entre « conversion » et « vocation » ? Les deux termes dénommeraient-ils le même phénomène ? À notre avis, ils doivent être opportunément distingués, car Sallmann propose des remarques exactes, mais en utilisant un lexique équivoque. Essayons, donc, de clarifier la distinction entre « vocation » et « conversion » par un bref essai d'analyse sémantique structurale, qui saisisse la signification des deux mots par la mise en évidence de leurs différences.[312] En effet, s'il est très difficile, voire impossible, de cerner la signification d'un mot et du concept qu'il désigne sans mettre et l'un et l'autre dans un contexte précis, l'analyse structurale (selon laquelle la signification est constituée par un réseau de différences) permet de parvenir du moins à un schéma de définition.

Ainsi, quoique la signification exacte du mot « conversion » ne puisse être déterminée qu'à l'intérieur d'un « parcours de sens » précis (à savoir dans un contexte culturel donné, dans une époque historique déterminée, dans un milieu spirituel particulier, dans un texte spécifique), même l'acception la plus générique de ce terme doit contenir l'idée d'un repliement (la « version »), ou du moins d'un changement de direction. La nature de ce changement (sa sémantique précise) est déterminée tour à tour

par son moment initial (ce par rapport à quoi l'on se convertit, ce que l'on abandonne en se convertissant) et par son moment final (ce que l'on devient après la conversion), mais néanmoins la « sémantique profonde » du changement (sa topologie abstraite) demeure la même : la conversion implique toujours une opposition plus ou moins nette entre les valeurs que l'on abandonne et celles que l'on embrasse.

Au contraire, la « vocation » n'entraîne par toujours un changement de ce type. L'on pourrait même affirmer que si la conversion contient toujours une vocation, un appel, le contraire n'est par vrai. Lorsque l'on ressent une vocation, cela produit certainement un changement, mais pas forcement un bouleversement. En d'autres termes, celui qui est appelé ne change pas complètement ses valeurs. Ce qui change est, plutôt, l'intensité de l'adhésion à ces mêmes valeurs. Ou, du moins, les valeurs que l'on abandonne ne sont pas tout à fait opposées par rapport à celles que l'on adopte. L'utilisation du « carré sémiotique » élaboré par Algirdas Julien Greimas afin de rendre possible une schématisation visuelle des valeurs qui articulent les couches profondes de la sémantique d'un texte nous permettra de clarifier encore plus cette distinction et de la formaliser :[313] les valeurs qui caractérisent la conversion sont liées par une relation de contradiction (par exemple, dans le passage de l'athéisme à une religion, la foi et son absence sont tout à fait inconciliables). Et, en effet, si la contradiction est la définition statique de la relation blanc – non-blanc (la position des valeurs *sur le carré*), du point de vue dynamique (les transformations des valeurs *par le carré*) cette même relation se définit comme négation : la conversion a lieu toujours à partir de la négation d'un système antagoniste de valeurs.

Au contraire, la vocation n'implique pas une opposition si nette entre systèmes de valeurs. Dans la majorité des cas, en fait, les valeurs que l'on choisit d'embrasser sont impliquées par celles de départ. Si la complémentarité définit cette relation d'un point de vue statique, dynamiquement elle se configure comme une assertion : la vocation ne nie

pas les valeurs du passé, mais elle en affirme d'autres, qui ne sont pas forcement opposées à celles de départ.

L'étymologie des termes « conversion » et « vocation » semble confirmer cette analyse structurale : lorsque l'on se convertit, ce changement (qui est, en fait, un bouleversement) a lieu toujours par opposition à un passé que l'on abandonne, tandis que la vocation projette plutôt l'individu vers un futur qui ne renie par le passé, mais le confirme avec plus de force. Naturellement, ces définitions structurales, où la signification de la conversion se précise par rapport (et par contraste) avec celle de la vocation, et vice versa, ne sont que des généralisations, qui doivent être spécifiées selon tel ou tel contexte culturel (ce que nous essayons de comprendre dans notre livre, par exemple, est la façon dont cette idée générale, nous dirions même anthropologique, de conversion et de vocation, se spécifie dans le contexte particulier du Catholicisme post-tridentin). Toutefois, il y a un noyau central des deux concepts (la vocation et la conversion) qui demeure inchangé malgré les modifications concernant les détails.[314]

D'autre différences structurales pourraient être saisies entre ces deux concepts : nous ne les avons étudiés que du point de vu de l'articulation sémantique qu'ils impliquent. D'autres perspectives auraient pu être choisies. Par exemple, celle de la syntaxe narrative des deux phénomènes religieux. La vocation, en fait, comme l'affirment les auteurs de l'entrée que le DS dédié à ce terme, « s'inscrit dans un contexte dialogal ; parler de vocation, s'est évoquer un appelé et un appelant » (col. 1093). Dans la conversion aussi l'on peut saisir la présence d'un agent extérieur (l'on est converti souvent par quelqu'un ou par quelque chose), mais l'équilibre entre le protagoniste du bouleversement et ce qui l'encourage est plus ambigu (d'où le problème du statut de la grâce dans la conversion), et demeure en tous cas au deuxième plan par rapport à la coordonnée fondamentale de la conversion, qui n'est pas un agent (les sémioticiens le

diraient un « destinant »), mais un objet (ce à quoi – ou *en* quoi - l'on se convertit).

Toutefois, Sallmann n'a pas tout à fait tort quand il parle de « conversion » à propos de la vocation des Saints. Il ne s'agit pas d'une simple imprécision, mais d'une ambiguïté qui révèle une vérité. L'opposition entre conversion (changement entre valeurs contradictoires) et vocation (changement entre valeurs en relation de complémentarité) n'est pas toujours nette, car le carré sémiotique contient également une troisième possibilité : celle qui se manifeste lorsque les valeurs que l'on abandonne dans le changement spirituel ne sont ni tout à fait opposées ni complètement complémentaires par rapport à celles que l'on adopte : la relation de contrariété.

L'un des traits structuraux fondamentaux de la conversion religieuse et de ses représentations après le Concile de Trente est cette confusion presque systématique entre le niveau de la vocation (valeurs complémentaires) et celui de la conversion (valeurs contradictoires). Cette ambiguïté peut être liée à des raisons historiques. Si les convertis de la poésie chevaleresque italienne (et surtout ceux de Pulci et de Boiardo) abandonnaient une altérité tout à fait différente par rapport au Christianisme (notamment, l'Islam), après le Concile de Trente les conversions que l'on essaie de produire par l'action évangélisatrice de l'Église ne sont pas toujours envisageables comme un passage pareillement net. D'une part, en fait (comme nous l'avons déjà remarqué en classifiant les « changements spirituels négatifs » selon leur degré de gravité, *cfr* Leone 2004), la Réforme protestante avait introduit au sein même du Christianisme tout un continuum de positions possibles, plus ou moins hérétiques, plus ou moins hétérodoxes, par rapport auxquelles la conversion ne se configurait pas toujours comme un passage du noir au non-noir (comme l'on avait conçu auparavant la conversion des Musulmans ou des Juifs, par exemple), mais comme un changement du noir au blanc, et très

souvent comme un passage à travers toute une série de nuances de gris. De même, beaucoup des efforts « communicatifs » de l'Église post-tridentine s'adressaient non pas à ceux qui professaient une autre religion, ou qui professaient le Christianisme de façon hétérodoxe, mais plutôt à ceux qui, tout en étant Chrétiens et Catholiques, avaient perdu leur ancien engagement religieux. Après le Concile de Trente, donc, la nouveauté la plus importante qui se manifeste dans l'imaginaire de la conversion est que l'Eglise propose une troisième position possible entre la conversion et la vocation : le modèle d'une « deuxième conversion » (à savoir la conversion de ceux qui sont déjà convertis) par laquelle les fidèles retrouvent un engagement plus constant et convaincu.

Plusieurs hagiographies modernes représentent les Saints comme des modèles de cette vocation-conversion.[315] Nous allons nous occuper tout de suite du plus important d'entre eux, Saint Ignace de Loyola, chevalier chrétien converti à la vie religieuse, l'un des cinq Saints canonisés en 1622. Il représente un véritable trait d'union entre le modèle de bouleversement spirituel que l'on retrouve dans la poésie chevaleresque pré-moderne et celui qui caractérise l'hagiographie post-tridentine (surtout sous la forme intermédiaire du poème hagiographique).

3) Saint Ignace de Loyola.

Entre 1588 (année de création de la *Congregatio quinta pro sacris ritibus et cærimoniis*, véritable usine de la sainteté moderne)[316] et 1622, l'Église catholique béatifia nombre de Bienheureux et canonisa plusieurs Saints. Clément VIII (1592-1605) béatifia Jean de Saint-Facond González (19 juin 1601) et Colette Boilet (1604) ; Paul V (1605-1621) béatifia Stanislas Kostka (1605), Louis de Gonzague (1605), Sauveur d'Horta (5 février 1606), Louis Bertrand (19 juillet 1608), Ignace de Loyola (27 juillet 1609), Marguerite de Città di Castello (19 octobre 1609), Séraphin de Montegranaro (1610), Thérèse d'Avila (24 avril 1614), Philippe Neri (11

mai 1615), Thomas de Villeneuve (7 octobre 1618), Pascal Baylón (29 octobre 1618), Isidore le Laboureur (2 mai 1619) et François Xavier (25 octobre 1619) ; Grégoire XV (1621-1623) béatifia Pierre d'Alcantara (18 avril 1622).

En ce qui concerne les canonisations, depuis la création de la *Congrégation des rites* Sixte V (1585-1590) canonisa Didace d'Alcalá (1588) ; Clément VIII proclama la sainteté de Hyacinthe Odrowaz (17 avril 1594) et de Raymond de Pennafort (29 avril 1601) ; Paul V canonisa Françoise Romaine et Charles Borromée (1er novembre 1610), tandis que Grégoire XV, comme nous le savons déjà, canonisa Isidore le Laboureur, Ignace de Loyola, Philippe Neri, François Xavier et Thérèse d'Avila (12 mars 1622).

Nous avons choisi de nous concentrer sur cette dernière canonisation, et en particulier sur le nouveaux Saints « modernes » : le fondateur de la Compagnie de Jésus, le fondateur de l'Oratoire, l'évangélisateur des Indes et la réformatrice des Carmes.[317] Nous avons déjà expliqué, quoique partiellement, les raisons de cette sélection. D'une part, il aurait été assez difficile d'étudier en détail l'imaginaire religieux relatif à tous les Bienheureux et à tous les Saints de la période 1563-1622 ; d'autre part, puisque notre livre ne se veut pas une étude sur la sainteté, mais sur la façon dont la sainteté et ses représentations exprimèrent un certain idéal de changement spirituel, nous avons préféré nous pencher sur les quatre Saints dont la canonisation clôtura la période visée par notre recherche. Comme nous le verrons en détails, l'analyse des textes de tout type qui propagèrent les vertus de ces Saints nous permettra de saisir l'imaginaire catholique de la conversion religieuse sous plusieurs de ses aspects. Peu importe si les textes et les documents que nous choisirons d'étudier seront parfois quelque peu antérieurs par rapport à la date des canonisations : d'un côté, la béatification des quatre Saints (en 1609, 1614, 1615 et 1619) marqua le début d'une période très féconde en ce qui concerne leurs représentations ;

de l'autre côté, comme nous l'avons déjà clarifié, avant la réforme des canonisations d'Urbain VIII des représentations de la sainteté d'un Bienheureux circulaient souvent bien avant sa canonisation officielle.

Nous allons nous enquérir, à présent, de Saint Ignace de Loyola. L'étude des représentations hagiographiques et iconographiques dédiées à ce Saint nous semble fondamentale pour plusieurs raisons : en premier lieu, car elle nous permet de cerner le passage (et les rapports d'influence) entre l'épique chevaleresque et celle chrétienne ; en deuxième lieu, car cette étude nous donne l'opportunité de comprendre de quelle façon la vocation et la conversion se mélangent dans les récits (en mots et en images) de la vie de Saint Ignace ; enfin, et en troisième lieu, car ces représentations nous fournissent maints exemples de la façon dont l'Église post-tridentine essaya de diffuser, par le biais de ses modèles de sainteté, un idéal assez précis de conversion.

3.1) Les biographies (hagiographies) consacrées à Saint Ignace de Loyola entre 1563 et 1622.

La bibliographie concernant Saint Ignace de Loyola est très vaste. Notre intention n'étant pas celle d'écrire une monographie sur le Fondateur de la Compagnie de Jésus, nous le considérerons exclusivement par rapport au thème de la conversion. Quelques informations sur sa biographie seront, cependant, nécessaires.

Fils de Don Beltrán Yañez de Oñez y Loyola et Marina Saenz de Lieona y Balda, le Fondateur de la Compagnie de Jésus naquit en 1491 (probablement avant le 23 octobre) auprès du château de Loyola, près d'Azpeitia (Guipuzcoa), et mourut à Rome le 31 juillet 1556. Le nom « Ignace » fut choisi tardivement, quand le Saint séjournait déjà à Rome ; il avait été baptisé sous le nom d'Iñigo, de « Saint Innicus », abbé d'Oña (les hagiographes profiterons souvent de ce nom pour élaborer de jeux de mots

avec le terme latin « *ignis* », « feu » ; Saint Ignace de Loyola fut, en fait, un « feu vivant » du Christianisme).

Dans la période visée par notre livre (1563-1622), plusieurs textes essayèrent de relater la vie du Saint.[318] En 1567, Saint François Borgia[319] commissionna officiellement à Pedro de Ribadeneira,[320] l'auteur du *Flos sanctorum*, la rédaction d'une biographie. Depuis 1553, le Père avait ressemblé un dossier concernant son maître. Cette activité fut intensifiée après la mort du Fondateur de la Compagnie. La rédaction fut complétée au début de 1569, mais l'impression du texte définitif n'eut lieu qu'en 1572 (Ribadeneira 1572).[321] La biographie de Ribadeneira fur rédigée en latin, car elle avait un caractère officiel. Onze ans plus tard, le même auteur en publia une traduction en castillan, sensiblement modifiée (Ribadeneira 1583). Nous allons étudier en détail le texte latin et quelques traductions en langue vulgaire de cette biographie, sans doute la plus importante parmi celles consacrées à Saint Ignace.

Quelques années après, le latiniste italien Giovanni Pietro Maffei (Bergamo, 1536 – Tivoli, 1603) publia une nouvelle vie de Saint Ignace (Maffei 1583), commissionnée par le Père Général Everardo Mercuriano. Rééditée maintes fois, cette *Vie* fut traduite dans plusieurs langues (Sommervogel 1890-1909, 5 : 296-7).

Les biographies successives (ainsi que presque toutes les autres représentations, écrites et visuelles, de la vie de Saint Ignace) furent tirées des textes rédigés par Ribadeneira et Maffei, les derniers auteurs qui purent utiliser des documents tels que l'*Autobiografía* et le *Diario espiritual* du Saint, gardés secrets par la Compagnie à partir du 17e siècle (nous allons bientôt revenir sur cette question). La comparaison entre la biographie de l'espagnol et celle de l'italien est intéressante pour les buts de notre recherche. Dans son ouvrage Ribadeneira mentionne la jeunesse désordonnée du Saint, tandis que Maffei, réputant qu'un tel récit ne dût pas apparaître dans la biographie du Fondateur de l'Ordre, se réfère à cette

période de la vie de Saint Ignace par quelques pages de circonlocutions baroques.[322] Par rapport à notre analyse comparée de la vocation et de la conversion, l'on peut affirmer que si les hagiographes qui suivirent Ribadeneira décrivirent la vie du Saint comme bouleversée par une conversion (nous verrons de quel type), ceux qui adoptèrent le modèle de Maffei y virent plutôt un parcours de vocation.

En 1599, le Père Jésuite français Pierre Favard publia une nouvelle biographie, qui collationnait celles de Ribadeneira et de Maffei : *La Vie du R. Père Ignace de Loyola, fondateur de la Compañie de Jésus. Nouvellement traduite du latin du R.P. Ribadeneira, de la dicte Compagnie, et enrichie de plusieurs choses tirées de R.P. Pierre Maffée* (Rome : 1585). Ensuite, maintes biographies de Saint Ignace furent publiées lors de sa béatification en 1609 (par exemple, celle de l'italien Bombino et celle du bohème Ferus). Mais l'année la plus féconde de publication fut le 1622, l'année de la canonisation du Fondateur de la Compagnie. Juan Pablo Fons écrivit une nouvelle biographie (désormais l'on peut parler officiellement de « hagiographie ») en castillan ; Étienne Binet (1569-1639) une en français (Binet 1622) ; les pères Jean Martini et Herybert Rosweyde (fondateur des *Acta Sanctorum*) en écrivirent en flamand ; Colens en allemand ; Sopranis et Tebaldini en italien. L'on réédita également les biographies de Bombino (1622) et de Ferus, de Ribadeneira (version latine) et de Maffei ; l'on publia une nouvelle traduction latine de la vie abrégée de Jacob Bidermann insérée par Ribadeneira dans le *Flos Sanctorum* (Sommervogel 1890-1909 : 10, 1643-7) ; une nouvelle hagiographie fut rédigée par le P. Morin.

Il ne faut pas oublier que la divulgation du récit de la vie de Saint Ignace de Loyola ne passa pas seulement par des textes écrits, mais aussi par les images : la biographie visuelle de Leczycki (1574-1653), illustrée par 79 gravures,[323] celle de Georg Mayr (1527-1611),[324] illustrée par 100 gravures (avec des didascalies en latin et en allemand).[325]

En 1622 et 1623, Jacob Gretser et Bartolomé Kassich publièrent des hagiographies qui incluaient certains des documents utilisés pendant les procès de canonisation.

3.2) Un « mystère » hagiographique : l'autobiographie « secrète » de Saint Ignace de Loyola.

Dans la deuxième des *Reglas de la modestia*,[326] rédigées par Saint Ignace de Loyola autour de 1555, l'on décrit minutieusement la façon dont les Jésuites devaient diriger leur regard, lorsqu'ils engageaient une conversation avec quelqu'un, notamment lorsqu'il s'agissait d'un individu particulièrement notable :

> *Los ojos se tengan commúnmente bajos, sin alzarlos mucho, ni girarlos mucho a una parte y otra ; y hablando con algun, especial si es persona de respecto, no se ternán fijos en su rostro, antes bajos commúnmente.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 693)

Ces prescriptions[327] disciplinent les parcours du regard et interdisent d'outrepasser les limites imaginaires qui circonscrivent le visage. Cette frontière étant encore plus infranchissable lorsque l'on dialogue avec des individus illustres, il faut se demander de quelle façon les Jésuites contemporaines de Saint Ignace auraient pu considérer la contemplation de son visage, si comme un acte d'arrogance ou bien comme une épreuve de dévotion. À ce propos, un témoignage historique très significatif se trouve dans le prologue que le Père Luis Gonçalves da Cámara (1519-1575) antéposa à sa rédaction des notes autobiographiques qui lui furent dictées par Saint Ignace de Loyola entre 1553 et 1555 :

Yo, para observar su rostro, me acercaba siempre un poco a él, y el Padre me decía: « Observad la regla ». Y alguna vez que, olvidándome de su aviso, me acerqué a él – y recai en esto dos o tres veces -, el Padre me repitió el mismo aviso y se marchó.

(Ignace de Loyola 1997 : 100)

L'autobiographie de Saint Ignace de Loyola, à l'exception d'une lettre écrite par Diego Lainez en 1547, et de deux essais d'histoire de la Compagnie rédigés par Juan de Polanco, le premier entre 1547 et 1548 et le second en 1551, est le premier texte qui relate les événements fondamentaux de la vie du Saint.[328] L'histoire de cette autobiographie, que les premières biographies/hagiographies ignaciennes utilisèrent comme source incontournable, se caractérise par la même dialectique entre le désir et la crainte s'exprimant dans l'anecdote décrite par Gonçalves da Cámara : d'un côté, il faut regarder le visage de Saint Ignace et en raconter l'histoire pour qu'elle serve de modèle aux autres ; de l'autre côté, tout regard et tout récit courent le risque de la partialité ou, pire encore, de la fausseté. Le fait que l'autobiographie de Saint Ignace se situe au milieu d'un carrefour spirituel, où se croisent les nécessités opposées de la modestie et de l'exemple, se reflète aussi dans l'épisode qui convainquit le Saint à raconter les événements principaux de sa vie extraordinaire : le Père Gonçalves da Camera s'était adressé à lui afin de lui demander un remède contre sa propre présomption. Dans sa réponse, Saint Ignace lui rappela que lui même, dans sa jeunesse, avait lutté contre ce péché. Probablement, ce fut exactement celui-ci le moment où le fondateur de la Compagnie pondéra l'idée d'écrire une autobiographie, car celle-ci aurait pu être un instrument efficace contre l'arrogance d'autrui.

Ensuite, l'hagiographie ignatienne eut recours à plusieurs expédients afin d'atteindre une synthèse entre les deux pôles du silence mystique devant le visage et la vie de Saint Ignace et la divulgation de ses œuvres.

La première solution se reflète dans l'histoire éditoriale, plutôt tourmentée, des notes autobiographiques dictées par le Saint même. Quoique il eût été instigué à raconter sa vie par ses collaborateurs les plus fidèles, le texte original de l'autobiographie ne fut publié qu'en 1904, dans les *Monumenta Historica Societatis Iesu*. En outre, la traduction latine du texte de Gonçalves da Cámara (rédigé originairement en espagnol et en italien), réalisée par Hannibal du Coudret (1525-1599), ne fut diffusée qu'au dix-huitième siècle. Plusieurs théories ont essayé d'expliquer la raison pour laquelle Saint François Borge, qui en 1566 chargea officiellement le Père Ribadeneira d'écrire une *Vie* de Saint Ignace, fit en même temps recueillir tous les exemplaires des notes autobiographiques, arrivant même à en défendre la divulgation. Nous croyons que cette prohibition doit être interprétée en relation à la dialectique entre d'une part les innombrables hagiographies qui, pendant quatre siècles, ont été écrites sur la vie de Saint Ignace de Loyola et d'autre part son propre texte autobiographique, sur lequel toutes les *Vies* postérieures se baseront (cette source demeurant, néanmoins, occulte et secrète). Comme dans la théorie sémiotique élaborée par Charles Sanders Peirce (1931-5), où la relation entre le signe et son objet s'effiloche dans une chaîne infinie de signes, lesquels se pourchassent, les uns après les autres, sans que jamais l'on puisse atteindre l'essence de la réalité, ainsi les hagiographies qui concernent Saint Ignace prolifèrent et s'accumulent autour d'un espace qui demeure vide, et qui contient le Saint et les faits de sa vie.[329] Les textes hagiographiques parviennent à effleurer le visage du Saint, comme le fit le regard de Gonçalves da Cámara, mais elles le représentent de façon indirecte et partielle, asymptotiquement, atteignant ainsi un équilibre entre la modestie et la communication de l'exemple.

Une dialectique analogue se perçoit dans les réflexions spirituelles et théologiques qui, dans la littérature religieuse, accompagnent la représentation du visage de Saint Ignace, surtout en relation aux images qui

le portraiturent. Presque tous les hagiographes du fondateur de la Compagnie de Jésus (notamment, les Espagnols) décrivent en détail les traits physiques du Saint : au seizième siècle, Pedro Ribadeneira ; au dix-septième, Eusebio Nieremberg, Andrés Luca de Arcones, Francisco Garcìa ; au dix-huitième siècle, Francisco Javier Fluviá et le mexicain Juan Francisco Lopez,[330] plusieurs de ces textes étant accompagnés par des gravures reproduisant un portrait du Saint. Avant de retourner aux premières hagiographies consacrées à Saint Ignace, et afin de souligner cette attention de la littérature religieuse vis-à-vis de la représentation de son visage, nous allons nous pencher brièvement sur un sermon mexicain du dix-huitième siècle, écrit par Pedro de Ocampo et publié au Mexique (« *por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio* ») en 1724. Quoique très postérieur par rapport à la période visée par notre livre, ce texte est significatif, car il exprime au plus haut degré une tendance rhétorique dont les racines peuvent être détectées au début de l'hagiographie ignatienne. Dans ce sermon, intitulé *San Ignacio de Loyola Convertido de Adalid de la Milicia terrestre en Caudillo de la celestial* (nous y reviendrons ultérieurement à propos du sujet principal de la présente section, à savoir la « conversion » de Saint Ignace et ses représentations), après avoir glosé profusément tous les détails de l'évolution spirituelle de Saint Ignace, l'auteur relate un épisode curieux de la vie du Saint : comme ce fut impossible, pour un insigne peintre de Rome, de le portraiturer.[331] Nous résumons en peu de mots ce qui, dans la vaporeuse écriture baroque de l'auteur, occupe plusieurs pages : le peintre se cache dans un coin secret, d'où il peut observer, sans être aperçu, le visage de Saint Ignace (qui, entre-temps, est retenu par une conversation avec le Cardinal Pacheco). Ensuite, le sermon décrit minutieusement et avec une tension narrative croissante la préparation du portrait :

> *El pintor mira de hito en hito a Ignacio ; concibe en su idea la copia ; corre al dibujo ; toma pala, pinceles y tinta ; aviva los colores ; alienta el pincel ; comienza a echar líneas, meter sombras, ilustrar claros ; espacia la frente ; arquea las cejas ; rasga los ojos ; corre la nariz ; anima de majestad las mandíbulas ; rompe los labios ; tornea, y puebla de venerable respecto la barba, todo según la idea que concibió a la cuidadosa vista del original.*[332]

Toutefois, après avoir déployé cette remarquable technique picturale, un miracle a lieu : ce qui apparaît sur la toile n'est pas le visage de Saint Ignace, mais celui de Saint François d'Assise. Le peintre retourne donc à parcourir tout le chemin de la représentation, mais le visage de Saint Dominique affleure à la surface du tableau ; ensuite, le miracle se manifeste une troisième fois avec l'apparition du visage de Saint Augustin. Pedro de Ocampo exhorte donc l'artiste à ne pas se fatiguer inutilement, puisqu'afin de portraiturer Saint Ignace il faudrait peindre le visage de la sainteté même, tel qu'il se manifeste chez tous les Saints qui par leur exemple contribuèrent à donner forme à la conversion du fondateur de la Compagnie de Jésus.

Pour mettre en évidence la difficulté de la représentation picturale, l'auteur du sermon se sert de deux pierres de touche : l'une sacrée et l'autre profane ; d'une part, le visage de Saint Ignace est comme celui de Jésus, que l'illustre peintre du légendaire roi Abgar ne parvint pas à représenter opportunément ;[333] d'autre part, l'artiste qui essaya de portraiturer Saint Ignace est comme le peintre mythique Zeuxis, dont le pinceau atteignit une synthèse de la perfection en sélectionnant ce qu'il y avait de mieux dans toutes les beautés.

L'épisode reporté par le sermon de Pedro de Ocampo se retrouve dans plusieurs hagiographies ignaciennes du dix-septième siècle, et donne une expression à l'exigence de sublimer le corps physique de Saint Ignace dans

une sorte de matrice spirituelle, dont la matérialité se défait au moment de la conversion, se transformant simultanément dans l'origine métaphorique de la Compagnie de Jésus. Le visage de Saint Ignace est le point de convergence des plus importants paladins du Christianisme, de sorte que le fondateur des Jésuites se caractérise comme une espèce de meta-Saint. La meta-sainteté d'Ignace se fonde également sur la dynamique de sa conversion, qui, comme nous le verrons, fut déclenchée par une lecture hagiologique. Ensuite nous reviendrons sur la façon dont la tradition hagiographique ignacienne a transformé des autres parties du corps du Saint en métaphores fondatrices de la Compagnie. Mais à présent, nous devons nous enquérir de la deuxième raison qui aurait pu emmener Saint François Borge à préférer une « version officielle » de la biographie de Saint Ignace (écrite dans la langue de l'Église, le Latin, plutôt que dans les langues vulgaires utilisées par Gonçalves da Cámara, l'Italien et l'Espagnol) : ce deuxième motif touche le sujet de la conversion. Souvent, les hagiographes de Saint Ignace durent faire face à une situation paradoxale : d'un côté, il y avait l'exigence de relater l'épisode de la conversion de Saint Ignace comme un exemple pour tous ; de l'autre côté, il fallait ne pas dénigrer la réputation du Fondateur de la Compagnie. Il fallait donc dire sans dire, exprimer sans exagérer, trouver un équilibre entre un récit qui mette en scène des valeurs contradictoires (une véritable conversion) et la représentation d'un conflit entre valeurs simplement opposées (une vocation ou une conversion-vocation). Nous verrons comme le premier hagiographe « officiel » du Saint, Pedro de Ribadeneira, choisit de raconter cette mutation du cœur.

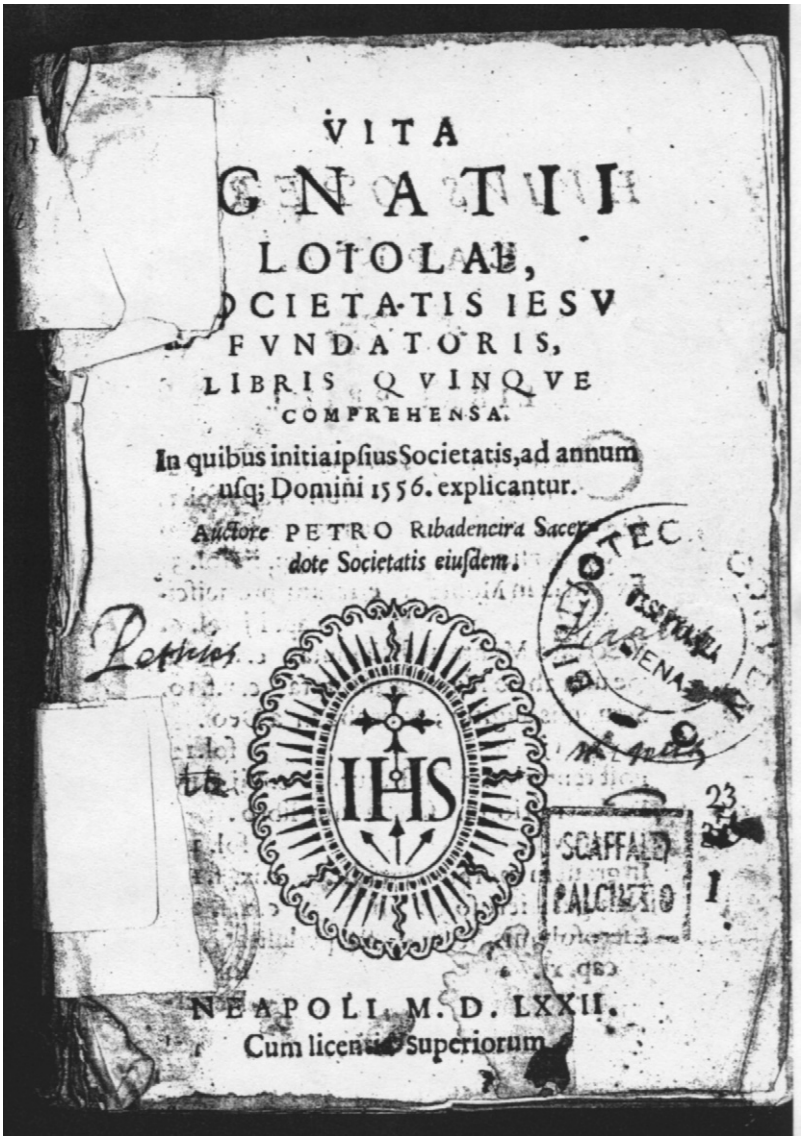
3.3) La *Vie* de Ribadeneira.

Au sujet de la période qui précède la « conversion »,[334] l'autobiographie de Saint Ignace de Loyola est lapidaire :

> *Hasta los ventiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en ejercicio de armas, con un grande y vano deseo de ganar honra.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 101)

Les notes autobiographiques qui nous ont été transmises par Gonçalves da Cámara ne spécifient pas en quoi consistaient « *las vanidades* » de Saint Ignace avant son changement spirituel. L'on mentionne la passion pour les armes, et le désir de gloire, mais tout cela ne paraît pas complètement contradictoire par rapport à une vie chrétienne (ces détails étant néanmoins importants en ce qu'ils montrent jusqu'à quel point la « conversion » de Saint Ignace fut celle d'un chevalier et de ses désirs).

Comment la première biographie de Saint Ignace, et l'une des plus diffusées, celle du Père Ribadeneira, décrit-elle la même étape de la vie du Saint ? D'abord, il faut souligner que cette *Vie* circula en Europe en maintes éditions, parfois sensiblement différentes entre elles. Nous avons eu la chance de repérer, dans la Bibliothèque de la Basilique de l'Observance, auprès de Sienne, un exemplaire de la tout première édition de cet ouvrage, publiée en latin : *VITA / IGNATII / LOIOLA / SOCIETATIS IESV / FVNDATORIS, / LIBRIS QVINQUE / COMPREHENSA. / In quibus initia ipsius Societatis, ad annum / usq; Domini 1556, explicantur. / Auctore PETRO Ribadeneira Sacer- / dote Societatis eiusdem*, NEAPOLI, M.D.LXXII. / Cum licentia Superiorum. Cette édition à été imprimée in-8° « apud Iosephum Cacchium » (Ribadeneira 1572) [FIGURE 1].



VITA
GNATII
LOIOLAE,
SOCIETATIS IESV
FVNDATORIS,
LIBRIS QVINQVE
COMPREHENSA.

In quibus initia ipsius Societatis, ad annum usq; Domini 1556. explicantur.

Auctore PETRO Ribadeneira Sacerdote Societatis eiusdem.

IHS

NEAPOLI. M. D. LXXII.
Cum licentia Superiorum.

Figure 1

En même temps, nous avons voulu comparer cette édition avec une version postérieure en langue vulgaire. Après la parution de sa première édition, en fait, dans les éditions suivantes l'ouvrage de Ribadeneira se

modifie selon deux directions : d'un côté, au fur et à mesure que l'auteur recueillit des informations sur la vie du Saint, il les ajoute à son texte.[335] De l'autre côté, le texte de Ribadeneira ne se modifie pas seulement par rapport à ce qu'il raconte, mais aussi dans la façon dont il le fait. Le changement de langue, comme les nombreux traducteurs de Ribadeneira ont parfois souligné dans leurs préfaces, n'est pas sans conséquences sémantiques : afin de rendre les tournures limpides et essentielles de le la version originale latine, plusieurs traductions (celle en italien, par exemple) doivent recourir à des longues circonlocutions. En outre, s'adressant à un public moins érudit, les traductions en langue vulgaire se caractérisent souvent par un surplus de détails figuratifs. Nous analyserons en profondeur ces différences, en prenant comme exemple une traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira : *VITA / DEL P. IGNATIO LOIOLA / FONDATORE DELLA RELIGIONE / della Compagnia di GIESV', DESCRITTA DAL R.P. PIETRO RIBADENEIRA prima in lingua Latina, e dopo da lui ridutta nella Castigliana, & ampliata in molte cose. / E nuovamente tradotta dalla Spagnola nell'Italiana da GIOVANNI GIOLITO de' FERRARI / IN VENETIA / APPRESSO I GIOLITI / MDLXXXVI.*[336]

Le premier chapitre du texte latin de Ribadeneira décrit la « vanité » de Saint Ignace avant sa conversion comme il suit :

> *ORTUS IGNATII, ET / VITA, ANTEQUAM / A SECULI VANITATE / conuertetur.*
>
> *Cap. Primum.*
>
> *Ignatius Loyola Societatis Iesu auctor, atque institutor, nobili loco natus est, in ea Hispaniæ, atque Cantabriæ parte, quæ Guipuzcoa, uel Prouincia uulgo dicitur, Anno ab Incarnatione Domini .1491 Innocentio VIII. Pont. Max. Federico III, Cæsare Augusto : Ferdinando atque Isabella, catholicis Hispaniarum regibus.*

Patrem habuit, Beltranum Loiolæ Dominum, Loiolæ familiæ perantiquæ, atque illustris caput. Matrem uero Marinam Sonem æque nobilem fœminam, quæ filias quinque genuit, filios octo : ex quibus Ignatium postremum fœlici partu enixa est. Qui puerili ætate transacta, in curiam Ferdinandi Regis a parentibus missus est ; adolescentiam autem ingressus, & bellice gloria, & fratrum æmulatione commotus, in eo multum operæ ponebat, ut rei militaris laude esset illustris.

(Ribadeneira 1572)

Jusqu'ici l'on remarque facilement que le texte latin de Ribadeneira suit de tout près celui de l'autobiographie ignacienne, qu'il transpose dans un latin sobre, clair et limpide (la prose de Ribadeneira, et en latin et en castillan, fut très appréciée par ses contemporains en raison de sa pureté de style). Toutefois, la différence entre l'autobiographie et la biographie augmente sensiblement lorsque l'on prend en considération la traduction italienne de la *Vie* (surtout parce que, plus l'on s'approche des dates de béatification et de canonisation d'Ignace de Loyola, plus la biographie se transforme en hagiographie, se transposant dans un genre sensiblement différent). D'abord, il faut souligner que les éditions postérieures de la version originale latine de la *Vie* de Ribadeneira sont souvent introduites par des « paratextes »,[337] comme la sémiotique les définit aujourd'hui, à savoir par des textes qui l'introduisent, le commentent, le dédient à tel ou tel personnage célèbre de l'époque, etc. L'analyse de ce cadre paratextuel, de plus en plus articulé au fur et à mesure que les éditions se superposent, est très importante en ce qu'il nous donne nombre d'informations sur le contexte culturel dans lequel chaque édition, et surtout leurs réceptions, se situèrent.

La traduction en langue italienne de Giovanni Giolito de' Ferrari, par exemple, contient une dédicace « *All'Illustrissimo e Reverendissimo*

Signore e Padron Mio Colendissimo, il Signor Henrico Cardinale Caetano », dans laquelle l'on lit :

> *Si come l'infinita prouidenza del Redentor del Mõdo con somma sapienza istituì, e fondò la Sua Santa Chiesa, così con somma vigilanza di continuo l'hà custodita, e conservata da tutti gl'incontri, & assalti dell'infernale inimico, e de' ministri di quello, producendo hora in Grecia a' tempi de gli Ariani un'Ordine di S. Basilio, hora nell'Africa un altro di Sant'Agostino cõtra i Donatisti Manichei, & altre diaboliche Sette, e non hà molte centinaia d'anni, ch'in Italia, & in Ispagna suscitò un S. Francesco, & un S. Domenico con gli Ordini loro cõtra gli Valdesi, & Albigesi. Con la medesima cura, quãdo che un Luthero in Germania si ribellava dalla Chiesa Catholica Romana, esso congregava in Parigi cõtra di lui huomini dottissimi, e della Religion Christiana Zelãtissimi, seruendosi per instrumento d'un Ignatio Loiola di natione Spagnolo, huomo nobile, e dotato d'ogni buona qualità, dãdo quindi principio all'Ordine, ò Compagnia di GIESV', per la quale è seguito, per lo spatio di XLVI anni, quel progresso in servigio di Dio, che è noto à tutto il Mondo.*
>
> (Ribadeneira 1586 : a ij)

Ainsi, cette lettre dédicatoire montre clairement qu'avant sa canonisation en 1622, et même avant sa béatification en 1609, Saint Ignace de Loyola avait déjà été perçu, par ceux qui l'avaient connu, par ses contemporains ou par les premiers lecteurs de la biographie de Ribadeneira, comme un défenseur de l'orthodoxie catholique, comme quelqu'un dont l'œuvre ne pouvait être pleinement comprise que de façon dialectique, c'est-à-dire en relation et en opposition par rapport aux bouleversements (« diaboliques ») produits par le Réforme protestante. Mais cette dédicace nous fournit également des informations plus spécifiques, notamment quant

à la compétition entre les deux premières biographies « officielles » de Saint Ignace de Loyola, à savoir celle de Ribadeneira et celle de Maffei. Lisons donc un autre passage de ce « paratexte » :

> *Era ben ragionevole, che la Vita dell'Institutore d'una tal Religione si sapesse ; e però essendo stata scritta dal R.P. Gio: Pietro Maffei in lingua Latina con tanto ornato stile, quanto da huomini dotti all'età nostra desiderar si possa ; & hauendola io a' mesi passati data fuori con le mie stampe, me ne innamorai di maniera, che mi venne in pensiero, per beneficio di molti, di tradurla in lingua Italiana. Ma essendomene poi venuta alle mani un'altra composta in lingua Spagnuola dal R.P. Pietro Ribadenera (il quale molte cose vidde, & udì dallo stesso P. Ignatio) assai più copiosa, contenendo non solo la Vita di quel gran seruo di Dio, ma anco molti particolari di quei primi Padri, & insieme dichiarando l'Instituto, e la propagatione di detta Compagnia ; inserendovi parimente i Collegi fondati sotto diuersi Pontefici, da varij Imperadori, Regi, Principi, Prelati, & Vniversità, quasi in tutte le parti del Mõdo ; Vie più m'accesi di desiderio di communicar tal Historia nella nostra lingua, si per manifestar in parte la singolar affettione, ch'à cotanta Religione io porto, como anco per gratificar à molti Fratelli di quella, che ciò grandemente bramavano ; spronato particolarmente dal gran frutto, ch'io speraua, ch'ella ad ogni sorte di persone arecar douesse.*
>
> (Ribadeneira 1586 : a iij)

Le jugement qu'un lecteur des années quatre-vingt du seizième siècle donne à propos de la comparaison entre la biographie de Maffei et celle de Ribadeneira décrète déjà le succès du second par rapport au premier. Dès sa parution, la *Vie* de l'auteur espagnol fut considérée comme plus complète que celle du biographe italien.

Ensuite, l'édition italienne de 1586 de la *Vie* de Ribadeneira contient la préface que l'auteur antéposa à la traduction en castillan de son ouvrage, qui fut traduite également dans les éditions en d'autres langues vulgaires. Ribadeneira y explique la signification profonde de cette traduction et décrit également le nouveau matériel qu'elle propose aux lecteurs :

> *Non sono molti anni ch'io scrissi, e publicai Latino questo Libro della Vita del nostro Padre Ignatio, & il composi in quella lingua, che è comune : perche l'indirizzai à tutta la Compagnia nostra, che è distesa, e propagata quasi per tutte le nationi del Mondo. Hora l'ho tradotto, & aggiunteui molte cose nella lingua Castigliana, accióche i nostri Fratelli laici, che si ritrovano qui in Ispagna, & altre persone devote, e desiderose di saper i Principij della nostra Religione, che non intendono la lingua latina, e cauar qualche frutto da questa lettione nella propria lingua loro. […]*
>
> (Ribadeneira 1586 : a vij)

Le premier biographe de Saint Ignace de Loyola déclare donc explicitement que le public auquel s'adresse la traduction en langue vulgaire de sa *Vie* est constitué par des laïcs, au contraire de la version en latin, la « langue internationale » de l'Église. Ce changement de cible produit des modifications profondes dans le texte biographique (qui après 1622 devient « hagiographique ») : l'univers figuratif que Ribadeneira avait essayé de réduire au minimum dans son ouvrage (qui se voulait, ne l'oublions pas, une biographie « officielle »), réapparaît dans les traductions en langue vulgaire (nous constaterons un exemple de ce changement en étudiant la façon dont Giovanni Giolito de' Ferrari traduit le récit de la conversion de Saint Ignace rédigé en latin par Ribadeneira).

Mais la préface de l'auteur informe le lecteur également à propos du matériel que les nouvelles éditions ont ajouté au texte de départ :

Alcune cose hò aggiunte, e dichiarate in questo Libro, che non sono nel primo, ò almeno non così esplicate come nel latino era di mestieri. Delle cose aggiunte ue ne sono, che quando il composi la prima fiata non le sapevo ; & altre, che se bene erano paruenute à mia notizia, nondimeno non le haueuo cosi uerificate e sicure ; si che uolessi pormi à scriverle, se non hora che le hò intese, e ne son uenuto in cognitione fino dalla radice.

(ibid.)

D'où l'on comprend assez facilement que l'épistemologie historique qui guide Ribadeneira est très proche de celle rationaliste qui caractérisera l'œuvre des Bollandistes.

Le paratexte qui introduit la traduction italienne de la *Vie de Saint Ignace* de Ribadeneira se termine par deux lettres envoyées par Luis de Granada à l'auteur. Dans la première le grand prédicateur espagnol nous a laissé un témoignage important de quelle réception ait pu avoir l'ouvrage de Ribadeneira juste après sa parution :

Questo Signore è quello che con marauigliosa, e paterna prouidenza, quasi in tutti i secoli, & in tutte le età ha inuiato al Mõdo persone perfettissime, come lucerne e lumiere celesti : accioche accesi dell'amor suo, e desiderosi di imitarlo, e d'acquistar la perfettione della vita Christiana, che nel Vangelo ci si rappresenta […] cosi medesimamente ni hauendo dalla mano di Dio N.S. riceuuto il nostro P. Ignatio per guida, per Maestro, per Duce, e Capitano di questa sacrata Militia ; dobbiamo prenderlo per ispecchio della vita nostra, e procurar con tutte le nostre forze di seguitarlo ; di sorte, che se per nostra debolezza non potremo cosi al vivo, e cosi propiamente

ricauarne il ritratto delle sue molte, & eccellenti virtù ; almeno imitiamo l'ombra, & i vestigi di esse.

(Ribadeneira 1586 : page non numerotée)

Ribadeneira propose donc la vie de Saint Ignace comme exemplaire pour tous les Chrétiens ; cette vocation à l'exemple est fortement perçue par les lecteurs contemporains du biographe/hagiographe comme un trait essentiel de son ouvrage. Il faut utiliser la sainteté comme un miroir, afin d'arregler sa propre image, et si l'on a pas eu le bon sort de connaître un Saint de son vivant, il faut alors au moins en guetter l'ombre, en recueillir et préserver les vestiges avec dévotion.

Après l'avoir située dans un milieu culturel précis (grâce à l'analyse de son paratexte)[338] voyons donc de quelle façon la traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira raconte l'évolution spirituelle de Saint Ignace :

[…] Il quale hauendo paßato i primi anni della fanciullezza, fu da' suoi genitori mandato alla Corte de' Re Catholici. Quivi cominciandosi già à risentir' in lui i bollenti feruori della gioventù, moßo dall'eßempio de' suoi fratelli, ch'erano ualorosi Cavalieri, & essendo egli ancora per natura coraggioso, & ardito, in tutti gli eßercitij volentieri s'occupaua, procurando d'auanzarsi sopra tutti gli altri suoi uguali, per far acquisto d'honorata gloria nell'arte militare.

(ibid.)

Les « *bollenti fervori* » qui apparaissent dans cette édition postérieure en langue vulgaire de la *Vie* de Ribadeneira donnent beaucoup plus d'emphase à la jeunesse désordonnée de Saint Ignace que le texte latin d'origine. Sur la base d'autres différences similaires, que nous constaterons au cours de notre comparaison entre l'autobiographie, la biographie latine et ses traductions, l'on peut alors formuler l'hypothèse que, si en préférant

la *Vie* de Ribadeneira aux notes de Gonçalves da Cámara les Jésuites avaient essayé de présenter la conversion de leur fondateur comme une évolution spirituelle, sans que l'on fournît trop de détails sur la période qui l'avait précédée, les traductions en langue vulgaire, s'adressant à un public plus vaste et moins érudit, récupèrent en quelque sorte le style et les figures de la littérature chevaleresque, en l'adoptant pour décrire la conversion de Saint Ignace comme un véritable bouleversement (choisissant, ainsi, un autre coin du carré sémiotique par lequel nous avons schématisé les différences entre conversion et vocation). Cette transformation devient de plus en plus évidente lorsque l'on s'éloigne de 1572, date de parution de la première édition de la *Vie* latine de Ribadeneira. Au dix-septième siècle, par exemple, et encore plus dans les hagiographies américaines du siècle suivant, le sobre récit de l'hagiographe espagnol est progressivement enrichi de détails figuratifs qui finissent par le transposer dans d'autres genres littéraires.

Nous allons donner un exemple de cette évolution en étudiant la façon dont les textes hagiographiques représentent un autre moment important de la « conversion » de Saint Ignace, celui de « l'os coupé ».

3.4) « L'os coupé ».

Nous avons souligné la façon dont des textes hagiographiques différents (ou même des versions différentes du même texte hagiographique) représentent chacun à sa façon la période qui précède « la conversion » de Saint Ignace, définissant ainsi la mutation spirituelle comme un véritable bouleversement ou bien comme une simple évolution.[339] Un autre épisode important dans ce sens est celui de l'« os coupé », dont le récit spécifie (plus ou moins, selon les textes) la nature de la vanité ignatienne avant la vocation/conversion.

Résumons d'abord l'histoire de cette période de la vie du Saint, que nous sommes en train de parcourir au moyen d'une comparaison entre les

différents textes qui le racontent. Après une jeunesse désordonnée (que les récits déterminent de façons différentes), Saint Ignace est blessé à la jambe droite (et, indirectement, à celle gauche) pendant une bataille (celle de la défense de Pampelune contre l'attaque des Français). Ramené chez lui, Ignace survit grâce à l'intervention de Saint Pierre.[340]

Les notes autobiographiques recueillies par Gonçalves da Cámara relatent l'anecdote de l'os coupé de la façon qui suit :

> *Y viniendo ya los huesos a soldarse unos con los otros, le quedó abajo de la rodilla un hueso encabalgado sobre otro, por lo cual la pierna quedaba más corta ; y quedaba allí el hueso tan levantado, que era cosa fea ; lo cual él no pudiendo sufrir, porque determinaba seguir el mundo, y juzgaba que aquello le afearía, se informó de los cirujanos si se podía aquello cortar ; y ellos dijeron que bien se podía cortar, mas que los dolores serían mayores que todos los que habìa pasado, por estar aquello ya sano, y ser menester espacio para cortarlo. Y todavía él se determinó martirizarse por su proprio gusto, aunque su hermano más viejo se espantaba y decía que tal dolor él no se atrevería a sofrir; lo cual el herido sufrió con la solita paciencia*.
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 102)

Ce passage spécifie « *las vanidades* » qui avaient été mentionnées antérieurement : avant sa « conversion », Saint Ignace donnait trop d'importance à ce que l'on pourrait définir la « dimension esthétique » de l'existence. Mais même lorsqu'il raconte les défauts du protagoniste, le texte hagiographique ne manque pas d'en souligner les vertus : dans cet épisode, par exemple, la volonté d'Ignace est déjà celle d'un Saint, mais elle se trompe d'objet.

Dans la *Vie* latine de Ribadeneira le même épisode est raconté comme il suit :

Depulso mortis periculo, ossa solidari iam cœperant, & arctius costringi : duo tamen supererant incomoda, alterum efficiebat os sub genu relictum, quod extra prominebat fœdius, alterum tibiæ contractæ breuitas, que & recte illum incedere, & pedibus firmiter consistere prohibebat. Quibus incommodis ut mederetur, cum elegantiæ esset, habitus q; corporis studiosissimus, atque institutum militaris uitæ cursum prosequi statuisset, ex medicis primum quæsivit, possetne, os illud quod deformiter eminebat, excidi ? posse quidem affirmarunt, sed grauissimo tamen dolore, & omnium, quos in curatione tolerasset, maximo : uerum ille nihilominus, ut suæ voluntati satisfaceret, & habiles, atque elegantes urbanas ocreas gestare posset, secari os iussit : neq ; a proposito abduci potuit, ligarique se omnino uetuit, eademque constantis animi firmitate cruciatum illum pertulit, qua superioris uicerat, atque hoc remedio deformitas ossis sublata est.

(Ribadeneira 1572 : 3)

L'on se rend compte tout de suite que ce passage contient un détail qui spécifie ultérieurement la vanité de Saint Ignace : il voulut se soumettre à une opération très risquée et douloureuse parce qu'il ne voulait pas abandonner son habitude de porter des bottes à la mode. Ce particulier humanise certainement le personnage mais en même temps contribue à le ridiculiser quelque peu. Cet effet sémantique est encore plus évident dans la version italienne de la *Vie* de Ribadeneira, assez différente par rapport au texte latin :

Era Ignatio, per sua natura inclinato molto alla politezza, e si dilettava d'andare leggiadramente sú la persona, et in oltre haueua pensiero, come di già haueua incominciato, di proseguire gli eßercitij della guerra : e come che, e per l'una cagione, e per l'altra sconcio

gli paresse quel rilievo del ginocchio, e dannosa l'attratione della gamba, cercaua di rimediare à questi due inconvenienti : ma prima dimandò a Chirurghi, se quell'oßo, che con tanta deformità sopr'auanzaua, si poteva segare senza pericolo della uita, et essendogli risposto che sì, ma però con molto suo costo ; poiche hauendosi da segare per la uiua carne, haurebbe da prouare il maggiore e piu acuto dolore, che fino à quel giorno nell'infermità sua haueße sentito ; egli non istimando le parole, che molti per leuarlo da tal proponimento gli diceuano ; uolle che l'oßo gli fuße segato, & in tal modo soddisfece al volenteroso suo appetito : e (come io stesso una fiata gli udij dire) tutto ciò fece, per poter portare (come in quel tempo s'usaua) i stivaletti, ò borzachini alla gamba giunti, & attillati ; ne fu mai possibile leuarlo da questo pensiero, ò persuadergli altramente.

(Ribadeneira 1584 : 15)

Si la traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira ajoute plus de couleur au texte latin de départ, successivement, et surtout dans la littérature religieuse baroque, la jambe droite de Saint Ignace devient la source d'une véritable prolifération métaphorique, analogue à celle que nous avons déjà constatée à propos du visage du Saint. Par exemple, dans le sermon mexicain de Pedro de Ocampo, l'auteur bâtit un parallèle entre cet épisode et le verset de Jean (19, 33) : *Non fregerunt eius crura*. Suivant une tradition exégétique qui remonte à la patristique grecque l'auteur de ce sermon s'écrie :[341]

Dios intentó quebrarle a Jesús las piernas, y no lo consiguió. ¿Porqué? ¿Porqué si lo intenta, y lo pretende, quien no tuvo dificultad de ponerlo en una Cruz? ¿Porqué?

> *Pues ya, ya no se toque al Hijo, todo el exceso del amor del Padre para con el mundo, dando cumplimiento a todos sus decretos, y voluntad :* Consummatum est ! *Pues ya, ya no se toque al Hijo, no se le quiebren las piernas ; pero [...] empieze Ignacio vivo por donde no quiso el Padre que acabase el Hijo muerto.*
>
> (Ocampo 1724 : 9)

Ce sermon du dix-huitième siècle situe la « conversion » de Saint Ignace dans un chiasme, où l'opposition entre la vie et la mort se croise avec celle entre l'intégrité des jambes du Christ et la cassure de celles d'Ignace. Le Christ meurt avec les jambes intègres ; Saint Ignace survit avec les jambes cassées, mais afin d'achever l'œuvre du Christ. Dans ce contexte, la jambe droite de Saint Ignace, symbole de sa « conversion », s'insère dans un réseau complexe de références culturelles, où l'os brisé du Saint peut être comparé, comme il le font plusieurs auteurs, avec d'autres os célèbres de l'histoire chrétienne. Nicolas Avancino (1612 – 1686), par exemple, dans son sermon *Oratio de Sancto Ignatio* affirme :

> *Videtis illic tolli unum de ossibus Adam : ego vero tolli unum de ossibus Ignatij animadverto. Videtis illic ædificari in mulierem : ego vero ædificari gratulor in Heroinam Iesu Societatem.*
>
> (Cité dans Ocampo 1724 : 11)

Une vaste tradition exégétique définit le Christ comme le nouvel Adam ; mais Saint Ignace aussi est un nouvel Adam : comme Eve fut modelée à partir d'un os du premier homme, ainsi la Compagnie de Jésus naît de la jambe droite de Saint Ignace.

Aux siècles dix-septième et dix-huitième, au fur et à mesure que la Compagnie de Jésus écrit la mythologie de sa propre naissance, tous les éléments figuratifs inclus dans les premiers textes hagiographiques dédiés à

Saint Ignace, et utilisés pour en raconter le changement spirituel, sont eux-mêmes convertis dans un signe métaphorique du destin de sainteté réservé à la Compagnie de Jésus : la jambe droite du Saint, qui dans la *Vie* de Ribadeneira est un symbole de la vanité d'Ignace avant sa « conversion », se transforme dans un signe de salut,[342] où aucune trace ne demeure des bottes à la mode du chevalier vaniteux.

Nous parvenons maintenant au moment le plus important du récit de la « conversion » de Saint Ignace, le passage où le texte hagiographique se replie sur lui-même pour constituer une véritable mise en abyme.

3.5) La maladie et la lecture.

Deux facteurs sont extrêmement importants dans le moment culminant de la conversion/vocation de Saint Ignace de Loyola : la maladie et la lecture. Quant au premier élément, plusieurs des théories qui ont essayé de décrire et d'expliquer le phénomène de la conversion religieuse, soit du point de vue de la psychologie, soit à partir de celui de la sociologie ou des autres sciences sociales, ont souligné la connexion fréquente qu'il y a entre d'une part la maladie et l'impuissance physique du corps et, d'autre part, l'évolution des croyances. Nombre de récits de conversion représentent une guérison miraculeuse comme l'événement qui révolutionne la vie spirituelle des athées, des « infidèles », des « hérétiques » ou des « croyants tièdes ».[343] Dans ces cas, le lien entre la santé du corps et le salut de l'esprit incarne une idéologie assez naïve, que l'on retrouve également dans les conversions représentées par la littérature chevaleresque médiévale : comme nous l'avons déjà remarqué, les chevaliers sarrasins (surtout dans les œuvres de Pulci et de Boiardo) rarement se convertissent au Christianisme pour des raisons théologiques ; plus souvent, ils changent de religion car le Dieu des Chrétiens les a aidés plus rapidement et mieux que leur propre dieu dans une situation dangereuse ; ou, lorsque la conversion a

lieu *in articulo mortis*, car sa propre défaite contre les chevaliers chrétiens est un signe évident de la supériorité du Christ sur Mahomet.

Toutefois, nous avons constaté également que la relation entre santé et salut change sensiblement dans le poème du Tasse, profondément influencé par le climat religieux promu par le Concile de Trente. En fait, comme Jean-Robert Armogathe l'a démontré dans plusieurs essais (1978 ; 1980 ; 1982 ; 1985 ; 1989), la Réforme catholique encouraga non seulement les conversions violentes, telles que le passage d'une religion à une autre, ou de l'athéisme à la foi, mais aussi une forme plus complexe d'évolution spirituelle, que les théologiens définissent comme « seconde conversion », et qui concerne ceux qui sont déjà Chrétiens, mais dont la foi se soit affaiblie (cette seconde conversion ressemblant beaucoup à la conversion/vocation dont nous avons essayé de cerner la structure sémantique profonde à l'aide du carré de Greimas). Les modèles que la Réforme catholique utilise afin d'encourager cette forme moins spectaculaire de mutation spirituelle impliquent une relation différente entre la santé du corps et le salut de l'âme.[344] Qu'il nous soit permis d'introduire l'analyse de ce lien, qui se retrouve également dans la conversion de Saint Ignace de Loyola, par un anachronisme. Dans un article publié en espagnol dans *El País* du 12 août 2002, l'intellectuel palestinien Edward W. Said, récemment décédé, décrivait avec sa lucidité habituelle les effets de la maladie sur l'esprit :

> *Aparte del lógico malestar fisico, estar enfermo durante largo tiempo llena el ánimo de una terrible sensación de desamparo, pero también de periodos de lucidez analítica que hay que saber apreciar. En los tres últimos meses he entrado y salido varias veces del ospital y mis días se han caracterizado por largos y dolorosos tratamientos, transfusiones de sangre, análisis interminables, horas y horas improductivas de mirar al techo, una fatiga y una infección*

agotadoras, la imposibilidad de trabajar normalmente y la oportunidad de pensar, pensar, pensar...Pero también hay ratos interminables de lucidez y reflexión que, en ocasiones, ofrecen a uno la perspectiva de una vida cotidiana que permite ver las cosas de otra forma (aunque sin poder hacer gran cosa al respecto).

(Said 2002 : 9)

De même, dans l'évolution de la conversion/vocation de Saint Ignace de Loyola, la blessure et la maladie ont un effet que l'on pourrait qualifier de « préparatoire ». La mutation spirituelle du Saint étant graduelle plus qu'instantanée, se rapprochant en ceci plus au modèle de Saint Augustin qu'à celui de Saint Paul, la maladie y joue un rôle différent par rapport à celui qu'elle revêt, par exemple, dans la conversion des marins protestants aux Canaries. Afin de saisir cette différence, il faudrait peut-être cesser de considérer la maladie comme une expérience unitaire, et l'articuler en revanche de façon phénoménologique : nous pourrions alors y reconnaître un moment initial, un développement et un moment final, qui coïncide toujours avec la guérison ou la mort. Si la conversion médiévale jaillit plutôt d'une guérison miraculeuse, la conversion moderne (celle de Saint Ignace, par exemple) est préparée par la convalescence. Si dans le premier cas c'est la mort (à laquelle l'on échappe, comme dans les guérisons miraculeuses, ou bien à laquelle l'on se rend, comme dans les combats des chevaliers) qui détermine la conversion, dans le deuxième c'est plutôt l'évolution même de la maladie qui, paralysant le corps, et le détournant de ses occupations habituelles, oblige en quelque sorte l'esprit à la méditation. Dans ce deuxième modèle, toutefois, la maladie n'est pas la cause du changement spirituel. Nous l'avons déjà remarqué dans l'hagiographie ignatienne : quoiqu'il ait obtenu le salut par l'intervention miraculeuse de Saint Pierre, Saint Ignace n'abandonne pas son attachement au monde des

vanités. Au contraire, tout de suite après avoir récupéré la santé du corps, il veut aussi en reconstituer l'élégance (d'où l'épisode de l'os coupé).

C'est plutôt un second élément qui transforme la convalescence de Saint Ignace de Loyola dans une occasion de changement spirituel : la lecture. L'histoire du Christianisme ne manque pas d'exemples de conversions qui furent déclenchées par la lecture d'un livre : celle d'Augustin jaillit de la rencontre avec une page écrite (*cfr* Leone 2004). Toutefois, à l'époque de Saint Ignace, cette activité était devenue beaucoup plus périlleuse qu'auparavant. La Réforme luthérienne et sa théologie de l'exégèse biblique firent en sorte que l'Église eût une attitude assez méfiante envers les laïcs qui lisaient des textes sacrés. Une phrase de Cipriano Salcedo au premier chapitre de *El hereje*, roman historique de Miguel Delibes, résume très bien l'idéologie catholique de la lecture après la Réforme protestante :

> *La afición a la lectura ha llegado a ser tan sospechosa que el analfabetismo se hace deseable y honroso. Siendo analfabeto es fácil demostrar que uno está incontaminado y pertenece a la envidiable casta de los cristianos viejos.*
>
> (Delibes 1999 : 43)

Cette même attitude se reflète dans quelques épisodes hagiographiques, notamment au dix-septième siècle, qui représentent un certain mépris des Saints envers les livres.[345]

Mais lorsque Saint Ignace demande des livres pour échapper à l'ennui d'une longue convalescence, il ne veut pas une Bible, ou un traité de théologie. Il demande, en revanche, des livres de chevalerie, du même genre de ceux que nous avons étudiés dans une section antérieure de notre livre. Voyons, donc, comme les trois textes que nous sommes en train

d'analyser de façon comparée (les notes autobiographiques, l'hagiographie de Ribadeneira et sa traduction italienne) racontent cet épisode.

D'abord, l'autobiographie :

> *Y porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de caballerías, sintiéndose bueno, pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo ; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron un Vita Christi y un libro de la vida de los Santos en romance.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 102)

Dans ce texte, comme dans les autres qui décrivent le même épisode, la conversion/vocation de Saint Ignace est présentée comme le fruit d'une volonté de changement spirituel (nous le verrons tout de suite), aidée cependant par un accident casuel (le manque de livres de chevalerie dans la maison, la présence de livres religieux) dans lequel les commentateurs (surtout au dix-septième siècle) ont immédiatement reconnu une intervention de la grâce divine.

Par rapport au point de vue qui a été choisi dans le présent livre, ce moment est particulièrement significatif, pour deux raisons au moins : en premier lieu, car il marque le passage d'une épique chevaleresque de la conversion (celle que nous avons analysée chez Pulci, Boiardo, Ariosto et Tasso) à une épique chrétienne de la mutation spirituelle (les livres hagiographiques remplaçant ceux de chevalerie). Ainsi, comme dans d'autres phénomènes qui constituent l'imaginaire de la conversion religieuse après le Concile de Trente, la civilisation catholique s'approprie des formes textuelles « profanes » et les emploie afin de communiquer ses propres valeurs. De ce point de vue, la période que nous étudions se caractérise non seulement par la tentative constante de muter les cœurs, mais aussi par celle de convertir les formes. Ce deuxième type de

conversion, parfois beaucoup plus profonde de la première,[346] s'exprime au plus haut degré dans l'histoire de la conversion de Saint Ignace : ce dernier rejète les contenus de la littérature chevaleresque, mais il en garde les formes, de sorte que la révolution qu'il déclenche dans l'Église consiste justement dans le fait d'injecter des valeurs chrétiennes au sein de l'univers chevaleresque, dans la fondation d'une « milice du Christ ».[347]

Miguel de Unamuno, dans *Vida de Don Quijote y Sancho* (Unamuno 2000), a souligné le lien entre les deux genres littéraires, et, notamment, entre la *Vie* de Ribadeneira et le *Quijote* de Cervantes. Le fait que l'hagiographie ignacienne ait été écrite avant le chef d'œuvre de la littérature espagnole semble encourager Unamuno a suggérer que Cervantes ait été influencé par l'hagiographe jésuite.[348] Nous croyons, au contraire, que les deux aient été influencés par une source commune, à savoir la littérature chevaleresque du seizième siècle.

Ainsi, par exemple, Unamuno affirme dans son ouvrage :

> *¿No os recuerda esta salida la de aquel otro caballero, de la Milicia de Cristo, Iñigo de Loyola, que despuès de haber procurado en sus mocedades « de aventajarse sobre todos sus iguales y de alcanzar fama de hombre valeroso, y honra y gloria militar » y aún en los comienzos de su conversión, cuando se disponía a ir a Italia, siendo « muy atormentado de la tentación de la vanagloria » y habiendo sido, antes de convertirse, « muy curioso y amigo de leer libros*[349] *y profanos de caballerías », cuando después de herido en Pamplona leyó la vida de Cristo, y las de los Santos, comenzó a « trocársele el corazón y a querer imitar lo que leía? » Y así, una mañana, sin hacer caso de los consejos de sus hermanos, « púsose en camino acompañado de sus criados » y emprendió su vida de aventuras en Cristo, poniendo en un principio « todo su cuidado y conato en hacer cosas grandes y muy dificultosas...y esto no por otra*

razón sino porque los Santos que él había tomado por su dechado y ejemplo habían echado por este camino. Así nos lo cuenta el P. Pedro de Rivadeneira [sic] *en los capitulos I, II y X del libro I de su* Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola*, obra que apareció en romance castellano el año 1583, y era una de las que figuraban en la librería de Don Quijote, que la leyó, y una de las que en el escrutinio que de tal librería hicieron el cura y el barbero, fue indebidamente a fuego del corral, por no haber ellos reparado en ella, que a haberla descubierto habríala el cura respetado y puesto sobre su cabeza. Y de que no reparó en ella, es buena prueba el que Cervantes no la cita.*

Unamuno remarque les analogies entre l'histoire du Quijote et celle de Ribadeneira,[350] mais, à cause peut-être de son attitude ironique envers le Fondateur de la Compagnie de Jésus,[351] il oublie de mettre en évidence les différences entre ces deux textes : dans les deux cas il s'agit de l'histoire d'un individu dont la vie est bouleversée par la lecture. Toutefois, ce qui caractérise le changement spirituel de Saint Ignace est justement son éloignement des valeurs propagées par la littérature chevaleresque. La vie du Fondateur de la Compagnie garde la forme, la structure extérieure de la vie d'un chevalier, mais il en modifie profondément les contenus, les valeurs.

Après cette première considération, il faut que nous discutions de la deuxième raison pour laquelle le moment de la lecture fut fondamental dans le changement spirituel d'Ignace de Loyola. Les livres que lui furent donnés pendant sa convalescence acquièrent une importance centrale au sein de notre recherche : le Saint reçut une *Vie* de Jésus et un recueil de *Vies* de Saints. Les notes autobiographiques du Fondateur de la Compagnie de Jésus, et encore plus les hagiographies qui en dériveront, présentent donc au lecteur une sorte de mise en abyme :[352] elles proposent Saint Ignace comme un modèle de sainteté ; en même temps, elles racontent que

cette sainteté fut déclenchée par une lecture hagiographique, à savoir par une lecture analogue à celle dont le lecteur est en train de faire l'expérience. Adoptant un langage sémiotique, l'on pourrait affirmer que les hagiographies qui racontent la vie de Saint Ignace inscrivent leur lecteur à l'intérieur du récit, afin qu'il se retrouve exactement dans la même position occupée par le Saint au moment de la conversion : la position d'un lecteur d'hagiographies.[353]

Les livres que le Saint aurait pu lire ont été identifiés : il s'agirait d'une traduction en castillan de la *Vita Jesu Christi* de Ludolph von Saxen (mort en 1377) (Saxen 1522), traduit par Ambrosio Montesino,[354] et d'une version dans la même langue de la *Legenda aurea* (traduite par Gauberto V. Vagad).[355] Lorsqu'elle évoque la lecture de ces textes, l'autobiographie de Saint Ignace les caractérise par opposition aux « *libros mundanos y falsos* » : les notes recueillies par Gonçalves da Cámara mettent donc en évidence que la *Vie* du Christ et celle des Saints sont des ouvrages sacrés, mais qu'ils sont aussi des textes véritables, au contraire des inventions de la littérature chevaleresque.

Voyons de quelle façon la *Vie* de Ribadeneira relate le même épisode :

> *Cap. II. Qua ratione a seculi uanitate / ad Deum conversus sit.*
>
> *Interea cum in lecto iacere cogeretur, essetq; in prophanis libris legendis multum temporis collocare solitus, aliquem eiusmodi librum sibi ad manum dari iussit, ut eius lectione tempus falleret : negantibus familiaribus domi eiusmodi esse libros, duos hispanica lingua scriptos accepit, ne prorsus otiosus esset, quorum alter Christi saluatoris nostri, alter sanctorum uitas continebat, quorum quidem librorum lectione, sensim eius animus immutari, & imitandi quæ legebat, studio quodam affici uidebatur.*
>
> (Ribadeneira 1572)

La version latine de la Vie de Ribadeneira suit de tout prêt les notes autobiographiques de Saint Ignace, mais avec une différence importante : les livres que les familiers d'Ignace ne trouvent pas dans la maison sont définis « profanes », comme dans l'autobiographie, mais pas « faux ». Nous ignorons la raison exacte de ce changement, mais peut-être Ribadeneira, qui était un hagiographe scrupuleux, inspiré par l'attitude historiographique et philologique qui guidera le travail des Bollandistes, ne voulut pas opposer trop nettement la fausseté des livres de chevalerie et la vérité de la *Legende dorée*. Peut-être, mais il ne s'agit que d'une abduction, les quelques dizaines d'années qui passèrent entre le moment où Saint Ignace lut ces textes hagiographiques et celui où Ribadeneira écrivit sa *Vie* furent suffisantes pour transformer le statut épistémologique du recueil de Jacopo de Voragine. En d'autres termes, il se peut qu'aux yeux de Ribadeneira cet ouvrage pût apparaître plus fabuleux qu'à la lecture de Saint Ignace.

La traduction italienne du texte latin ajoute nombre de détails exégétiques aux textes de départ : évidemment, pendant la période allant de la première publication de la *Vie* latine (1572) jusqu'à la parution de la *Vie* italienne, beaucoup des éléments qui apparaissaient dans le récit de l'hagiographe espagnol (ainsi que dans les notes autobiographiques) avaient acquis, entretemps, un statut mythique :

> *Giaceva tuttauia il nostro Ignatio ferito nel letto, ciò permettendo Iddio, che con questo mezo risanar lo uoleua ; accioche zoppo, come un'altro Giacob, che significa Guerriero, li mutaße il nome, e si chiamaße Israelle; onde poi dicesse Viddi Dio à faccia à faccia, e l'anima mia è stata saluata. Vediamo dunque per qual uia, & in che modo il Signore lo rileuaße, e come auanti ch'ei riconoscesse Iddio, gli fu mestiero lottare, et affaticarsi combattendo. Era egli, mentre staua nel letto, molto curioso di legger libri profani*

di Cavalleria ; e per paßar il tempo, che parte dal male, e parte dalla solitudine, lungo, e noioso gli pareua, addimandó che gli recaßero qualche libro, che di simili uanità trattasse : e piacque a Dio che all'hora alcuno non ve ne fuße in casa ; ma in uece di quelli, altri se ne trouorono, che contenevano cose spirituali, i quali gli portarono ; & da lui furono accettati per trattenersi più tosto, che per gusto ò diuotione, che dalla lettura di eßi prender potesse ; e furono, uno della Vita di Christo Nostro Signore, e l'altro delle Vite de' Santi, che communemente s'intitola Fior di Santi.

(Ribadeneira 1584)

Ce dernier texte est remarquablement plus prolixe que celui latin. Il contient, dans la partie initiale, une lecture typologique de la « conversion » de Saint Ignace (opération intertextuelle que l'on retrouve abondamment chez les hagiographies ou les poèmes hagiographiques du dix-septième siècle) : la blessure à la jambe droite de Saint Ignace permet une comparaison entre le Fondateur de la Compagnie de Jésus et Jacob, qui, selon le passage biblique (Gn 32, 23-27), lutta contre l'ange et fut blessé à la cuisse. Comme pour Jacob, ainsi pour Saint Ignace, la lutte et la blessure sont l'occasion par laquelle ils atteignent le salut spirituel. Les deux, en outre, changeront leur nom après la lutte : Jacob prendra celui d'Israël (car « il a combattu contre Dieu et contre les hommes et il a gagné »),[356] tandis que le fondateur des Jésuites abandonnera le nom d'Íñigo pour celui d'Ignace. En outre, tout comme chez Jacob, l'évolution spirituelle d'Ignace est décrite sous la forme d'un combat : afin de retrouver sa foi, il devra se battre durement contre les valeurs de sa vie passée et présente. La « conversion » de Saint Ignace se configure donc, du tout début, comme une activité guerrière : derechef, l'on garde la forme de la vie chevaleresque, mais on la transforme pour qu'elle accueille un univers de valeurs différent.

Au commencement de la lecture, comme nous le dit Ribadeneira, Saint Ignace n'est pas intéressé au contenu dévotionnel des hagiographies. Il les lit pour s'amuser, pour se distraire, car il y reconnaît quelques-uns des éléments narratifs qui constituent le tissu de l'épique chevaleresque. Ensuite, toutefois, le contenu spirituel de ces ouvrages pénètre dans son esprit. Nous allons analyser en profondeur ce lent progrès vers le salut spirituel. Mais il faut d'abord remarquer que ce schéma, selon lequel les formes du message religieux s'insinuent dans l'esprit avant leur contenu (*cfr* à ce propos Leone 2004) est assez fréquent dans les récits de conversion (l'exemple le plus célèbre à cet égard étant encore, probablement, celui de Saint Augustin, dont le premier noyau de la « crise » religieuse se développa après ou pendant l'écoute des sermons de Saint Ambroise). Sur ce principe se fonde également l'efficacité pédagogique de l'hagiographie. Comme tout récit, elle captive le lecteur. Toutefois, à la différence des narrations profanes, elle essaie de le détourner du monde plutôt que de l'y plonger. Nous verrons maintenant la façon dont Saint Ignace fut lentement « muté » par la lecture des Vies des Saints (et donc - il ne faut jamais perdre de vue ce niveau de l'articulation du texte - la façon dont l'ouvrage de Ribadeneira encourage chez le lecteur un changement spirituel analogue).

3.6) La mutation du cœur.

Comme le traducteur italien de Ribadeneira le souligne par sa glose typologique et érudite de l'hagiographie ignacienne, la lecture de la *Vie de Jésus* et celle de la *Légende dorée* déclenchèrent dans l'âme de Saint Ignace un véritable combat entre deux systèmes de valeurs différents. Notre objectif sera maintenant celui d'établir la nature de cette différence, s'il s'agit d'une contradiction profonde (qui, dans notre modèle sémiotique, justifierait le recours au concept de conversion) ou bien si la différence entre ces systèmes ne soit plus nuancée, et doive donc être catégorisée à

l'aide d'autres notions, qui définissent des mutations spirituelles de type différent. Cette analyse est importante surtout afin de comprendre quel modèle de changement religieux l'Église post-tridentine proposait aux lecteurs d'hagiographies, et notamment au public de l'ouvrage de Ribadeneira.

Comme d'habitude, nous commencerons par l'étude du texte auto-biographique. La description du développement spirituel de Saint Ignace, du début de la lecture – qu'ouvre une phase de crise - jusqu'à sa détermination finale (la « reconstitution du soi », comme nous l'avons appelée dans notre ouvrage – Leone 2004), occupe une partie considérable du premier chapitre de ce texte, dont l'attention aux problèmes de la subjectivité et la capacité d'en traduire tous les aspects au moyen du langage verbal seraient difficiles à repérer dans la littérature hagiographique antérieure. De ce point de vue, les notes éditées par Gonçalves da Camara méritent d'être qualifiées de « modernes » ; elles marquent, en fait, du moins dans l'histoire de l'hagiographie, le même changement qui, dans le genre de la littérature chevaleresque, nous avons remarqué dans le poème de l'Arioste et surtout dans celui du Tasse : l'identité spirituelle de l'individu n'y est pas décrite de l'extérieur, comme un bloque unique et compact, mais en revanche elle est minutieusement représentée dans (et par) ses dynamiques internes :

> *Por los cuales leyendo muchas veces, algún tanto se aficionaba a lo que allí hallaba escrito. Mas, dejandolo de leer, algunas veces se paraba a pensar en las cosas que había leído ; otras veces en las cosas del mundo que antes solía pensar. Y de muchas cosas vanas que se le ofrecían, una tenía tanto poseído su corazón, que estaba luego embebido en pensar en ella dos y tres y quatro horas sin sentirlo, imaginando lo que había de hacer en servicio de una señora, los medios que tomaría para poder ir a la tierra donde ella estaba, los*

motes, las palabras que le diría, los echos de armas que haría en su servicio. Y estaba con esto tan envanecido, que no miraba cuán imposible era poderlo alcanzar ; porque la señora no era de vulgar nobleza : no condesa, ni duquesa, mas era su estado más alto que ninguno déstas.

(Ignace de Loyola 1997 : 103)

Au début, les valeurs mondaines, les inspirations profanes, les ambitions du chevalier sont donc dominantes. Ignace lit les vies des Saints, et de temps à autre il s'intéresse aussi à ce qu'il lit, mais la pénétration des valeurs chrétiennes dans son esprit se déroule progressivement, lentement, surmontant les uns après les autres les obstacles représentés par les rêves d'une vie de chevalier. De ce point de vue, l'un des phénomènes les plus intéressants de la « conversion » de Saint Ignace, du moins telle qu'elle est racontée par ses notes autobiographiques, est la façon dont l'attention du Fondateur de la Compagnie de Jésus se déplace du monde profane de la chevalerie à celui sacré des *Vies* des Saints. Certains concepts de la sémiotique greimasienne peuvent nous aider à saisir les caractéristiques les plus importantes de cette transition. L'on pourrait soutenir l'hypothèse que les rêves de Saint Ignace, avant sa « conversion », sont structurés comme des récits, qui puisent leurs détails dans l'imaginaire chevaleresque de l'époque. Lorsque l'objet de l'attention et de la volonté d'Ignace change (à savoir au moment où il cesse de désirer un vie de chevalier et commence d'aspirer à celle de Saint), la structure de ce récit (ce que la sémiotique greimasienne dénommerait son « programme narratif ») demeure pratiquement inchangée : il s'agit toujours de l'acquisition d'une compétence par l'imitation d'un modèle ; ce qui change, au contraire, sont les valeurs qui remplissent cette structure et, par conséquent, les thèmes et les figures qui la transforment dans un texte hagiographique.[357] Ce phénomène est évident dans la suite du récit autobiographique :

> *Todavía nuestro Señor le socorría, haciendo que sucediesen a estos pensamientos otros, que nacían de las cosas que leía. Porque, leyendo la vida de nuestro Señor y de los santos, se paraba a pensar, razonando consigo: -¿Qué sería, si yo hiciese esto que hizo San Francisco, y esto que hizo Santo Domingo ? – Y así discurría por muchas cosas que hallaba buenas, proponiéndose siempre a sí mismo cosas dificultosas y graves, las cuales cuando proponía, le parecía hallar en sí facilidad de ponerlas en obra. Mas todo su discurso era decir consigo : - Santo Domingo hizo esto ; pues yo lo tengo de hacer. San Francisco hizo esto ; pues yo lo tengo de hacer.–*
>
> (Ibidem : 103)

L'imitation est une composante centrale du développement spirituel de Saint Ignace ;[358] à ce propos, il faut peut-être remarquer que des deux livres qu'il reçut pendant sa convalescence, ce n'est que le contenu de la *Legende dorée* qui est cité dans le récit de sa « conversion ». Saint Ignace lut également la *Vie de Jésus*, mais, de ce que nous racontent les notes autobiographiques, cet ouvrage ne dut pas avoir sur le Fondateur de la Compagnie le même effet que les *Vies* des Saints. Probablement, cette différence est à mettre en relation avec deux facteurs (qui sont étroitement liés entre eux) : d'un côté, le texte hagiographique veut proposer à ses lecteurs, par l'exemple de Saint Ignace, l'imitation d'un modèle exclusivement humain de sainteté, plus accessible et théologiquement moins compliqué de « l'imitation du Christ » ; de l'autre côté, le discours hagiographique est conditionné par ce que la narratologie contemporaine définirait ses « objectifs pragmatiques ». Puisque il doit présenter Saint Ignace et sa maturation spirituelle comme un modèle, le texte hagiographique décrit le Saint comme un « simulacre » du lecteur, ou un « lecteur implicite », comme le dirait Umberto Eco (Eco 1979), à savoir

comme une représentation du lecteur réel qui est insérée dans le texte, et qui est censée en guider les mouvements interprétatifs. Si l'hagiographie décrit la façon dont Saint Ignace, en lisant le récit des vies des Saints, conçut le projet de les imiter, c'est parce que ce type de rapport entre le texte hagiographique, ce qu'il raconte, la lecture et l'action (ou la transformation) spirituelle qui en suit est exactement le même qu'elle essaye de déclencher auprès de ses lecteurs.

Mais la conversion de Saint Ignace fut remarquablement lente : les périodes caractérisées par une saisissante inspiration religieuse furent suivies souvent par des moments où l'esprit du chevalier était possédé par les anciens rêves du triomphe et de la gloire profanes. Le texte autobiographique (nous pourrions même le définir auto-hagiographique) de Saint Ignace s'attarde considérablement sur la lenteur de ce procès de maturation spirituelle :

> *Duraban también estos pensamientos buen vado, y después de interpuestas otras cosas, sucedían los del mundo arriba dicho, y en ellos también se paraba grande espacio ; y esta sucesión de pensamientos tan diversos le duró harto tiempo, deteniéndose siempre en el pensamiento que tornaba : o fuese de aquellas hazañas mundanas que deseaba hacer, o destas otras de Dios que se le ofrecían a la fantasía, hasta tanto que de cansado lo dejaba, y atendía a otras cosas.*
>
> (Ibidem)

Le développement de la mutation spirituelle de Saint Ignace est si troublé qu'il en est presque accablé. Encore convalescent, allongé sur son lit, le Fondateur de la Compagnie de Jésus n'arrive pas à soutenir l'effort d'une décision. Toutefois, après le moment de l'inspiration initiale (où la grâce divine joue un rôle sans doute essentiel dans le fait de fournir au

Saint les livres qui déclencheront sa « mutation de cœur »), les notes autobiographiques, mais aussi l'hagiographie de Ribadeneira, et ensuite tous les textes hagiographiques suivants, configurent la « conversion » de Saint Ignace comme une *détermination*. Encore une fois, des formes de pensées « profanes » sont appliquées à la matière religieuse : Saint Ignace fait face au problème de quel chemin entreprendre (celui de la gloire terrestre ou bien celui de la sainteté) de la même façon dont il se serait posé, pendant une bataille, le problème de décider de quelle côté ce fût préférable d'attaquer une ville fortifiée ou celui de choisir les points les plus exposés d'une muraille afin de les défendre du siège ennemi. En d'autres mots, devant le dilemme, Saint Ignace n'invoque pas l'aide de la grâce, mais il essaie de trouver une solution rationnelle. Ainsi, le message que, implicitement ou explicitement, les hagiographies de Saint Ignace proposent à leurs lecteurs après le Concile de Trente est en quelque sorte le suivant : l'on peut trouver un chemin rationnel, fondé sur des épreuves et des argumentations rigoureuses, qui conduise vers la « conversion » religieuse. La critique protestante à l'Église catholique avait été foncièrement rationaliste ; dans la tradition de l'hagiographie ignacienne, le Catholicisme semble répondre par une même logique, qui s'exemplifie parfaitement dans le passage qui suit :

> *Había todavìa esta diferencia : que cuando pensaba en aquello del mundo, se deleitaba mucho ; mas cuando después de cansado lo dejaba, hallábase seco y descontento ; y cuando en ir a Jerusalén descalzo, y en no comer sino hierbas, y en hacer todos los demás rigores que veía haber hecho los santos, no solamente se consolaba cuando estaba en los tales pensamientos, mas, aun después de dejado, quedaba contento y alegre.*
>
> (Ibidem : 104)

Ce que les notes autobiographiques recueillies par Gonçalves da Cámara mettent en scène correspond à ce que la sémiotique contemporaine définirait l'état passionnel (ou « pathémique », pour utiliser un terme plus spécifique et moins abusé) de Saint Ignace. L'évocation de la vie chevaleresque et celle des abstinences des Saints provoquent en lui le même état « euphorique ». Toutefois, si la qualité de cette réaction passionnelle est la même, la structure temporelle de deux évocations est différente : le rêve de la gloire profane produit une gaieté de courte durée, tandis que le désir d'une vie modelée selon l'exemple des Saints donne lieu à une euphorie constante. En définitive, ce que l'hagiographie ignacienne essaie de transmettre par le récit de cette phase de combat intérieur est la supériorité du bien-être spirituel par rapport à celui des plaisirs mondains : les deux représentent des conditions de bonheur, mais le premier est destiné à durer éternellement, tandis que le second est éphémère. En outre, par la description minutieuse du développement de la « conversion » religieuse de Saint Ignace, l'hagiographie semble vouloir fournir à ses lecteurs un véritable « manuel » de mutation spirituelle : en fait, même les notes autobiographiques de Gonçalves da Cámara soulignent le fait que il n'est pas suffisant de faire l'expérience de cette différence qualitative entre la gloire terrestre et celle céleste : il faut progresser ultérieurement et en devenir conscients. Ce qui est mis en évidence dans le passage qui suit :

> *Mas no miraba en ello, ni se paraba a ponderar esta diferencia, hasta en tanto que una vez se le abrieron un poco los ojos, y empezó a maravillarse desta diversidad, y a hacer reflexión sobre ella, cogiendo por experiencia que de unos pensamientos quedaba triste y de otros alegre, y poco a poco viniendo a conocer la diversidad de los espíritus que se agitaban, el uno del demonio y el otro de Dios.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 104)

C'est à partir de cette prise de conscience, de cette rationalisation du clivage profond entre les états émotionnels déclenchés par des pensées de différente sorte, que jaillit la véritable « conversion » de Saint Ignace.[359] Ainsi, dans sa proposition pédagogique, dans la façon dont elle essaye de guider la mutation spirituelle au sein d'un Catholicisme secoué par la Réforme protestante, l'hagiographie ignacienne se présente sous une lumière double, qui est à la fois celle de la psychologie mais aussi celle de l'utilitarisme. D'une part, le récit de la maturation religieuse de Saint Ignace semble suggérer qu'un renouvellement spirituel ne peut s'atteindre que par une attention, que nous dirions moderne, vis-à-vis des phénomènes et des dynamiques qui caractérisent l'évolution de l'esprit ; d'autre part, ce récit semble donner beaucoup d'emphase au fait que le chemin qui mène à la « conversion » est le même qui conduit au bonheur : ce n'est pas au nom d'une vérité absolue et détachée de toute considération pratique que Saint Ignace choisit la vie religieuse : au contraire, il l'entreprend parce que cela lui donne plus de gaieté.

La prise de conscience de cette motivation profondément rationnelle (et même rationaliste : je me convertis parce que cela me rend plus heureux) déclenche le moment culminant de la « conversion » :

> *Y cobrada no poca lumbre de aquesta lección, comenzó à pensar más de veras en su vida pasada, y en cuánta necesidad tenía de hacer penitencia della. Y aquí se le ofrecían los deseos de imitar los santos, no mirando más circunstancias que prometerse así con la gracia de Dios de hacerlo como ellos lo habían echo. Mas todo lo que deseaba de hacer, luego como sanase, era la ida de Jerusalén, como arriba es dicho, con tantas disciplinas y tantas abstinencias, cuantas un ánimo generoso, encendido de Dios, suele desear hacer.*
>
> (Ibidem : 106)

Dans le déroulement narratif de la « conversion », l'achèvement de la « mutation du cœur » est sanctionné par deux éléments.[360] Le premier est le désir de s'engager dans un long pèlerinage vers Jérusalem.[361] Il y a une relation assez étroite entre pèlerinage et conversion, que nous avons essayé de décrire dans plusieurs de nos publications :[362] d'une part, la conversion (comme d'autres formes de mutation spirituelle) peut être déclenchée par la participation à un pèlerinage.[363] Du point de vue sémiotique, en outre, le long voyage vers un lieu de dévotion devient une sorte de schéma narratif permettant au texte qui raconte la conversion de la mettre en scène, surtout lorsqu'il s'agit d'un déroulement spirituel lent et progressif : l'approchement à la cible transpose dans l'espace du déplacement les changements qui touchent l'esprit du pèlerin, de sorte que chaque étape du chemin est également associée à une nouvelle phase du développement spirituel.

D'autre part, l'on peut s'engager dans un pèlerinage *après* avoir eu l'expérience d'une « conversion » religieuse, exactement comme le fit Saint Ignace de Loyola. Dans ce deuxième cas, le déplacement dans l'espace devient alors le moyen par lequel le converti, et le texte hagiographique qui en raconte l'histoire, reconstruisent l'identité du pèlerin après que la conversion l'a décomposée. Cette deuxième modalité est celle qui caractérise toute l'autobiographie spirituelle de Saint Ignace, qui se présente, notamment, comme le récit d'un pèlerin : à chaque étape de son voyage, le Fondateur de la Compagnie de Jésus ajoute une nouvelle composante à sa spiritualité, parfaisant ainsi peu à peu la mutation religieuse entamée par la « conversion ». La dimension du pèlerinage (déplacement dans l'espace vers Jérusalem, origine du Christianisme) est tellement indissociable de celle de la « conversion » (mouvement spirituel vers la source de la pensée chrétienne) que nombre d'éditions des notes autobiographiques de Gonçalves da Cámara ont adopté des titres qui soulignent cette relation : ainsi, une traduction allemande est intitulée *Der*

Bericht des Pilgers,[364] deux traductions anglaises portent le titre de *A Pilgrim's Testament*[365] et, encore plus explicitement, *A Pilgrim's Journey*,[366] deux traductions françaises s'intitulent *Le récit du Pèlerin*,[367] une hollandaise *Het verhaal van de pelgrim. Ignatius van Loyola. Autobiografie*,[368] deux traductions italiennes *Il racconto del pellegrino*,[369] une polonaise *Opowiesc pielgrzyma czyli Autobiografia*,[370] une suédoise *Ignatius av Loyola. Pilgrimens berättelse*,[371] etc. Une analyse détaillée du pèlerinage de Saint Ignace, et du texte qui le raconte, serait difficile à proposer dans les limites de notre livre. Nous ne ferons que mettre en exergue, donc, les moments les plus importants de ce chemin de perfectionnement.

Mais avant le pèlerinage, un autre élément narratif confirme, dans le récit, la « conversion » de Saint Ignace : une vision. Voici le récit de cet épisode dans les notes autobiographiques :

> *Y ya se le iban olvidando los pensamientos pasados con estos santos deseos que tenía, los cuales se le confirmaron con una visitación, desta manera. Estando una noche despierto, vido claramente una imagen de nuestra Señora con el santo Niño Jesús, con cuya vista por espacio notable recibió consolación muy excesiva, y quedó con tanto asco de toda la vida pasada, y especialmente de cosas de carne, que le parecían habersele quitado del ánima todas las especies que antes tenía en ellas pintadas. Así, desde aquella hora hasta el agosto de 53, que esto se escribe, nunca más tuvo ni un mínimo consenso en cosas de carne ; y por este efeto se puede juzgar haber sido la cosa de Dios, aunque él no osaba determinarlo, ni decía más que afirmar lo susodicho.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 106)

Il faut prêter une attention particulière aux mots spécifiques que ce texte hagiographique utilise afin de décrire le moment culminant de la conversion : Saint Ignace voit une *image* de la Vierge, et, par conséquent, tout ce qu'auparavant était *peint* dans son âme, est effacé et remplacé par la nouvelle vision sacrée. Ainsi, lorsque les notes autobiographiques racontent l'apex de la mutation spirituelle, elles le font par une métaphore picturale : une image sacrée substitue une série d'images profanes. Ce passage est intéressant non seulement car, comme nous le verrons, la peinture l'a utilisé afin de transposer en images la « conversion » de Saint Ignace, mais aussi parce qu'il préfigure l'importance que l'imagination visuelle aura dans les *Exercices spirituels* élaborés ensuite par le Saint. Comme nous le constaterons après avoir comparé le texte de Gonçalves da Cámara avec celui de Ribadeneira, certaines idées exprimées dans cet ouvrage eurent leur origine la plus ancienne dans les premières expériences spirituelles du Fondateur de la Compagnie de Jésus.

Mais il faut considérer, maintenant, la façon dont Ribadeneira « s'empara » du récit de conversion contenu dans les notes autobiographiques et le transforma selon des lignes idéologiques que nous essayerons de déchiffrer.

> *Sed quoniam an tractæ vitæ consuetudo corroborata erat, inanium rursum cogitationum illa tum primum excepta, pietatis semina. Aderat tamen militi suo diuina misericordia, & consopitam uirtutem exsuscitabat interdum, ludiscrisque & fallacibus cogitationibus ueras, solidasque cogitationes ex recenti lectione rursus obijciebat : quibus commotus eius animus ad Christi, & sanctorum imitationem tam vehementer accendebatur, ut nullis difficultatibus, quæ multæ occurrebant, ab eo proposito deterretur. In hac contrariarum cogitationum uicissitudine, distrahebatur in uarias*

sententias, & ancipiti deliberandi cura, huc, atque illud impellebatur, cum mundus apud se retinere Ignatius conaretur, Christus uero ad se illum uocaret, & traheret. Erat tamen illus in has cogitationum uarietate, discrimen, quod fluxæ illæ, & uanæ principia habebant læta, exitus amaros : nam præsentes cum aderant, suauiter quidem sensibus blandiebantur, sed recedentes quasi aculeo quodam infixo, mentem arida, & sibimet displicentem relinquebant : at uero illæ cogitationes de Deo, de Hierosolymitana profectione, de uitæ asperitatæ sectanda, de uirtutis dignitate complectenda, non solum dum aderant, iocunditatis plenissimæ erant, uerum etiam abeuntes, præclara relinquebant suæ lucis, & suavitatis impressa uestigia. In quod discrimen a se multis quidem diebus præteritum, & incognitum, quodam die diuinitus illustratus, animum intendere cœpit, & tum demum intelligere, quantum inter utrasque cogitationes interesset.

(Ribadeneira 1572 : 21)

Le récit de Ribadeneira demeure assez fidèle à celui autobiographique reporté par Gonçalves da Cámara. Toutefois, le premier souligne davantage le rôle de l'imitation du Christ, et surtout il configure la mutation spirituelle de Saint Ignace comme une vocation plus que comme une conversion (remarquable, par exemple, l'expression « *Christus uero ad se illum uocaret* »). Mais l'on constate les particularités les plus remarquables de la version de Ribadeneira lorsqu'il raconte la phase suivante de l'évolution spirituelle de Saint Ignace, à savoir sa « prise de conscience » des différences entre le chemin de la chevalerie et celui de la sainteté :

Quam comparationem cogitationum cum cogitationibus, & spiritus cum spiritu contentionem, primam omnium ratiocinationem suipsius perhibebat earum, quas plurimas postea de diuinis rebus Ignatius habuit, ex qua usu deinceps uberiore spiritualium rerum

aucta, omnium quas in exercitijs tradidit de spirituum diuersitate præceptionum riuuli profluxerunt. Etenim animaduertit primum duos esse spiritus, Dei, & mundi, non solum diuersos, sed penitus et inter sese pugnantes, tum diligenter obseruauit utriusque spiritus proprietates, qua ex observatione, diuino munere, & lux consecuta in ratione est ad eiusmodi spiritus discernendos, ac dijudicandos, & iis quædam in uoluntate excellens ad ea, quæ mundus suggerit, constanter repudianda, ea uero appetenda, & suscipienda, quæ Dei spiritus proponit, ac suadet, quæ principia in omnem postea uitam diligentissime seruauit.

(Ribadeneira 1572 : 23)

Ce passage est probablement l'un des plus importants pour notre étude de l'imaginaire post-tridentin de la conversion (que nous menons à présent par l'analyse textuelle des récits hagiographiques). En premier lieu, Ribadeneira lit le changement spirituel de Saint Ignace par le biais (anachronique) des *Exercices spirituels*. L'hagiographe espagnol connaît par cœur cet ouvrage, il en a absorbé tous les principes, et il est donc capable d'en reconnaître la genèse dans ce moment de la vie de Saint Ignace. En particulier, il met en évidence la façon dont le Saint élabora une méthode rationnelle pour comparer des « mondes possibles » de l'esprit (comme le dirait la logique contemporaine). Par son exercice de méditation, Saint Ignace peut non seulement établir que le monde de la chevalerie et celui de la religion sont différents (« *etenim animaduertit primum duos esse spiritus, Dei, & mundi* »), mais il est également à même de saisir la *qualité* de cette différence. Ce passage est fondamental pour comprendre la « conversion » de Saint Ignace, et la façon dont Ribadeneira la raconte à ses lecteurs, mais il est significatif aussi comme exemple du type de changement spirituel que l'hagiographie post-tridentine proposait à son public par le modèle des Saints. « *Non solum diuersos, sed penitus et*

inter sese pugnantes » : cette phrase indique que le moment le plus délicat dans le changement spirituel de Saint Ignace est celui dans lequel il modifia son avis à propos de la relation logique entre la vie chevaleresque et celle religieuse : il ne s'agissait pas simplement de deux systèmes de valeurs différents, ou contraires ; il s'agissait, en revanche, de deux modèles opposés, contradictoires, de telle sorte que dans les notes biographiques du Saint, tout comme dans la suite du récit de Ribadeneira, ils seront attribués l'un à l'inspiration du Christ, l'autre à celle du diable. C'est en ce moment que la « vocation » de Saint Ignace se configure comme une véritable « conversion », où le passé et l'avenir de la vie du Saint s'opposent diamétralement. Il y a un déclic, un *turning point* au-delà duquel le changement est trop radical pour que l'on puisse percevoir une continuité entre le passé, le présent et le futur (en d'autres termes, pour que l'on puisse parler de « vocation ») ; franchi ce seuil, croisée cette frontière, l'on ne peut décrire la mutation spirituelle que comme une conversion, un véritable bouleversement de l'esprit.

Dans le cadre de l'histoire de la religion catholique après le Concile de Trente, ce modèle de changement spirituel est très important : la majorité des efforts de l'Église catholique et de sa Reforme, en fait, ne visaient pas tellement à produire un changement, mais plutôt à déterminer une prise de conscience. Les Juifs, les Musulmans, les athées, les hérétiques, *savaient* très bien que leur position était contradictoire par rapport aux valeurs du Catholicisme, mais ils constituaient une minorité très exiguë par rapport au public auquel la Reforme catholique s'adressait. Au contraire, le défi le plus important de l'Église était celui de faire comprendre à ceux qui *croyaient* vivre selon des valeurs compatibles avec le Catholicisme, qu'ils se trompaient. En d'autres termes, les parcours que se « crypto-hérétiques » étaient invités à suivre était exactement le même qui avait conduit Saint Ignace à sa vocation/conversion.

Dans la suite du récit, Ribadeneira utilise, comme Gonçalves da Camara, des métaphores visuelles pour décrire l'achèvement de la conversion de Saint Ignace :

> *In hunc igitur modum ab oculis depulsa caligine, cum processus aliquos iam effecisset, & assidua piorum librorum lectione, diuturnaque consideratione diuinarum rerum, quas animo conceperat se aduersus omnes Diaboli impetus obfirmasset, cœpit serio, & grauiter mutandæ uitæ cogitationem suscipere, in mentem reuocare peccatorum suorum maculas, ac secum expendere, quibus illas supplicijs deleret. Quod cum pia cogitatione uersaret, & sancta illa æmulandi Christum, & Sanctos uiros desideria animo recurreret, ad omnes difficultates perrumpendas satis ea se cogitatione, munitum esse existimabat. In Deo omnia potero, dat uelle, dabit & perficere. Certi tamen ab eo nihil aliud constitutum est, nisi ut Hierosolymam, ubi conualuisset, proficisceretur seque prius flagellis, ieiunijs, & id genus asperitatibus generosa quidam indignatione conficeret. Atque his desiderijs tam incensis cogitationes illæ sordidæ, & inanes paulatim refrigescebant. Sed hæc illius desideria excitata iam, & confirmata multo quam antea inflammauit ardentius præclara quædam, atque admirabilis uisio : nam uigilanti nocte quadam Ignatio clarissima beatissimæ Virginis Mariæ una cum sacro puero Iesu species obiecta est : qua aliquandiu permanente, mirifice recreatus est, & diuina quadam uoluptate perfusus. Vnde tantum eum præteritæ uitæ tædium cœpit, maximeque earum rerum, quæ cum obscœna delectatione coniunctæ sunt, ut omnes omnium impudicarum rerum imagines ex animo eius affluere omnino uiderentur. Et sanè ueram fuisse uisionem, ac fructuosam, res impar comprobauit, cum ab ea hora ad extremum usque spiritum, castitatis integritatem diuino beneficio confermauerit.*

(Ribadeneira 1572 : 25)

Comme Gonçalves da Cámara, ainsi Ribadeneira mentionne l'apparition de la Vierge à Saint Ignace de Loyola, cette vision marquant le point final du processus de la conversion du Saint. Ribadeneira y souligne, en outre, l'opposition entre deux « régimes iconiques » différents : celui de la vision et celui des images ; tandis que la vision est garantie par une dimension métaphysique (sans oublier que l'un des problèmes majeurs pour la description et l'interprétation des visions divines a été toujours celui de les distinguer de celles inspirées par le diable), les images qui occupaient l'esprit d'Ignace avant sa conversion, et qui sont définitivement chassées grâce à l'apparition de la Vierge, ont un statut ontologique beaucoup plus faible : elles sont la visualisation des rêves qu'un créateur maligne, le Diable, suscitait dans l'esprit d'Ignace.

Nous allons conclure cette partie du livre en analysant le dernier texte hagiographique que nous avons choisi d'inclure dans notre corpus, à savoir la traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira. Plus un texte s'éloigne de sa source originelle, plus il tend à la transformer et à y ajouter tout ce que la tradition postérieure a su produire par rapport au texte de départ. Cette hypothèse peut être facilement corroborée à l'égard des hagiographies de Saint Ignace. La description de sa conversion, qui occupe quelques paragraphes dans les notes autobiographiques, et qui est profusément commentée par Ribadeneira dans sa *Vie* latine, se dilate ensuite ultérieurement dans les traductions en langue vulgaire : le style par lequel Giovanni Giolitto transpose en italien la vie de Ribadeneira ressemble beaucoup à celui qui allonge infiniment les perspectives dans les cieux des églises baroques. D'abord, le texte italien mentionne explicitement la notion de « mutation du cœur » :

Cominciò nel principio (come s'è detto) à leggerli per passatempo, e dopoi con gusto, et affetto : poiche questa è la conditione delle cose buone, che per molto che si trattino, uia maggiormente dilettino ; e non solo incominciò à gustar' quello che leggeua, ma da ciò anco a sentir mutatione nel cuore*, et à voler imitare, e porre in opra quello che scritto ritrouaua.*[372]

(Ribadeneira 1584 : 35)

Une théorie de la traduction remarquera facilement que, dans le passage qui suit, où Ribadeneira raconte l'alternance des pensées et des sentiments dans l'esprit de Saint Ignace,[373] la traduction n'altère presque jamais la séquence des événements, mais il y introduit un commentaire qui reflète considérablement la culture, le style et le goût du traducteur. Ainsi, par exemple, la version de Giolitto emploie des métaphores qui sont celles typiques de la littérature italienne de la fin du seizième siècle :

E se bene andaua Nostro Signore destando nell'anima sua questi buoni desiderij, era però tanta la forza dell'inuecchiato costume della vita paßata, tanti gli stecchi, e le spine, di che ripiena era questa terra arida, et infeconda, che subito i semi delle diuine inspirationi erano da altri contrari pensieri, e trauagli soffocati.

(ibid.)

L'esprit de Saint Ignace est décrit comme un champ que la grâce de Dieu essaie de cultiver, mais qui est encombré par les coutumes de la vie passée. Cette métaphore agricole est ensuite remplacée par une analogie visuelle, liée aux symboles de l'étincelle et de la lumière :

Ma la misericordia Diuina, che già haueva eletto Ignatio per suo soldato, non l'abbandonaua, anzi destandolo ogn'hora, uia piu

rendeva uiua, e risplendente quella prima scintilla della sua luce, e con la recente lettione inferuoraua e rinforzaua i suoi buoni propositi ; e contra i falsi, inganneuoli, e uani pensieri del mondo l'armaua, sumministrandogli uere, sante, e costanti deliberazioni.

(ibid. : 36)

L'évocation de métaphores liées à la lumière permet au traducteur de Ribadeneira de situer le changement spirituel de Saint Ignace au milieu d'une série d'oppositions qui, comme dans les notes autobiographiques, configurent la vocation du Saint comme une véritable conversion :

Et in ció andaua in tal modo auanzandosi, che à poco à poco pigliaua forza, e preualeua nell'anima sua la uerità contra la menzogna, lo spirito contra la sensualitá, il nuovo raggio, e luce del Cielo contra le tenebre palpabili dell'Egitto ; & insiememente giua acquistando poßanza & ardire per combattere, e guerreggiar da douero. E imitare il buon GIESV' nostro Capitano, e Signore, e gli altri Santi parimente i quali per hauer imitato Cristo, meritano degnamente esser da noi altresì imitati.

(ibid.)

La dernière phrase de ce passage rend explicite une transformation dont nous avions déjà soupçonnée l'existence lors de notre comparaison entre les notes autobiographiques et le texte latin de la *Vie* de Ribadeneira : si le premier ouvrage ne souligne pas l'influence de la *Vie* du Christ sur l'âme de Saint Ignace, se limitant à mentionner celle exercée par les Saints et par le désir de les imiter, la *Vie* de Ribadeneira, et encore plus sa traduction italienne, mettent en évidence l'importance du modèle christique. Nous avions interprété ce changement en formulant l'hypothèse que dans les notes autobiographiques Saint Ignace fût influencé surtout par

les Saints parce que ce furent ces héros *humains* du Christianisme qui remplacèrent, dans son imaginaire, les héros pareillement *humains* du monde de la chevalerie.

Mais pour comprendre en profondeur le changement qui a lieu dans la tradition hagiographique suivante, il faut placer les textes dans leur contexte historique : lorsque Saint Ignace de Loyola dictait son autobiographie à Gonçalves da Cámara (à savoir probablement entre 1553 et 1555, quelques années avant la période visée par notre livre) le Concile de Trente n'avait pas encore rigidement déterminé le rôle des Saints dans le culte et dans la dévotion catholique ; en revanche, en 1572, année de parution de la première édition de la *Vie* de Ribadeneira, et encore plus en 1584, lorsque l'on publia une traduction italienne de cet ouvrage, l'Église avait déjà commencé à limiter le pouvoir des Saints, en les confinant dans un rôle de médiation. À notre avis, c'est exactement pour cette raison, à savoir pour éviter toute accusation d'idolâtrie, la même que les Protestants imputaient au culte Catholique des Saints, que Ribadeneira, et encore plus son traducteur, affirment que Saint Ignace n'imita les Saints que parce que ces Saints mêmes avaient à leur tour imité le Christ : « *i quali per hauer imitato Christo, meritano degnamente eßer da noi altresì imitati* ».

Mais, comme tout bon récit, c'est à dire comme tout récit qui sache construire une tension narrative par l'opposition entre le déroulement d'une action et les obstacles qu'elle rencontre, la *Vie* italienne de Saint Ignace met en scène un « retour du mal » :

> *Era già fino à questo termine giunto Ignatio, senza che niuna difficoltà, delle molte che auanti se gli opponevano, fusse basteuole per distornarlo, & rimuoverlo dal suo lodevole proponimento : Per la moltitudine però, e varietà di pensieri staua non poco confuso, e perpleßo ; poiche il Demonio per una parte lo combatteua, cercando di continuar nel posseßo, che haueua del suo antico soldato, e d'altra*

parte il Signore della Vita, ad eßa Vita lo chiamaua, & inuitaua, per farlo Capitano della sacrata militia sua.

(ibid. : 37)

Par la façon dont il passe avec une facilité extrême d'une métaphore à l'autre, parfois courant même le risque de confondre le lecteur, ce texte appartient entièrement à l'époque du maniérisme littéraire (ainsi trahissant, à la fois, le minimalisme de Gonçalves da Cámara et le classicisme de Ribadeneira). Dans ce dédale de métaphores, la dernière est particulièrement intéressante : l'on décrit Saint Ignace comme un soldat du diable, qui a décidé de changer de milice. Le texte se réfère évidemment au passé militaire du Saint, qu'il doit renier s'il veut commencer sans entraves une vie pieuse (dans ce sens, les valeurs de la gloire militaire sont considérées contradictoires par rapport à celles de la sainteté, comme il sera souligné également par les images qui représentent la conversion de Saint Ignace) ; toutefois, l'auteur rappelle en même temps que le destin de ce « soldat du diable » est celui de fonder une « milice du Christ ».

Ensuite, la *Vie* italienne de Ribadeneira répète avec plus de détail la description des techniques psychologiques permettant à Saint Ignace d'éclaircir ses propres pensées :

Ma tra gli uni pensieri, e gli altri grandißima differenza v'hauea ; poiche quelli del mondo dolci sembrauano nel principio, ma amarißimi nel fine ; nell'incominciare piacevoli, grati e graditi al sensuale appetito, ma nel finire lasciauano confuse, e ferite l'intime viscere, e l'anima malinconica, trista, e di sé medesima rincrescevole. Nelle considerationi poi diuine succedeua tutto il contrario : percioche quando pensaua Ignatio quello, che in seruitio di Dio haueua ad operare, come il vaggio di Gierusalemme, la visitatione di quei luoghi Santi, le penitenze, che si proponeva di fare, per

espiatione de' proprij peccati, seguendo la bellezza, & eccellenza della virtù, e perfettion Christiana, e simili altre cose ; mentre durauano nella mente sua cotali pensieri, si sentiua l'anima così ripiena di diletti, che non poteua per il piacere capir entro se stessa, e quando si dipartiuano, non la lasciauano secca, e uana ; ma illustrata co' raggi della sua luce e colma di molta soauità.

(ibid. : 38)

Cette description du développement spirituel de Saint Ignace nous indique, comme le faisaient également les textes précédents, que sa prise de conscience se précisa par une comparaison de plus en plus minutieuse des différences et par une évaluation sophistiquée de leur nature. La traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira, en particulier, afin de communiquer le sens de ce progrès psychologique, se sert du contraste entre la douceur et l'amertume, qui est cependant compliqué par leur distribution temporelle. Le travail psychologique de Saint Ignace ne se limite pas, en fait, à mettre en évidence la différence entre les réactions émotives déclenchées par telle ou telle pensée. Le Saint conçoit ces effets émotifs non seulement comme des effets, mais aussi comme des procès : le rêve du triomphe militaire et mondain est aussi doux que l'inspiration à la sainteté, mais c'est la répartition du plaisir dans le temps qui détermine l'avantage de la vie religieuse sur celle militaire. Derechef, les considérations de Saint Ignace, et l'évolution spirituelle qu'elles déterminent, semblent être guidées par des aperçus assez rationalistes, même utilitaristes (dans le sens d'un calcul pondéré des plaisirs) ; mais dans ce dernier texte hagiographique la prose baroque du traducteur arrive à dissimuler la nature foncièrement logique de la vocation/conversion ignacienne, à lui attribuer un caractère de mysticisme. Nous sommes, en tous cas, très loin des conversions abruptes et « grossières » du Moyen Âge : tout mouvement du cœur est décrit et

évoqué par une subtilité de pensée et une finesse d'écriture qui parviennent à rappeller de tout près la psychanalyse moderne.

Encore plus que Ribadeneira, son traducteur (qui se trouve, bien évidemment, dans une autre position historique : au cours des douze ans qui séparent la *Vie* espagnole de celle italienne, il a pu remarquer l'extraordinaire succès des *Exercices spirituels*) met en exergue le fait suivant : lorsque Saint Ignace mûrit une décision destinée à avoir des conséquences décisives non seulement vis-à-vis de sa vie personnelle, mais aussi pour l'histoire du Catholicisme dans son complexe, ce qu'il atteignit ne fut pas seulement une prise de position (la décision de s'engager dans une vie pieuse) mais aussi une méthode, une stratégie pour distinguer et décider entre le bien et le mal. En d'autres termes, en se convertissant, Saint Ignace fit beaucoup plus : il mit au point un langage de la conversion. Notre discours à l'égard de ce sujet devrait se compliquer beaucoup, et situer la technique décisionnelle de Saint Ignace - et notamment le texte par lequel elle nous a été transmise, les *Exercices spirituels* - dans un contexte historique plus vaste, celui de la dernière période de l'humanisme et de la Renaissance, lorsque l'on cultivait l'utopie que toute activité humaine pût être soumise à des règles idéales.[374] Toutefois, l'analyse approfondie de ce problème nous conduirait peut-être trop loin de notre préoccupation principale. Il est donc préférable d'évaluer la façon dont le traducteur de Ribadeneira, comme le texte latin originel, lie ce moment de la vie du Saint à la création de son ouvrage le plus diffusé :

> *Passarono molti dì, che non conobbe questa differenza, e contrarietà di pensieri, finche un giorno illuminato da celeste raggio, cominciò ad osseruare quanto s'è detto ; e quindi venne ad intendere quanto erano diuersi gli uni da gli altri ne gli effetti, e nelle cagioni. Onde paragonaua l'inspirationi buone, e le ree ; e riceueua lume, e gratia per saperle conoscere, e fra loro distinguere. Questo fu il*

primo conoscimento, che Iddio Nostro Signore gli comunicò di sé stesso, e delle cose sue, dal quale, mentre con l'uso continuo, e con i nuoui splendori, e uisite del Cielo giua crescendo ; quasi da fonte ne scaturirono i riui de gli auuisi, e come da luce ne nacquero i raggi delle regole, ch'ei c'insegnó poi ne gli Essercitij suoi spirituali, per conoscere qual differenza u'habbia tra lo spirito uerace di Dio, & il fallace del mondo.

(ibid. : 39)

Dans la suite de la description, la *Vie* italienne de Saint Ignace de Loyola apparaît beaucoup plus schématique que dans le texte latin de départ (et infiniment plus structurée des notes autobiographiques), comme si entre-temps l'imaginaire des *Exercices* eût eu le temps de pénétrer en profondeur dans l'imaginaire hagiographique jésuite :

Percioche primieramente conobbe, che v'erano due spiriti, non solamente diuersi, ma anco del tutto fra loro contrarij ; come contrarie sono parimente le cause, donde traggono l'origine sua, che sono luce, e tenebre ; uerità, e falsità, Christo, e l'Diauolo. Dopò questo cominciò a notare la proprietà d'ambedue questi spiriti, e quindi nell'intelletto suo riuerberò una luce, & una celeste sapienza infusagli da Dio, per discernere le differenze di queste ispirazioni ; à cui s'aggiunse una forza, e soprannatural uigore nella volontà per abborrire tutto ciò che dal mondo gli era rappresentato ; e per il contrario appetendo, desiderando, e proseguendo quanto dallo spirito diuino gli era offerto, e proposto : De' quali principij, & pii & avvisi si servi poi tutto il tempo della sua vita. In questo modo sparvero quelle tenebre, che gli erano poste innanzi dal Principe di esse, & illuminati di già, e fatti chiari gli occhi suoi col nuouo conoscimento, & ingagliardita la uolontà con questo diuino fauore ; s'affrettò, e

passò avanti, facendo profitto spirituale, sì per la lettione, come per la consideratione delle cose di Dio ; accingendosi per opporsi à l'occulte insidie del inimico.[375]

(ibid.)

Les sémioticiens pourraient reconnaître dans ce récit toutes les étapes du parcours génératif, à savoir le schéma abstrait selon lequel Greimas a proposé d'interpréter les structures qui composent un texte : d'abord l'on pose une distinction assez générique entre valeurs différentes ; ensuite, la qualité de cette différence se précise ; puis, l'un de deux pôles ainsi distingués reçoit un investissement passionnel, qui détermine le sens (dans les deux acceptions de « signification » et de « direction ») de l'action.

Voici comment le texte, après avoir mis en scène la « mutation du cœur », représente celle des actions :

E dispostosi del tutto fra se stesso di far mutatione di vita, dirizzó la prora de' suoi pensieri ad altro porto più certo, e più sicuro di quello, che sin all'hora haueua dissegnato, disfacendo la tela, che prima haueua tessuto, e suiluppandosi da gli intrichi, e lacci della uanità con un particolar abhorrimento & odio de' suoi peccati, e desiderio di sodisfar per eßi, e farne la penitenza ; che è il primo grado communmente da salirsi da quelli, che per amor di Dio si convertono.

(ibid. : 40)

Ce passage mentionne explicitement la « conversion » de Saint Ignace, qui n'est pas simplement une « mutation du cœur », mais un changement qui influence toutes les dimensions de l'existence. Il faut remarquer, en premier lieu, l'habituelle prolifération de métaphores (tirées du monde de la navigation, de la tessiture, de la chasse) ;[376] en deuxième

lieu, l'importance centrale attribuée au repentir comme étape fondamentale de la conversion même.[377]

D'autres métaphores intéressantes apparaissent lorsque le traducteur (qui continue d'ajouter beaucoup au texte de départ) décrit la détermination de Saint Ignace, sa volonté de poursuivre les objectifs qui lui ont été manifestés par sa conversion :

> *E se bene fra questi buoni propositi e desiderij, molte difficoltà, e travagli se gli offerissero, non per questo si perdeua d'animo, né punto s'intepidiua del suo caldo fervore ; anzi armato dalla diuina confidanza, come d'arnese militare, che dal capo alle piante tutto lo ricoprisse, diceva : In Dio ogni cosa potrò, e poi che mi concede il desiderio, mi darà anco, onde effettuar lo poßi ; il cominciare, & il finire è tutto suo. Non si determinò per questo di seguir una particolar maniera di vita, ma solo dopò l'essersi ben risanato, andarsene in Gierusalemme, et avanti ch'andarvui, mortificarsi e macerarsi co' digiuni, discipline, e con ogni sorte di penitenza, & asprezza corporale ; e con un santo, e generoso sdegno crocifigger se stesso, e far quasi di se medesimo anatomia.*
>
> (ibid. : 41)

Faire une anatomie de soi-même, de son propre esprit, en découvrir tous les plis, mais aussi toutes les malformations : aucune métaphore ne décrit plus efficacement la modernité du travail psychologique que Saint Ignace (du moins, dans la représentation de Ribadeneira) effectue sur lui-même.[378]

Le passage qui suit décrit l'apparition de la Vierge au Saint. Quoique nous en connaissons déjà le contenu, il est intéressant d'analyser de quelle façon le Concile de Trente et la diffusion de ses principes aient rendu cette

traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira, publiée en 1584, très différente par rapport aux notes autobiographiques de Gonçalves da Camara. Deux sont les éléments que nous souhaitons mettre en évidence : le paroxysme auquel le traducteur baroque conduit l'esthétique de la lumière (et la poétique de son opposition avec l'ombre) et le scrupule typiquement post-tridentin par lequel il se préoccupe de démontrer la véridicité de la vision d'Ignace :

> *Cosi si raffredauano tutti quei brutti, e uani pensieri del mondo, con questi desiderij tanto feruorosi, & ardenti, co' quali lo riscaldaua il Signore ; e con la luce del Sol di giustizia, che di già risplendeva nell'anima sua, fuggivano le tenebre della uanitá, e spariuano, come sparir sogliono le oscurità della notte all'apparir del Sole.*
>
> (ibid. : 42)

Les métaphores de la lumière et de la chaleur, que le traducteur de Ribadeneira avait déjà utilisé auparavant, rejoignent ici leur apex, jusqu'à être transfigurées dans l'apparition de la Vierge (qui est surtout l'effet d'une lumière surnaturelle) :

> *Standosi in questo stato, volse il Re, e Signor del Cielo, che à se lo chiamaua, aprir con lui il seno della misericordia sua, e confortarlo, & innanimirlo uia maggiormente con una nuoua luce, e celeste uisitatione ; e fu in questo modo. Che stando egli una notte uegliando, gli apparue la chiarißima, e soprana Regina de gl'Angeli, che tra le braccia portaua il suo prezioso Figliolo, la quale con lo splendore della sua chiarezza lo illuminaua, e con la soavità della sua presenza lo ricreaua, & ingagliardiua. Durò buono spatio di tempo questa visione, la onde egli si grandemente abhorrì poi la sua vita paßata, & specialmente i brutti e dishonesti diletti della carne, che*

pareua che, come con una mano, tutte le deformi rappresentazioni, & imagini si levassero, e traessero dall'anima sua; […]

(ibid.)

Cette vision céleste, qui surgit de la lumière et qui à son tour illumine de façon définitive l'esprit de Saint Ignace, marque le point final de son parcours de conversion. Ensuite, le traducteur/auteur (dans ce cas, l'on peut utiliser cette terminologie, car celui qui traduit le texte le refait aussi, en y ajoutant nombre de détails) essaiera de justifier la véridicité de l'apparition sacrée. Mais avant d'analyser ce passage, il faut d'abord souligner deux traits de cette apparition. Comme dans la *Vie* latine de Ribadeneira, le texte construit une sorte d'opposition entre la vision et les images : l'apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus fugue toutes les images et les « *deformi rappresentazioni* » qui occupaient l'esprit du Saint ; il faut mettre en évidence la position « syntagmatique » de cette vision : elle n'intervient pas au début du processus de conversion, afin de déclencher le changement spirituel ; au contraire, l'effort de mutation caractérisant la vocation/conversion de Saint Ignace demeure humain et personnel, et précède toute phénomène miraculeux. La grâce, sous son incarnation visuelle de la lumière divine et de l'apparition sacrée, ne se manifeste qu'au moment final du changement spirituel, sa fonction étant non pas tellement celle de déterminer les décisions du Saint mais plutôt de les sanctionner (nous avons déjà expliqué l'usage de ce terme) positivement.

En 1584, lorsque l'on publiait cette traduction italienne de la *Vie* de Ribadeneira, les visions, comme les images que la peinture sacrée proposait aux fidèles, devaient d'abord éliminer tout soupçon d'hétérodoxie. Comment déterminer, en fait, qu'une apparition comme celle que reçut Saint Ignace, n'était-elle pas le fruit d'une ruse du diable ? Le texte hagiographique suggère quelques réponses :

> *E ben apertamente si vidde che non fu sogno questo, ma uerace, e profitteuole Visitatione diuina, poiche con essa gl'infuse il Signore tanta gratia, e lo mutó di maniera, che fino all'ultimo della uita guardó la puritá e castitá dell'anima sua senza alcuna macchia, con grandißima nettezza, & integrità.*
>
> (ibid. : 43)

Voilà le signe le plus important par le quel la Réforme catholique avait appris et incite les fidèles à distinguer entre une vision véritablement sacrée, don de la grâce, et une illusion produite par l'imagination individuelle, ou, pire encore, par le diable : les effets « éthiques », « pragmatiques » de la vision ; il est fort probable qu'une apparition soit vraie, si elle conduit celui qui la reçoit à changer de vie, ou bien si, comme dans l'histoire de la vie de Saint Ignace, revigore ses projets de sainteté.

Jusqu'à présent nous avons étudié, au moyen d'une analyse détaillée et comparée de quelques textes hagiographiques relatant la vie de Saint Ignace, l'évolution de la façon dont le Catholicisme, après le Concile de Trente, représenta la mutation du cœur des Saints et la proposa comme modèle aux lecteurs. Comme nous l'avons indiqué dans notre introduction, en outre, cette analyse nous a permis de découvrir certains aspects de l'imaginaire religieux du public auquel ces textes étaient déstinés : les *Vies* de Saint Ignace de Loyola « parlaient » à des lecteurs qui, tout en étant des Catholiques, avaient appris par la culture de leur époque à douter des certitudes de leurs esprits ; l'histoire du Fondateur de la Compagnie de Jésus leur fournissait, peut-être pour la première fois sous la forme de la narration hagiographique, une stratégie pour transformer l'introspection, l'instrument par excellence du scepticisme moderne, dans une source de foi.

Toutefois, comme nous avons essayé de le montrer dans l'un de nos ouvrages (Leone 2004), toute conversion n'implique pas seulement une

perte de l'identité individuelle (que Saint Ignace reconstruira tout au long de son périlleux pèlerinage), mais aussi un bouleversement de l'identité sociale : le converti apparaît différent non seulement à ses propres yeux, mais aussi et peut-être surtout aux yeux des autres, d'autant plus lorsque la « mutation du cœur » donne lieu à des mutations multiples dans la parole, dans les gestes, dans le « style de vie », c'est à dire lorsque la conversion se manifeste aux autres par des signes extérieurs. Si, comme nous l'avons déjà remarqué, il est assez difficile de retrouver, à l'intérieur de la tradition hagiographique, des véritables conversions (les grands modèles de la conversion chrétienne mis à part – la conversion de Saint Paul, celle de la Madeleine, que nous avons étudiées dans Leone 2004 – il s'agit plutôt de conversions/vocations, comme celle de Saint Augustin ou de Saint Ignace), il est, en revanche, assez commun que le changement spirituel, en se manifestant par une modification, même radicale, des styles de vie, rencontre l'hostilité du groupe social (notamment, la famille) auquel le Saint (ou la Sainte) appartient. De la conversion/vocation de Saint François d'Assise jusqu'à celle de Saint Ignace, la mutation du cœur bouleverse souvent les relations sociales qui lui sont antérieures, et met en danger les projets rattachés à l'identité sociale qu'elle contribue à défaire.[379]

L'écriture hagiographique s'attarde de bon gré sur ce contraste entre le changement individuel et la permanence du contexte social, jusqu'à le transformer dans une sorte de topos dont la mention est censée exalter les vertus et surtout la constance inflexible des Saints par rapport à un environnement hostile. Si les notes autobiographiques se limitent à raconter que « *mas así su hermano como todos los demás de casa fueron conociendo por lo exterior la mudanza que se había echo en su ánimo interiormente* » (Ignace de Loyola 1997 : 106-7), et si le texte latin de la *Vie* de Ribadeneira n'ajoute pas beaucoup à cette description concise (« *hæc meditantem, & res maximas animo molientem, frater eius, reliquique domestici, sui factum esse dissimilem, non magno negocio*

deprehenderunt » - Ribadeneira 1572 : 34), la traduction italienne propose, comme d'habitude, toute une série de variations baroques sur le thème de la visibilité sociale du changement spirituel :

> *Se ne staua dunque con questi propositi, e con questi desideri ; e dimostrando quasi nel uolto i dolori del suo felice, & allegro parto ; il fratel maggiore di lui, e gl'altri di casa facilmente vennero ad accorgersi, che era tocco di Dio, e che non era quegli, che per altro tempo esser soleva : perche se bene ei non iscopriua ad alcuno il secreto del suo cuore, né parlaua con la lingua ; ragionaua però mutamente la faccia sua, & il mutato sembiante, molto differente da quel di prima ; maggiormente vedendolo occupato in una continua oratione e lettione, et in differenti essercitij da' paßati : percioche più non si dilettaua di burle, nè di facete risposte, ma le parole sue erano graui, moderate, di cose spirituali, e di molto peso […]*
>
> (ibid. : 45)

Dans la tradition hagiographique qui relate la « conversion » de Saint Ignace, la réaction du contexte social, et notamment de la famille, n'est pas aussi hostile que dans d'autres hagiographies. Au plus, l'abandon des ambitions militaires est vue avec stupeur par les frères du Saint (n'oublions pas qu'il était le plus jeun d'une famille très nombreuse, et qu'il avait suivi l'exemple de ses frères majeurs dans le choix de la vie de chevalier) ; une opposition plus nette lui sera manifestée face au projet de se rendre en Terre Sainte.[380] Mais il ne faut pas négliger non plus le fait que par la réaction de la famille du Saint l'hagiographie veut guider simultanément celle des groupes sociaux dans lesquels une conversion se manifeste : le changement peut être bouleversant, mais l'on doit apprendre à en apprécier les conséquences.

Nous souhaitons terminer notre analyse de la conversion ignacienne et des façons dont elle fut racontée en mettant en évidence que la tradition hagiographique propose Saint Ignace non seulement comme lecteur modèle de *Vies* de Saints (et donc comme modèle de l'effet pragmatique que ces textes peuvent exercer sur l'esprit), mais aussi comme modèle d'écriture hagiographique. Lisons les notes recueillies par Gonçalves da Cámara :

> *El, no se curando de nada, perseveraba en su lección y en sus buenos propósitos ; y el tiempo que con los de casa conversaba, todo lo gastaba en cosas de Dios, con lo cual hacía provecho a sus ánimas. Y gustando mucho de aquellos libros, le vino al pensamiento de sacar algunas cosas en breve más esenciales de la vida de Cristo y de los santos ; y así se pone a escrebir un libro con mucha diligencia – porque ya comenzaba a levantarse un poco por casa - : las palabras de Cristo, de tinta colorada ; las de Nuestra Señora, de tinta azul ; y el papel era bruñido y rayado, y de buena letra, porque era muy buen escribano. Parte del tiempo gastaba en escrebir, parte en oración. Y la mayor consolación que recebía era mirar el cielo y las estrellas, lo cual hacía muchas veces en su propósito, deseando ya ser sano del todo para se poner en camino.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 107)

Nous avons déjà observé par quels mécanismes le texte hagiographique qui relate la vie de Saint Ignace inscrit dans sa propre structure un « simulacre » du lecteur, en essayant d'en guider les réactions (et donc la mutation spirituelle) ; la tradition hagiographique relative à Saint Ignace insère dans les mailles du texte également un simulacre de l'écriture hagiographique : Saint Ignace n'est pas seulement un lecteur de *Vies* de Saints, il en est aussi un écrivain (et sous la forme du florilège, l'une des plus diffusées). Quelle est la valeur pragmatique de cette seconde

inscription ? À notre avis, Saint Ignace est proposé comme exemple de la façon dont il faut se rapporter aux textes hagiographiques : ils ne doivent pas être simplement lus, mais médités et, surtout, mémorisés : d'où la pratique ignacienne (pétrie, derechef, d'une rationalité systématique) de recopier les passages les plus importants des *Vies* des Saints et de les associer à des couleurs différents (la copie et l'association chromatique étant deux mnémotechniques). L'espace qui s'ouvre entre le simulacre de l'écriture (Saint Ignace qui recopie certains passages hagiographiques) et celui de la lecture (Saint Ignace lecteur) est occupé par une exaltation mystique du ciel, cible visuelle de la méditation humaine lorsque elle se perd dans Dieu.

Cette double représentation de Saint Ignace (comme lecteur, comme écrivain) semble encourager le lecteur réel (empirique) du texte hagiographique à ne pas briser la chaîne de la production et de la réception du « message hagiographique » : chaque lecteur converti par un récit hagiographique devra à son tour devenir Saint, relater l'histoire de sa conversion et changer les cœurs d'autres lecteurs, dans un cercle vertueux infini.

La *Vie* latine de Ribadeneira évoque l'écriture hagiographique d'Ignace :

> *Scribebat enim pulcherrima quæque, ac maxime insignia Christi, beatæ Virginis, aliorumque sanctorum tum uerba, tum facta, & in librum perpolitum, atque elegantem, memoriæ causa, quamoptimis characteribus referebat ; & quidem aureis litteris Christi, puniceis Beatæ Virginis, uarijs coloribus reliquorum sanctorum exempla […]*
>
> (Ribadeneira 1572 : 53)

Ici, le but mnémonique de l'écriture est mentionné explicitement. Voici la façon dont ce détail se transforme dans la *Vie* italienne :

> *[…] s'occupaua la maggior parte del tempo in iscrivere ; e per ciò haueua fatto legare molto leggiadramente un libro, nel quale con molto ben formata lettera (sendo egli buonissimo scrittore) scriueua, per tenerli à memoria, i detti, e fatti, che più notabili gli pareuano di GIESV' CHRISTO Nostro Salvatore, della Gloriosa Vergine Maria, e de gl'altri Santi ; e gli hauea in tanta diuotione, che quelli di N.S. scriueua con lettere d'oro, quelli della Santißima Madre con lettere azzurre, e gl'altri de' Santi con altri, e diversi colori, secondo i varij affetti della divotion sua.*
>
> (Ribadeneira 1584 : 45)[381]

Ce passage met en évidence le fait que Saint Ignace de Loyola a exercé une influence profonde non seulement sur les contenus de l'imaginaire de la conversion, mais aussi sur ses formes, et notamment sur l'utilisation de textes visuels (images mentales comprises) pour l'évocation du changement spirituel.

L'impact de l'idéologie jésuite sur l'histoire des images a été important. Maintenant nous verrons la façon dont cette influence s'est parfois repliée sur elle-même, retournant aux sources de son histoire, et racontant par images, les mêmes qui avaient été mises en valeur par la « philosophie ignacienne de la communication », la vie du Fondateur de la Compagnie de Jésus. Nous retournerons ensuite aux textes verbaux pour analyser la façon dont ils décrivent non pas la conversion passive de Saint Ignace, mais le Saint en tant que convertisseur et promoteur des conversions (ce que nous avons dénommé « la conversion active »).[382]

3.7) Images de la conversion « passive ».

L'iconographie de Saint Ignace de Loyola est très vaste et variée.[383] Au-delà des entrées dédiées à ce sujet dans les dictionnaires

iconographiques (Réau, LCI, BSS, etc.)[384] et dans les ouvrages génériques sur l'iconographie chrétienne après le Concile de Trente (par exemple, Mâle 1932), une contribution fondamentale à cet égard a été donnée par Ursula König-Nordhoff, qui, dans son ouvrage *Ignatius von Loyola - Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600* (König-Nordhoff 1982), a étudié le développement de l'imaginaire religieux lié à Saint Ignace de Loyola, surtout tel qu'il se constitua pendant la période allant de sa béatification en 1609 jusqu'à sa canonisation en 1622.[385]

Les premières séries de gravures (ce que nous avons appelé des « hagiographies visuelles ») consacrées à Saint Ignace créèrent des modèles iconographiques qui furent ensuite adoptés par les peintres, avec peu d'exceptions. *Cfr* Réau, à l'entrée « Ignace de Loyola » : « Les gravures de la *Vie d'Ignace de Loyola* par Pedro Ribadeneira (1602), dont une édition illustrée parut à Anvers en 1610, ont servi de modèles à la plupart des peintres. » Rèau fait référence aux gravures de Adriaen Collaert (Anvers, 1560 – 1618) et Théodor Galle (Anvers, 1571 – 1633).[386]

Les portraits mis à part (*cfr* Réau et Pfeiffer 2003), entre 1563 et 1622, un cycle consacré à la vie de Saint Ignace fut peint par **Juan de Mesa** (Cordoue, 1583 – Sevilla, 1627), qui exécuta quinze toiles à Madrid sous indication du même père Ribadeneira.[387]

En outre, des toiles représentant Saint Ignace furent peintes pour décorer la chapelle du petit palais du Cardinal Farnèse à Rome (érigée en même temps que la maison des Jésuites, entre 1599 et 1623) ; quelques-unes des images appartenant à ce cycle peuvent être attribuées, selon Pfeiffer 2003, à **Domenichino** (Bologne, 1581 – Naples, 1641), tandis que les autres seraient, toujours selon cet auteur, de la main de **Rubens** (Siegen, Westphalie, 1577 – Anvers, 1640) [FIGURES 3, 4 et 5]. Il nous semble que les éléments historiques et iconographiques à notre disposition ne soient pas suffisants à déterminer une attribution précise (*cfr* Papi 1988).

Figure 3

Figure 4

Figure 5

Rubens fut certainement l'idéateur et l'exécuteur du cycle de 39 toiles qui décoraient l'église des Jésuites à Anvers (à présent dédiée à Saint Charles Borromée), peintes entre 1620 et 1621 et malheureusement détruites par une incendie en 1718. Les dessins et les gravures de plusieurs

artistes et les esquisses préparatoires du même Rubens nous permettent, cependant, de reconstruire presque complétement l'organisation iconographique de la décoration. Par bonheur, en outre, les deux retables qui nous intéressent davantage (l'un représentant Saint Ignace, l'autre Saint François Xavier), peints par Rubens pour la même église, furent sauvés. Placés à l'origine en alternance sur l'autel principal, ils furent transportés à Vienne avant l'incendie, et à présent ils y sont conservés auprès du *Kunsthistorisches Museum*.[388] Nous allons nous occuper de cette toile plus tard, en relation à l'iconographie de Saint Ignace comme convertisseur (tandis que l'autre toile, celle consacrée à Saint François Xavier, fera l'objet de notre étude dans la section du livre dédiée à ce Saint).

Un autre programme iconographique jésuite important fut réalisé pour l'église de Saint Michel à Munich (Wagner et Keller 1983 ; Baumstark 1997 ; Paal et Götz 1997). Il contient une toile représentant Saint Ignace, datée autour de 1590 et attribuée à **Alessandro Scalzi** (Padoue, avant 1570 – Munich, avant 1596) ou à son maître **Otto van Veen** (1556 – 1629).[389]

D'autres toiles représentant Saint Ignace furent peintes, pendant la période qui nous intéresse, pour l'église des Jésuites à Mantoue et dans plusieurs églises bavaroises et autrichiennes. Elles n'ont pas encore fait l'objet d'une étude détaillée.

Si l'iconographie picturale de la période visée par notre livre n'est pas énormement riche, elle connut une véritable explosion après la canonisation, et surtout au fur et à mesure que la Compagnie se répandit dans les continents (Rodriguez Gutiérrez de Ceballos 1992 ; Pfeiffer 2003). **José de Ribera** (Játiva, 1591 – Naples, 1652), peignit deux toiles pour le *Gesù Nuovo* de Naples (pour une étude détaillée de ces deux toiles, *cfr* Iappelli 1993). Deux séries de toiles furent dédiées à la vie de Saint Ignace par **Juan de Valdés de Leal** (Séville, 1622 – 1690) (Valdivieso 1988), la première de six images, gardée auprès du Musée de Séville (postérieure à 1660), l'autre de huit toiles, exécutées entre 1674 et 1675, conservée dans

l'église de San Pedro, à Lime. La toile sévillane qui représente la conversion de Saint Ignace est assez significative [FIGURE 6] : le peintre a condensé dans une seule image tout le déroulement de la mutation spirituelle du Saint.[390]

Figure 6

La diachronie de la conversion, respectée par les hagiographies verbales (mais aussi par les *Vies* en images gravées) [une conversion graduelle, selon les canons de la théologie jésuite], est remplacée par une représentation fortement synchronique, où tous les éléments qui contribuèrent au changement spirituel d'Ignace apparaissent ensemble : le Saint est allongé sur un lit couvert par un baldaquin rouge. Saint Pierre entre dans la scène à partir du côté gauche de l'image, la main droite adressant un geste de bénédiction vers Saint Ignace. Le Fondateur de la Compagnie apparaît émerveillé comme devant une vision : la main droite s'ouvre pour exprimer l'étonnement, la gauche marque la page d'un livre ouvert. Il serait suggestif de comparer ce rapport gestuel avec le livre avec celui traditionnel de l'iconographie de l'annonciation : dans le cas de la Vierge, l'annonce de l'ange s'oppose à la lecture (Arasse 1999), tandis que dans la scène ignacienne la lecture et l'apparition de Saint Pierre sont deux éléments qui contribuent conjointement à la conversion du Saint. En nous montrant uniquement le pied droit de Saint Ignace, le peintre a su nous donner un signe très efficace (et concis) de sa blessure et de sa convalescence. D'autres éléments sont à remarquer dans le tableau : sous Saint Pierre, l'on peut facilement reconnaître une armure, celle que le Saint abandonnera pour choisir une vie pieuse : la relation topologique entre Saint Pierre, le nuage dans lequel il flotte et les armes de Saint Ignace n'est pas sans importance : Saint Pierre surplombe (et, nous dirions, écrase presque) l'armure du soldat comme s'il s'agissait du serpent de l'iconographie traditionnelle du diable, vaincu par les puissances célestes. Dans le fond de la toile le peintre a représenté les conséquences de la conversion : encore habillé en chevalier, le Saint s'agenouille devant un tableau représentant une Vierge à l'enfant, tandis qu'un peu plus en haut un petit diable brise une fenêtre pour s'échapper de la pièce. Le contenu symbolique de la scène est évidente : le bien s'introduit dans la vie du

Saint, le mal en est chassé. Du point de vue sémiotique cette partie de la toile est très significative : comme nous l'avons déjà remarqué, Juan de Valdés Léal a comprimé dans une seule image toute la conversion de Saint Ignace (telle qu'elle nous est racontée par Ribadeneira aussi bien que par les *Vies* en images gravées), de sa blessure jusqu'à la fuite du diable. Toutefois, au sein de cette condensation le peintre a en quelque sorte renversé le rapport entre image et vision : Saint Pierre, lequel en réalité ne fit l'objet que d'une simple invocation de la part de Saint Ignace, occupe l'image de façon dominante, et il devient le protagoniste d'une vision, tandis que la Vierge, qui apparut véritablement à Saint Ignace (du moins selon la tradition hagiographique) a été transformée dans le simple sujet d'un tableau. Quelles pourraient être les raisons de ce renversement ? Nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses : dans l'iconographie ignacienne, l'apparition de Saint Pierre acquiert une valeur symbolique très importante. L'invocation de l'apôtre faite par Saint Ignace est, au fait, le premier jalon de son processus de conversion. Toutefois, la peinture ne peut pas représenter une invocation sans la transformer dans une apparition : lorsqu'il est représenté sur la toile, l'objet mental d'une pensée s'extériorise, se transforme dans une vision. Mais cette logique structurale produit des effets symboliques secondaires : l'apparition de Saint Pierre, beaucoup plus que sa simple invocation, exprime le sens d'un moment de fondation (observons, par exemple, l'importance visuelle que l'iconographie ignacienne attribue aux clefs) : en somme, si Saint Pierre apparaît à Saint Ignace c'est parce qu'il sera le fondateur de la Compagnie, il en posera la première pierre, comme l'Apôtre l'avait posée dans la constitution de l'Église catholique. Ensuite, peut-être, le peintre ne voulant insérer deux visions dans la même image, a transformé l'apparition de la Vierge dans un tableau. Le pouvoir transcendant de la vision s'est donc transféré de la fin du procès de conversion à son début. Pourquoi ? Probablement, le peintre souhaitait souligner le moment initial de la

mutation du cœur (le rôle du destinant, diraient les sémioticiens) plutôt que celui final (la sanction, selon le langage technique de la sémiotique). Le relief donné à Saint Pierre donnerait donc une direction, un dynamisme majeur à la conversion de Saint Ignace. Toutefois, il n'est pas exclu non plus que cette transformation de l'iconographie ignacienne ne soit à relier avec le développement des débats théologiques sur la grâce. En effet, si dans le récit traditionnel la grâce (exprimée au plus haut degré par la vision surnaturelle de la Vierge) apparaît *à la fin* du processus de conversion (lequel avant est plutôt guidée par la volonté d'Ignace), les versions iconographiques postérieures de ce même épisode semblent déplacer l'intervention de la grâce *au début* de la mutation spirituelle. Il n'est peut-être pas irraisonnable de suggérer que cette transformation soit en quelque sorte liée au fait que la théologie jésuite de la grâce fut souvent accusée de pélagianisme, et souvent « encouragée » à évoluer de façon à donner plus d'importance à l'action divine.[391]

Le plus vaste cycle de toiles dédié à Saint Ignace de Loyola fut peint dans la deuxième moitié du dix-septième siècle par le peintre mexicain **Cristóbal Villalpando** (1645 – 1714) (*Museo de Arte Virreinal* de Tepotzotlán, environ 80 km de Mexico) ; ce cycle se compose de vingt-deux toiles, en forme de lunettes. La première d'entre elles date de 1710. Chaque lunette représente deux scènes (pour un total de 45 épisodes mis en images) ; *cfr* Maza 1964 ; Soberón 1997 et Alarcón Cedillo et Rosario García de Toxqui 1992.

En outre, Une trentaine d'épisodes retraçant la vie du Saint d'après les gravures furent transposés dans un filet brodé conservé dans l'église de Saint Charles Borromée, à Anvers, et dans les Musées Royaux d'Histoire e d'Art, à Bruxelles.

À partir de la deuxième moitié du dix-septième siècle, l'iconographie ignacienne connut un grand éclat : le père **Pozzo** (Trente, 1642 – Wien, 1709) et le **Baciccio** consacrent à Saint Ignace maintes images.

Quoique quelques-unes des représentations dont nous venons de dresser une liste aient été exécutées après 1622, nous y ferons référence de temps à autre pour signaler la façon dont l'imaginaire religieux de la conversion lié à Saint Ignace de Loyola évolua après sa canonisation. Presque toute l'iconographie ignacienne, en tout cas, fit référence aux premières hagiographies visuelles crées par des graveurs flamands.

La liste que nous avons fournie est loin d'être exhaustive. Nous n'avons mentionné que les œuvres ou les cycles d'œuvres les plus significatives pour nos objectifs. Nous allons nous pencher tout particulièrement sur les « hagiographies visuelles » de Saint Ignace, qui furent diffusées dans la période visée par notre recherche. L'étude de ces ouvrages est important car la conversion de Saint Ignace fut proposée comme modèle post-tridentin de changement spirituel non seulement par les très nombreux textes verbaux que nous avons déjà mentionnés et analysés (et sur lesquels nous reviendrons), mais aussi par des moyens expressifs visuels, qui possédaient l'avantage de pouvoir s'adresser à un public beaucoup plus vaste, se composant souvent d'illettrés. L'analyse de ces hagiographies visuelles touche donc le sujet de notre recherche sous plusieurs aspects. Du point de vue historique, nous essayerons de comprendre de quelle façon la Réforme catholique se servit des arts afin de diffuser certains des principes du Concile de Trente ; en même temps, nous testerons l'hypothèse que cette attention vis-à-vis de la communication visuelle, qui se manifesta surtout chez les Jésuites, puisse être mise en relation avec l'expérience missionnaire auprès de peuples avec lesquels toute communication verbale était difficile, sinon impossible.[392]

L'analyse que nous proposons sera utile également du point de vue de la théorie sémiotique : de quelle façon l'image transpose-t-elle le texte verbal ? Comment parvient-elle à traduire par l'expression visuelle toutes

les nuances théologiques que le récit hagiographique introduit dans la description de la mutation du cœur ?

L'une des hagiographies visuelles les plus spectaculaires parmi celles qui furent réalisées, pendant la période que nous étudions, afin de raconter la vie de Saint Ignace de Loyola, est celle dont on attribue l'édition à Nikolaj Leczycki (Nicolaus Lancitius), Filippo Rinaldi et Péter Pázmány.

En 1605, lorsque le Pape Paul V ouvrit le procès de béatification d'Ignace de Loyola, le Général de la Compagnie Claudio Acquaviva,[393] chargea l'historien et auteur d'ouvrages spirituels Nikolaj Leczycki, le théologue hongrois Péter Pázmány et le recteur du Collège Allemand de Rome, Filippo Rinaldi, d'élaborer cette hagiographie visuelle. Leczycki (probablement avec la collaboration de Pázmány) écrivit le texte de l'hagiographie, tandis que Rinaldi se chargea de l'organisation générale du projet. L'ouvrage fut publié une première fois en 1610, après la béatification d'Ignace de Loyola, et une deuxième fois, dans une nouvelle édition, en 1622, année de sa canonisation.

Afin de saisir l'importance de ce projet, il faut d'abord le situer dans son contexte historique, notamment par un bref excursus biographique concernant ses auteurs (du moins, les auteurs de sa partie verbale, nous reviendrons sur celle visuelle). Les trois jésuites qui travaillèrent sur la composition de cette publication, en fait, furent personnellement touchés, d'une façon ou d'une autre, par le sujet de la conversion : Nikolaj Leczycki (ou Lanczycki), dont le nom apparaît souvent dans la version latine (Lancicius) ou italienne (Lancizio)[394] avait abjuré le Calvinisme pour embrasser la religion catholique ; Péter Pázmány avait abandonné le Protestantisme en 1583.[395] Quant à Filippo Rinaldi,[396] sa participation dans l'élaboration d'une hagiographie visuelle de Saint Ignace se doit, probablement, à son rôle de recteur du Collège Allemand :[397] le Saint, et la Compagnie qu'il avait fondée, avaient joué un rôle fondamental dans la

genèse et dans le développement de cette institution, laquelle se proposait comme objectif principal celui de contraster l'hétérodoxie religieuse, surtout dans les territoires allemand et hongrois ; d'où l'importance de présenter la conversion de Saint Ignace comme un modèle exemplaire de changement spirituel. Le récit visuel, en outre, à savoir la description de la vie du Saint en images, était particulièrement adapté à un public cosmopolite comme celui qu'accueillait le Collège. Étant donnée la méfiance du protestantisme de Luther envers les Saints et les images, il fallait fournir aux jeunes séminaristes un instrument apte à revaloriser les uns et les autres.

Mais si Leczycki, Pázmány et Rinaldi organisèrent le contenu de l'hagiographie visuelle, se servant également des hagiographies verbales déjà existantes, et surtout de celle de Ribadeneira, l'élaboration de son « plan de l'expression » - comme diraient les sémioticiens - prévoyait deux étapes : d'abord, la préparation des dessins ; ensuite, la réalisation des gravures, c'est à dire la transposition des dessins préparatoires sur des planches de cuivre. Nous ne disposons d'aucun document qui témoigne de l'identité du dessinateur, mais toutes les études les plus récentes semblent l'identifier avec l'un des artistes les plus significatifs du 17e siècle, et l'un des plus importants parmi ceux qui travaillèrent pour les Jésuites : Peter Paul Rubens (Siegen, Westphalie, 1577 – Anvers, 1640) (Iturriaga Elorza 1995 ; Pfeiffer 2003).[398]

Rubens fut toujours très sensible aux thèmes religieux, et surtout à celui de la conversion, notamment à cause de la dramatique situation familiale dont il fit l'expérience pendant son enfance ;[399] l'identification de Rubens comme l'auteur des dessins de la première hagiographie visuelle de Saint Ignace, en outre, est encouragée par une donnée factuelle (outre que par des considérations contextuelles) : la remarquable ressemblance entre l'une des planches [FIGURE 7] et un dessin attribué à Rubens et gardé à Edinburgh, auprès de la *National Gallery of Scotland* [FIGURE 8].[400]

Figure 7

Figure 8

Quand au graveur, nous connaissons avec certitude son identité : il s'agit du flamand Jean Baptiste Barbé (1578 – 1649), beau-frère de Jérôme Wierix (Anvers, 1553 – 1619) et lié au cercle artistique flamand de Philipp Galle (Haarlem, 1537 – Anvers, 1612). Le style des gravures se caractérise par le trait fin typique des Wierix et, en général, des graveurs flamands : par la grandeur et la rotondité des figures, par les contrastes entre un

premier plan très défini et délimité et un fond constitué par des trames obscures (surtout dans la représentation des intérieurs).[401]

Après avoir situé l'hagiographie visuelle de Saint Ignace de Loyola dans son contexte historique, nous en analyserons maintenant les gravures les plus significatives, à l'aide d'un cadre interprétatif sémiotique.

D'abord, il sera utile de fournir quelques données quantitatives : les gravures qui composent cette hagiographie visuelle sont 79 dans l'édition romaine de 1609, 80 dans l'édition réalisée lors de la canonisation de Saint Ignace (la dernière gravure représentant la canonisation même). Les deux éditions sont tout à fait pareilles, sauf dans le frontispice (que nous analyserons dans sa version de 1622). Un exemplaire de chaque édition (toujours in-quarto) est conservé auprès des Archives Historiques du Sanctuaire de Loyola. Nous avons consulté également deux éditions modernes ; dans la première l'auteur a malheureusement remplacé le texte originel, considéré trop légendaire, avec des extraits tirés de l'autobiographie de Saint Ignace, des actes du procès de béatification, de l'hagiographie de Ribadeneira, etc. (Iturriaga Elorza 1995) ; la deuxième édition, plus soigneuse et fidèle à l'original, est celle de Navas Gutiérrez 1993, qui reproduit un exemplaire gardé auprès des archives de la Faculté de Théologie de Cartuja, auprès de Granade.

Le frontispice de l'édition de 1622 est assez compliqué [FIGURE 23].

Figure 23

Il faut essayer de le déchiffrer en détail, car il semble proposer une sorte d'état de lieux visuel du développement de la Compagnie de Jésus au

moment de la canonisation de son Fondateur. Dans la gravure, un portrait du Saint est environné par une architecture fictionnelle (quatre colonnes, les deux antérieurs étant cylindriques, celles postérieures à forme de parallélépipède), autour et à l'intérieur de laquelle se disposent plusieurs images, médaillons et inscriptions, se référant toutes aux premières années de l'histoire de la Compagnie. Les quatre colonnes soutiennent une sorte de baldaquin, qui est à son tour surmonté par deux angelots, celui de gauche portant dans la main gauche une rose, celui de droite portant dans la main droite un lis. Les angelots soutiennent également un ruban, sur lequel l'on lit la phrase suivante : *Floribus eius nec rosæ nec lilia desunt*, qui a été interprétée comme une référence à un passage de Saint Augustin (*Sermo* 304, PL 38 : coll. 1395-1397), selon qui dans le jardin du Seigneur il n'y a pas seulement les roses des martyrs, mais aussi les lis des Vierges. Le sens de cette inscription nous apparaîtra plus clair après avoir décodé les autres détails de l'image. Trois médaillons sont immédiatement rattachés au portrait du Saint (dans lequel, il faut le remarquer, une discrète auréole environne la tête d'Ignace, quoique le titre de l'hagiographie visuelle le désigne tout simplement comme « Bienheureux ») :[402] le premier (de gauche à droite) contient un portrait de (à présent, Saint) Louis Gonzaga (1568 – 1591) (*cfr* l'inscription « B. ALOYSIVS GONZAGA »), qui avait été béatifié par Paul V en 1605 ; le deuxième au centre une image de François Xavier (1506 – 1552) (« XAVERIVS B. FRANCISC. »), béatifié par le même pape en 1619 (il sera ensuite canonisé avec Saint Ignace de Loyola le 12 mars 1622) ; et le troisième un portrait de Stanislas Kostka (1550 – 1568) (« KOSTKA B. STANISLA »), béatifié par le même pontife en 1605.

Les trois bienheureux sont probablement les lis auxquels l'on fait référence dans l'inscription augustinienne : symboles de pureté dans l'histoire de la Compagnie de Jésus, leurs portraits sont attachés à celui de

Saint Ignace, ainsi comme leur vertu fut une conséquence de celle du Fondateur de la Compagnie.

Les médaillons sont donc disposés selon une hiérarchie de la grâce : ceux qui sont les plus proches au Saint représentent les Bienheureux de la Compagnie. Les liens qui constituent le réseau des médaillons, en outre, ne sont pas organisés de façon casuelle : de l'image de Saint François Xavier, l'apôtre du Japon, pend un médaillon qui occupe la partie centrale du frontispice, juste au-dessus du monogramme de la Compagnie : il est consacré à Rodolfo Acquaviva (1550 – 1583),[403] avec les autres martyrs de Cuncolim, dans le territoire de Goa, en Inde (« P. RODOLPHVS AQUAVIVA CVM SOCIIS »). Probablement, la position éminente de ce médaillon au sein de la composition visuelle du frontispice n'est pas sans relation avec le fait que cette hagiographie visuelle fut commissionnée par Claudio Acquaviva, Général de la Compagnie et oncle de Rodolfo.

En ce qui concerne les trois médaillons à gauche et à droite des colonnes, ils se rattachent aussi aux images des Bienheureux et, de façon indirecte, à celle du Fondateur (ce qui en surgit est une image de la Compagnie comme « réseau » de sainteté).

Le premier médaillon à côté de la colonne droite contient un portrait d'Edmund Campion (1540 – 1581), jésuite martyrisé en Angleterre. Malheureusement, nous ne pouvons pas nous attarder en détail sur sa vie et ses œuvres ; toutefois, il faut souligner que, dans la période que nous étudions, il joua un rôle de premier plan vis-à-vis de l'imaginaire de la conversion religieuse, surtout en Angleterre. L'un des penseurs anglais le plus brillants de son époque, Campion renonça à une vie académique très aisée à Oxford pour défendre l'orthodoxie catholique. Converti, il lutta par son exemple et ses ouvrages afin de convertir les Anglicans. Selon ce que racontent ses biographies, son martyre fut la cause de nombre de conversions, et notamment de celle d'un autre martyr jésuite, Henri Walpole. Spectateur de l'exécution de Campion, il reçut sur sa veste

blanche des gouttes de sang du condamné, ce qui déclencha sa mutation spirituelle.[404]

Le deuxième médaillon à droite représente les profils des jésuites français Jaques Sales (1556 – 1593) et Guillaume Sautemouche (1557 – 1593) (« P. IAC. SALESIVS ET GVLIELM. SALTOM. »), qui soutinrent les martyre des mains des Protestants à Aubenas, dans l'Auvergne.

Le troisième médaillon est dédié aux martyrs des Indes (« *plures in India* »).

Quant aux médaillons situés à gauche de la colonne de gauche, le premier est occupé par un portrait d'Antonio Criminale (1520 – 1549), premier martyr jésuite, trucidé pendant qu'il exerçait son activité missionnaire à Punicale (Punnaikayal), tandis que le deuxième est dédié à un autre héro de la Compagnie : Abraham (Franciscus) de Georgiis (1563 – 1595), l'un des martyrs syriens de Mazua, en Abyssinie. Enfin, le troisième médaillon est consacré aux martyrs d'Angleterre.

Les reliefs gravés sur le piédestal du baldaquin sont dédiés à droite aux Jésuites crucifiés au Japon (« IN IAPONE »), sur lesquels nous reviendrons ; à gauche aux martyrs de Florida (« IN FLORIDA ») - Pedro Martínez, mort en 1566, et Juan Bautista Segura et ses sept compagnons, assassinés en 1571 – ; au centre aux « quarante martyrs », probablement Ignacio Acebalo (1548 – 1570) et les 39 compagnons qui subinrent avec lui le martyre.

Le jardin de la Compagnie de Jésus, donc, ne contient pas seulement des lis de pureté, tels que les Bienheureux représentés juste au-dessous de Saint Ignace, mais aussi des roses, à savoir des martyrs (qu'une métaphore chromatique évidente – fondée sur le rouge du sang – associe à cette fleur, assez commune dans la symbologie christique). Les martyrs sont les véritables protagonistes de ce frontispice, qui glorifie la diffusion exceptionnelle de la Compagnie de Jésus (Angleterre, France, Inde, Floride, Japon, Abyssinie, tous les continents y étant évoqués), mais aussi

le sang que les Soldats du Christ versèrent à fin de défendre ou propager la foi catholique.

Ce frontispice ne représente aucune conversion, et toutefois il est très significatif pour les buts de notre recherche, car il propose l'exaltation des premiers martyrs jésuites en relation à la vie d'Ignace (d'où les liens qui entretissent les médaillons). Comme nous le verrons de façon approfondie, l'un des problèmes les plus épineux de la première hagiographie ignacienne fut celui d'élaborer des instruments rhétoriques capables d'effacer, ou du moins de nuancer, l'un des obstacles majeurs que l'on avait dû surmonter lors de la canonisation du Fondateur de la Compagnie : le nombre (relativement) exigu des miracles qu'il avait accomplis (en comparaison, par exemple, avec ceux qui caractérisaient l'hagiographie des autres Saints canonisés en 1622, comme Saint Isidore Laboureur ou Saint Philippe de Neri). L'un des expédients qui furent utilisés davantage trouve sa représentation visuelle dans le frontispice que nous venons de déchiffrer : comme les hagiographes du Fondateur de la Compagnie le souligneront souvent, le plus grand miracle de Saint Ignace fut celui de muter nombre de cœurs partout dans le monde. Le sang versé pour l'Église par ceux que le Saint inspira par l'exemple de sa vie, fut donc à la fois le résultat le plus significatif de cette même vie et l'épreuve la plus incontestable de sa sainteté.

Avant de passer aux autres gravures de l'hagiographie visuelle, il faut souligner une autre caractéristique de ce frontispice : tous les visages qui y sont représentés, avec peu d'exceptions, ressemblent beaucoup à celui du Fondateur, comme si le dessinateur eût voulu exprimer, par cette similarité, l'emprunte profonde que Saint Ignace de Loyola laissa dans l'histoire de sa Compagnie et dans la vie de ses membres.

L'action cosmopolite du Saint est mise en évidence aussi par la didascalie qui accompagne son portrait [FIGURE 24] : « *In omni opere dedit confessionem Sancto, et ab extremis terræ adduxit fratres suos munus*

Domino ». Cette périphrase de Eccl. 47 et Isa. 66 met en relief l'activité apostolique déclenchée par Ignace. Il n'est pas encore défini comme « Saint », mais une auréole lumineuse environne déjà sa tête.

Figure 24

Nous négligeons la première gravure, qui représente la naissance du Fondateur de la Compagnie de Jésus, et nous passons directement à l'image suivante, qui représente la bataille de Pampelune. Comme les récits verbaux dont elle dérive, cette hagiographie visuelle est assez réticente par rapport à la période antérieure à la conversion/vocation de Saint Ignace. L'on saute de la naissance à la bataille, et tout ce qui se passe avant, y compris l'attachement du Saint à la vie militaire, est omis. L'observateur de ces gravures, donc, tout comme les lecteurs des hagiographies, ne pourra déduire quelques vérités sur ce qui précède la sainteté d'Ignace qu'en procédant à rebours par rapport à sa vocation.

Mais analysons maintenant la gravure reproduite dans la figure vingt-cinq [FIGURE 25].

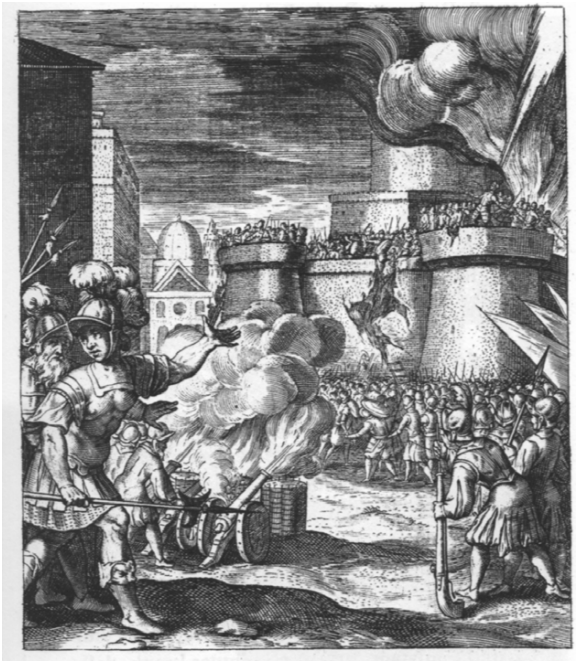


Figure 25

Dans ce cas aussi, la structure de la composition visuelle est assez complexe : l'image est remplie par un nombre élevé de figures et de détails, qui cependant gardent leur individualité grâce à la précision et à l'habilité du dessinateur et du graveur. Au fond de la gravure, sous un ciel obscur et menaçant, l'on perçoit des édifices, probablement une église (noter la coupole qui surmonte le tympan). Mais la partie centrale de l'image est occupée par la forteresse de Pampelune, celle qu'Ignace est en train de défendre contre le siège des Français. Le dessinateur (probablement, Rubens) a choisi de représenter ce moment fondamental de la vie d'Ignace en faisant coïncider le point de vue du spectateur réel avec celui des Français, à savoir avec la perspective de ceux qui essayent de conquérir Pampelune. Plusieurs raisons ont pu orienter l'artiste vers ce choix, la plus significative étant, peut-être, la nécessité de souligner l'importance du coup de bombarde (et donc de la blessure d'Ignace) pour le développement de sa conversion.[405]

Toute la structure narrative (l'observateur implicite, comme diraient les sémioticiens) de la gravure vise à conduire le regard du spectateur vers Saint Ignace (la difficulté représentative principale étant ici celle de ne pas faire disparaître le Saint dans la foule de la milice espagnole, à cause de la perspective choisie) : au premier plan, sur la gauche, un soldat français « ouvre » la scène ; par le mouvement de la tête et du regard, qui se tournent vers l'extérieur de la gravure, il convoque l'attention d'un public « imaginaire » à l'intérieur de l'image. Dans le « monde possible » construit par la gravure, le soldat s'adresse probablement à ses compagnons ; mais dans l'interaction sémiotique que l'image instaure avec ses « spectateurs empiriques », le guerrier français a le but d'attirer notre regard vers le milieu de l'image. Ce même soldat, en outre (qui, ne l'oublions pas, se situe dans la partie gauche de la gravure, là où d'habitude l'on en commence la « lecture » visuelle) est à l'origine de deux

« vecteurs » visuels, le bras gauche - avec la main ouverte qui en souligne le geste - et la lance ; les deux produisent l'effet de suggérer une direction au regard du spectateur empirique : la main est pointée vers la figure d'Ignace, que nous étudierons plus tard, tandis que la lance « touche » les deux bombardes françaises (auxquelles correspondent deux brises dans la muraille de Pampelune) et indique un autre soldat sur la droite, en train de charger son fusil. À son tour cette arme, plantée en vertical sur le seul, et les hampes des drapeaux apparaissant en peu plus en haut, sont autant d'indicateurs de direction, de sorte que toutes les lignes principales de la gravure convergent vers la petite figure d'Ignace, celle que l'on distingue clairement au-dessus de la muraille. Ce ne sont pas seulement les « vecteurs » de l'image qui permettent d'isoler le Saint par rapport à la foule qui l'environne.[406] D'une part, Ignace apparaît plus en haut par rapport à ses compagnons, ce qui produit deux effets : celui de l'individualiser, mais aussi celui de traduire dans l'image un détail qui est reporté également par les hagiographies verbales : le Saint était toujours le plus courageux des soldats, il guidait et conduisait les siens.[407] D'autre part, c'est la posture même d'Ignace, dont la tête et le torse reculent en arrière après le coup de bombarde, qui individualisent le Fondateur de la Compagnie dans la foule de ses compagnons. Pour les buts de notre livre, à savoir par rapport à une histoire de l'imaginaire de la conversion religieuse, un détail de cette gravure est particulièrement significatif : des nuages de fumée dense et noirâtre se lèvent de la forteresse, probablement incendiée par les ennemis, mais un rayon de lumière, clairement visible dans le coin en haut à droite de l'image, sillonne comme un foudre le ciel nuagé et frappe la tête de Saint Ignace. L'interprétation de ce détail n'est pas difficile : lorsque Saint Ignace fut frappé par le coup de bombarde (de bas en haut), il fut atteint simultanément par la grâce de Dieu (de haut en bas).

La gravure reproduite dans la gravure vingt-six [FIGURE 26] représente les effets de ce coup de bombarde : Saint Ignace, blessé, est

allongé sur un lit. Saint Pierre, facilement reconnaissable par son aspect général et surtout par ses clefs, apparaît dans la partie gauche de l'image, entouré par un nuage et surmonté par la lumière divine.

Figure 26

À première vue, cette gravure pourrait donner l'impression de représenter une vision. Mais il ne s'agit que de l'inévitable distorsion que la transposition visuelle introduit par rapport au texte verbal de départ (qui, rappelons-le, ne mentionne qu'une simple invocation). Dans les notes autobiographiques, aussi bien que dans la *Vie* de Ribadeneira, l'on raconte

que Saint Ignace de Loyola resta vivant grâce à l'intercession de Saint Pierre, auquel il était particulièrement dévot. Cependant, comment l'image pouvait-elle rendre visuellement cet épisode (si important dans la vie du Saint, surtout car il spécifie la nature de sa conversion : une vocation plutôt qu'un véritable bouleversement spirituel), sinon en introduisant la figure même de Pierre ? Les limites sémiotiques du langage visuel ont donc attribué à cette anecdote un contenu miraculeux, qui était beaucoup moins accentué dans les récits verbaux : dans ces derniers, en effet, Saint Ignace ne reçoit sa première vision véritable qu'*après* la conversion/vocation, et il s'agit d'une vision de la Vierge. Nous verrons par quels stratagèmes Rubens a su proposer une distinction entre la représentation de la vision (de la Vierge à l'enfant) et celle de la simple invocation (de Saint Pierre).

Dans la gravure que nous sommes en train d'analyser, la main droite de l'Apôtre se détend pour protéger Ignace, tandis que celui-ci reçoit cette bienveillance par une posture traditionnelle de dévotion : la main gauche touche la poitrine, la droite accueillit la grâce du ciel. Toutefois, un problème représentatif très sérieux se posait ici au dessinateur : d'un côté, il fallait représenter la religiosité d'Ignace comme une qualité permanente de son caractère (d'où la dévotion à Saint Pierre) ; de l'autre côté, il fallait faire apercevoir au spectateur la différence qualitative qu'il y a entre cette religiosité « générique » et celle qui se manifeste après la « conversion ». Ce problème esthétique était beaucoup plus difficile à surmonter que celui de la représentation de la conversion de Clorinda, par exemple, où ce n'était pas le passage du manque absolu de la foi à sa présence qu'il fallait transposer en images, mais un changement beaucoup plus subtil, entre des niveaux différents d'engagement spirituel. La solution adoptée par Rubens ne peut être saisie que si cette gravure est comparée avec les suivantes. Pour l'instant, nous souhaitons attirer l'attention sur trois détails : 1) le rideau qui couvre la porte sur le fond de l'image, et qui apparaît comme partiellement écarté ; 2) la table de chevet du Saint, où apparaissent un

couvre-chef, un livre, un cahier et une plume placée dans son encrier ; 3) le pied du lit, qui a la forme d'un animal monstrueux et chimérique, à la tête de griffon, à la poitrine de femme, à la patte de lion. Le deuxième détail est une probable référence aux activités de lecture et d'écriture d'Ignace pendant sa convalescence.[408] Quant à la signification des autres éléments, elle sera plus évidente à partir de la gravure suivante, reproduite dans la figure vingt-sept [FIGURE 27].

Figure 27

Ici, le Saint apparaît toujours allongé sur son lit, mais dans une posture légèrement différente. Non plus complètement étendu, mais plus relevé, (presque assis, en fait) il garde un livre ouvert devant ses yeux. Il lit la *Vita Christi*, ou la *Legenda Aurea*, lectures qui inspireront sa conversion. En outre, si la table de chevet de la gravure précédente ne présentait aucun signe d'activité (il s'agissait, plutôt, de l'image d'une préparation à l'activité, d'une potentialité), celle de cette gravure-ci est encombrée par une bougie allumée, par une feuille déjà partiellement remplie d'écriture, par une plume pliée (signe qu'elle a déjà touché la page), par un couteau pour rayer les fautes. D'un nuage situé en haut à gauche un rayon de lumière, une sorte de foudre, en tout pareil à celui que nous avons rencontré dans la scène de la bataille de Pampelune, explose dans la chambre : il n'a pas encore touché la tête d'Ignace, mais nous savons que cela arrivera bientôt. Encore un peu de lecture, encore un mot, deux mots, trois mots tirés des *Vies* des Saints, et ce rayon de lumière, que la gravure fige à jamais dans sa trajectoire, frappera le cœur d'Ignace, il le mutera. Il s'agit d'un miracle, et, comme tout miracle, il a besoin d'un témoin, de quelqu'un qui, sans être invité ou prévenu (cela diminuerait la surprise) comprend que quelque chose d'exceptionnel est en train de se passer. Voilà donc l'exigence d'un spectateur qui écarte le rideau dont nous avions commencé de percevoir le mouvement dans la gravure précédente ; voilà un témoin, qui transmettra à la postérité l'image de ce moment, d'un livre qui changea le cœur d'un Saint.[409] Toutefois, si nous avons compris l'importance de la table de chevet et du rideau (et aussi de la succession des gravures, qui racontent la conversion d'Ignace comme s'il s'agissait des photogrammes d'un film), les pieds du lit demeurent mystérieux : les griffons monstrueux apparaissent encore, menaçants. Que signifient-ils ?

La solution de l'énigme se trouve dans la gravure suivante [FIGURE 28], qui conclut le récit de la conversion d'Ignace : le Saint reçoit une vision de la Vierge.

Figure 28

En quoi cette apparition se distingue-t-elle par rapport à celle de Saint Pierre (qui est, en fait, une pseudo-vision) ? En premier lieu, la posture du Saint est différente : au lieu d'une main appuyée sur la poitrine, ici Saint

Ignace ôte son couvre-chef et le tient au-dessus des mains, jointes en prière. Exactement comme on enlève le chapeau lorsque l'on rencontre quelqu'un, et surtout quelqu'un de notable, et notamment une dame, ainsi dans cette gravure le couvre-chef d'Ignace devient le signe d'une rencontre réelle avec la Vierge, d'une vision qui possède le caractère de la vérité.

Un autre signe de vérité de la vision est le rayon de lumière : il sort du nuage qui entoure la Vierge à l'enfant (tout comme les anges et les angelots qui l'accompagnent) et touche (visuellement) Saint Ignace : si dans la gravure que nous avons déjà analysée Saint Pierre restait circonscrit à l'intérieur de son aura, et il n'y avait aucune contiguïté entre lui et Saint Ignace, et si dans la gravure successive le rayon ne parvenait pas encore à lui effleurer le cœur, ici, au contraire, une communication véritable s'instaure entre la Vierge et le fondateur de la Compagnie de Jésus : à partir de ce moment, Ignace respectera à jamais son vœu de chasteté. Mais d'autres détails dans cette gravure sont significatifs. Deux petits bols apparaissent sur la table de chevet (entre l'instrument et la surface de l'écriture : la plume et la feuille) : probablement, le dessinateur, qui était bien conseillé par les Jésuites chargés de projeter cette hagiographie visuelle, a voulu représenter ici les couleurs par lesquelles le Saint recopiait les différents passages (sur la vie du Christ, de la Vierge, des Saints), qu'il lisait dans les livres qui déclenchèrent sa conversion. Mais nous n'avons pas encore expliqué la signification du pied du lit. Dans cette gravure, lorsque la vision de la Vierge achève la « mutation » de Saint Ignace, la tête monstrueuse du griffon apparaît couverte. Nous sommes assez certains qu'il ne s'agit pas d'un cas : le sens de cet être monstrueux et quelque peu agressif se révèle par la confrontation de cette gravure avec celles précédentes : probablement, par ce petit détail le dessinateur a trouvé une façon de surmonter le défi de représenter le changement dans la continuité, la conversion dans la permanence : quoique Saint Ignace n'ait jamais cessé d'être religieux (ce qui est témoigné, d'ailleurs, par sa dévotion à Saint

Pierre), la vision de la Vierge marque une césure : la vocation guerrière (la patte monstrueuse du lion) se cache devant la splendeur de l'apparition spirituelle.

Cette interprétation, qui reste tout de même une simple hypothèse, semble toutefois être confirmée par la gravure suivante [FIGURE 29], où la tente du baldaquin qui abrite le lit en couvre presque complètement les pieds en bois. Le Saint apparaît agenouillé, les mains jointes en prière et le regard levé vers une fenêtre, l'esprit déjà plein du désir de Jérusalem (en ce moment la colère du diable, comme le raconte Ribadeneira, produit un tremblement de terre qui brisa les parois de la chambre).

Figure 29

Jusqu'à présent, nous avons étudié les gravures qui, au sein d'une hagiographie visuelle consacrée à Saint Ignace, en décrivent la conversion/vocation. Dans les gravures suivantes, l'on représente le Saint pendant que son identité spirituelle se reconstruit peu à peu.

De ces gravures, celles où Ignace abandonne d'abord ses vêtements de chevalier et puis son épée, remplaçant ainsi définitivement son identité de chevalier par celle de pèlerin, sont particulièrement significatives : l'action de se dévêtir est un véritable topos des récits (verbaux et visuels) de la conversion, car il exprime efficacement un changement d'identité. Mais afin de comprendre plenement ces images, nous devons retourner brièvement à l'hagiographie verbale.[410]

3.7.1) Se dévêtir.

Jusqu'à présent, nous avons analysé la façon dont, selon les textes hagiographiques, le changement spirituel se produisit chez Saint Ignace de Loyola, et, simultanément, le processus par lequel il en devint conscient. Nous avons rencontré également des épisodes (dans les notes autobiographiques, ou dans les différentes *Vies* consacrées au Saint), où il est évident que cette mutation de cœur bouleversa ceux qui connaissaient le Saint avant sa « conversion » : ses frères, par exemple, qui se sentirent presque « trahis » par le changement d'Ignace, dont ils estimaient beaucoup la valeur militaire. Toutefois, nous n'avons pas encore étudié la façon dont le Saint manifesta aux autres ses intentions ; au début, en fait, elles s'exprimèrent surtout par le silence, par la réticence, par une inclination à la méditation, par un manque de communication plus que par sa présence. Cependant, lorsque le « converti » fut sur le point d'entreprendre son pèlerinage, qui se configurait à la fois comme une pratique pénitentielle et comme une quête d'identité, il dévoila sa volonté de changement en deux

étapes, qui sont significatives et méritent notre attention : d'un côté, il choisit de quitter ses vieux vêtements et de vêtir un habit de pèlerin ; de l'autre côté, avant que la vocation ne se rendît visible par ce changement de « codes vestimentaires », comme diraient les sémioticiens, le Saint manifesta aux autres la mutation qui avait subie son cœur moyennant le discours verbal. Néanmoins, il ne raconta pas sa « conversion » à n'importe qui, mais il choisit de le faire dans le cadre du sacrement de la confession, décrivant son évolution spirituelle à un moine. Cette partie de la biographie ignacienne, que nous retrouvons dans les notes autobiographiques aussi bien que dans les hagiographies postérieures, a une valeur paradigmatique : si le baptême est le sacrément qui scelle la conversion de ceux qui auparavant se situaient complètement en dehors de la communauté chrétienne, la « seconde conversion » de ceux qui, comme Ignace, avaient déjà reçu le baptême, mais qui ensuite s'étaient éloignés du « bon chemin », se cristallise dans le sacrement de la confession.[411]

Nous allons maintenant nous pencher sur ces deux étapes, l'abandon des vieux vêtements et la confession, car elles acquièrent une importance particulière au sein des « traductions » visuelles de l'hagiographie ignacienne.[412] Voyons, d'abord, de quelle façon les notes autobiographiques décrivent ce moment de la vie de Saint Ignace :[413]

> *Y llegando a un pueblo grande antes de Monserrate,*[414] *quiso allí comprar el vestido que determinaba de traer, con que había de ir a Jerusalén ; y así compró tela, de la que suelen hacer sacos, de una que no es muy tejida y tiene muchas pùas, y mandó luego de aquélla hacer veste larga hasta los pies, comprando un bordón y una calabacita, y púsolo todo delante el arzón de la mula.*
>
> *Y fuese su camino de Monserrate, pensando, como siempre solía, en las hazañas que había de hacer por amor de Dios. Y como tenía todo el entendimiento lleno de aquellas cosas, Amadís de Gaula y de*

semejantes libros, veníanle algunas cosas al pensamiento semejantes a aquéllas ; y así se determinó de velar sus armas toda una noche, sin sentarse ni acostarse, mas a ratos en pie y a ratos de rodillas, delante el altar de Nuestra Señora de Monserrate, adonde tenía desterminado dejar sus vestidos y vestirse las armas de Cristo. Pues, partido deste lugar, fuese, según su costumbre, pensando en sus propósitos ; y llegando a Monserrate, después de hecha oración y concertado con el confesor, se confesó por escrito generalmente, y duró la confesión tres días ; y concertó con el confesor que mandase recoger la mula, y que la espada y el puñal colgase en la iglesia en el altar de Nuestra Señora. Y éste fue el primer hombre a quién descubrió su determinación, porque hasta entonces a ningún confesor lo había descubierto.

La víspera de Nuestra Señora de marzo, en la noche, el año de 22, se fue lo más secretamente que pudo a un pobre, y se vestió de su deseado vestido, y se fue a hincar de rodillas delante el altar de Nuestra Señora ; y unas veces desta manera, y otras en pie, con su bordón en la mano, pasó toda la noche.

(Ignace de Loyola 1997 : 110-1)

Le changement spirituel d'Ignace se manifesta simultanément par la mutation des « codes vestimentaires » et par le langage verbal. Lorsque le Saint accomplit le sacrement de la confession, et donc lorsqu'il communiqua au confesseur son désir de changement, se libérant en même temps de sa vie passée, il devint prêt à vêtir son nouvel habit de pèlerin, avec tous les accessoires qui l'accompagnaient (le bâton, par exemple, élément indispensable dans l'iconographie du pèlerinage). Le Saint se *déroba* de sa vie militaire (dans le sens étymologique q'il en abandonna les vêtements) et il adopta celle religieuse. Du point de vue du contenu didactique et pédagogique des hagiographies, ce récit, et les images qui

l'ont transposé, insistent sur la nécessité que la conversion (ou la vocation) soient visibles et manifestes dans les actes en même temps et au même degré que dans la parole : se convertir, donc, signifie modifier complètement sa façon de vivre. Le fait que dans l'hagiographie ignacienne cette manifestation commence par un changement de vêtements n'est pas sans importance : ils jouent un rôle important dans la construction de l'identité individuelle et collective (la façon dont nous voyons nous-mêmes, ainsi que celle dont les autres nous considèrent). D'ici, l'urgence de marquer un changement intérieur bouleversant par un changement extérieur pareillement radical (le passage de l'armure au sac de pèlerin). Mais quoique Saint Ignace soit en train d'abandonner les « contenus » de la vie chevaleresque (ses valeurs, ses objectifs), il n'en quitte pas les formes : lorsqu'il doit se consacrer à une vie religieuse, et dédier son pèlerinage à la Vierge, il adopte le même « style », le même rituel, qui caractériseraient la consécration d'un chevalier. Réminiscences de cette sorte sont très communes dans la vie (et dans la tradition hagiographique) de Saint Ignace, et représentent, en outre, une composante fondamentale de l'idéologie jésuite : comme nous le verrons de façon encore plus approfondie dans notre étude des poèmes hagiographiques dédiés à Saint Ignace, la milice du Christ, spécialement lorsqu'elle doit raconter son « mythe fondateur », adopte souvent les formes de la littérature chevaleresque ; dans le récit de la « consécration », par exemple, que nous lisons dans les notes autobiographiques recueillies par Gonçalves da Cámara, il n'est pas difficile de retrouver un passage de l'*Amadís de Gaula*, et précisément celui où le fils aîné d'Amadís et d'Oriana est ordonné chevalier.

Pour une analyse sémiotique des formes qui racontent le changement spirituel, ce récit est intéressant aussi en ce qu'il se présente comme un véritable triomphe de l'intertextualité : si la façon dont Saint Ignace veille ses armes de chevalier avant de les abandonner - pour adopter celles du Christ - nous rappelle certains passages de la littérature chevaleresque, la

façon dont il se débarrasse de son habit pour vêtir le sac (et l'identité) du pèlerin s'inspire directement d'autres conversions/vocations célèbres du passé, et notamment de celle de Saint François d'Assise. N'oublions pas que la mutation spirituelle de Saint Ignace avait été déclenchée par la lecture de la *Legenda Aurea* : la façon dont Saint François (ainsi que d'autres Saints : il s'agit d'un *topos* assez répandu dans l'hagiographie médiévale) avait quitté son statut et sa famille, marquant ce changement radical par le fait d'abandonner ses anciens vêtements, probablement représenta pour Saint Ignace (ou pour ses hagiographes) un modèle à imiter.[415]

Ceux qui ont transposé en images la vie du Fondateur de la Compagnie de Jésus ont souvent tiré profit de cet épisode : le changement de vêtements, qui dans le texte verbal permet de transmettre l'idée d'une visibilité sociale de la « conversion », dans les images devient un instrument précieux pour rendre perceptible par des signes extérieurs les mutations qui transforment l'esprit. La peinture n'ayant pas les moyens pour décrire les états intérieurs de l'âme, elle doit se servir de signes qui les rendent manifestes à l'extérieur.

L'hagiographie visuelle de Rubens et Barbé dédie une gravure à l'épisode de l'abandon des vêtements de chevalier et une à celui de la « consécration » de l'épée. Dans la première [FIGURE 30], sous un ciel étoilé, le Saint est représenté en train de remettre ses vêtements luxueux à un pauvre homme.[416]

Figure 30

La composition visuelle de cette gravure peut être analysée à l'aide de ce que les sémioticiens appellent un « système semi-symbolique »,[417] où des couples d'éléments expressifs manifestent des catégories sémantiques

s'organisant selon des structures isomorphes. Quant au plan de l'expression, l'image se caractérise par la présence d'une opposition visuelle (assez radicale) entre les éléments qui se trouvent en haut (le ciel, abondamment étoilé, mais aussi le monastère de Montserrat, placé au sommet d'un haut rocher, dans le coin en haut à droite de la gravure), et ceux qui se situent en bas : les chaussures d'Ignace, son épée,[418] mais surtout le chapeau, que la plume transforme dans un symbole évident de vanité (un péché lié aux ambitions de chevalier).[419] Le sens de cette disposition est assez transparent : si les objets placés en haut sont un symbole de la vie religieuse, pieuse, orientée vers la spiritualité et la transcendance, à laquelle Saint Ignace est en train de se convertir, tout ce qui se trouve en bas est, au contraire, un signe de la vie militaire, vaniteuse, aiguillée vers la matérialité et l'immanence, que le Saint est en train d'abandonner. Une tradition profondément enracinée dans la culture occidentale (et peut-être dans la culture tout-court) associe le haut et le ciel à la spiritualité, le bas et la terre à la vie matérielle. Cette gravure exploite donc un tel archétype culturel, où le don de Saint Ignace au pauvre se configure comme un instrument de commutation (de con-version) entre les deux dimensions. En troquant ses vêtements de chevalier avec le sac de pèlerin (échange horizontal), le Saint donne lieu, en même temps, à un échange « vertical », entre la dimension terrestre (caractérisant la première partie de sa vie) et celle céleste.

Cette même organisation « topologique » des objets (et donc des valeurs qu'ils incarnent) se retrouve dans la gravure dédiée à l'abandon de l'épée [FIGURE 32].

Figure 32

Ici, le dessinateur a entouré les trois chandelles brûlant dans la lampe qui pend du plafond de la chapelle, au-dessus de la tête d'Ignace, par une

lumière évidemment surnaturelle (la même que l'hagiographie visuelle utilisera pour souligner la sainteté du Fondateur de la Compagnie de Jésus). Cette fois, la transcendance incorporée dans la lampe s'oppose au don de l'épée, que le Saint échange avec le signe de la croix, bien visible au sein de l'autel devant lequel il s'agenouille. Ce deuxième « troque » a lieu devant un tableau : l'image inspire le geste du Saint et l'évolution spirituelle que ce geste à la fois accomplit et signifie ; probablement, le choix du dessinateur n'a pas été casuel, considérant l'importance que les images, et leur pouvoir d'inspiration, ont dans l'idéologie jésuite.

D'autres représentations visuelles se sont concentrées sur ce moment de la « conversion » de Saint Ignace. Par rapport à la période que nous étudions, l'image la plus significative est probablement celle peinte par Antoon Van Dyck (Anvers, 1599 – Londres 1641) : la *Conversion de Saint Ignace*, conservée auprès des Musées Vaticanes.[420] Cette image, qui fige le moment où Saint Ignace abandonna à jamais ses ambitions militaires, constitue en même temps une véritable synthèse visuelle de la vie et de l'œuvre du Fondateur de la Compagnie. En d'autres mots, comme il arrive souvent dans les représentations de la conversion religieuse, Van Dyck (?) a choisi le moment du changement spirituel comme barycentre autour duquel il a organisé tout le récit pictural de la vie de Saint Ignace [FIGURE 33].[421]

Figure 33

Le Saint, vêtu selon la tradition jésuite,[422] occupe la partie centrale du tableau. Sa main gauche est ouverte vers le ciel, dans le geste typique de celui qui accueillit une grâce, tandis que la main droite serre contre le corps un livre ouvert, dans lequel l'on lit le *motto* de la Compagnie de Jésus : « *AD MAIOREM DEI GLORIAM* ». L'image propose la même distribution topologique (et, par conséquent, symbolique) que nous avions remarquée dans l'hagiographie visuelle de Rubens et Barbé. La partie inférieure (« terrestre ») est occupée par une armure splendide, que le peintre a choisi de représenter dans un état totalement désarticulé : l'épée et le gant droit (les instrument de l'offense) dans le bas de l'image, un peu plus en haut l'armure et l'armet. Ici, toutefois, la façon dont l'image raconte visuellement la « conversion » de Saint Ignace, et notamment son éloignement de la vie chevaleresque, est plus complexe : la partie supérieure de l'épée forme une rime plastique avec la croix portée par Jésus Christ, apparaissant à droite de la figure principale, devant le Saint agenouillé. Il s'agit d'une allusion à la vision de la Storta, qui eut lieu près de Rome, à la fin du pèlerinage du Saint, lorsqu'une autre importante mutation se manifesta dans le cœur d'Ignace :

> *Y estando un día, algunas millas antes de llegar a Roma, en una iglesia, y haciendo oración, sintió tal mutación en su alma y vio tan claramente que Dios Padre le ponía con Cristo, su Hijo, que no tendría ánimo para dudar de esto, sino que Dios Padre le ponía con su Hijo.*
>
> (Ignace de Loyola 1997 : 171)

Dans la tradition hagiographique postérieure, cet épisode s'enrichit de plusieurs détails miraculeux. Mais ce qui nous intéresse à présent est de déchiffrer le lien entre le premier plan et le fond de l'image peinte par Van Dyck, un lien dont la présence est suggérée par l'analogie visuelle entre

l'épée et la croix. Dans une seule scène, l'artiste a voulu condenser toute l'expérience du pèlerin, du début de son voyage (l'abandon des armes) jusqu'à la fin (l'indication divine de Rome comme ville dans laquelle le Saint devra établir le centre de sa Compagnie). Cette image, en outre, à notre avis l'une de plus extraordinaires parmi celles dédiées au Saint, ne propose pas seulement un parcours circulaire autour de la vie d'Ignace (de son départ jusqu'à son arrivée), mais aussi une représentation de la façon dont cette vie (et, notamment, cette conversion) se situe entre la terre et le ciel : l'abandon des armes et le pèlerinage permettent à Ignace d'échanger ses ambition de chevalier avec ce que le peintre a représenté dans la partie supérieure du tableau : le monogramme de la Compagnie, les trois lettres « IHS », indiquées par un angelot. L'histoire de ce symbole est très ancienne.[423] Brachygramme du nom de Christ dans sa version grecque, il fut ensuite transposé en langue latine, et universellement répandu au Moyen-Âge par les Saints qui l'adoptèrent comme leur symbole, et en particulier par Saint Vincent Ferrer et Saint Bernardin de Sienne. Saint Ignace le choisit comme emblème et sceau de la Compagnie de Jésus, où d'habitude le monogramme apparaît surmonté par une croix et accompagnée par trois clous. Le monogramme « IHS » a été interprété comme acronyme de plusieurs expressions : « *in hoc signo* » (surtout en relation à la conversion de Constantin), « *Jesus Hominum* (ou « *Hierosolymæ* ») *Salvator* », etc. ; toutefois, par rapport à l'histoire de la Compagnie de Jésus, et surtout à l'épisode qui est représenté dans ce tableau, il est fort probable que le peintre ait inséré le monogramme pour signifier « *Jesus Habemus Socium* », à savoir le fait que le Christ aurait soutenu le Saint à Rome dans la fondation de la Compagnie. Ce que l'on peut lire dans le ruban que soutiennent les deux angelots situés en peu plus en bas (lesquels, avec celui que nous avons déjà mentionné, construisent un complexe réseau de regards qui retient l'attention du spectateur autour du même monogramme) confirme cette interprétation de la conversion de

Saint Ignace comme première étape du long chemin qui lui ouvrira les portes de Rome, de la faveur divine, et donc du ciel : « *quid mihi est in cœlo et a te quid volui super terram* », qui est une citation du livre des Psaumes (72, 25) : « qui d'autre aurai-je pour moi dans le ciel ? Hors toi, je ne désire rien sur la terre. » Aucune citation n'aurait été une clef plus efficace pour comprendre la structure semi-symbolique selon laquelle Van Dyck a construit son tableau : renonçant aux armes, et aux ambitions de chevalier, Saint Ignace a choisi de servir complètement le ciel et de s'annuler dans sa mission de sainteté.

La conversion de Saint Ignace, donc, est à la fois le point terminal de son développement spirituel individuel, et le point de départ dans la construction de la Compagnie de Jésus, au sein de laquelle Saint Ignace ne fut pas uniquement un grand converti, mais aussi un grand convertisseur. Dans les paragraphes qui suivent, nous essayerons d'analyser comme ces deux aspects de la vie du Saint, la conversion passive et celle active, se lient l'un à l'autre de façon indissociable.

3.8) La conversion « active ».

Saint Ignace de Loyola fut un protagoniste de l'imaginaire religieux de la Réforme catholique non seulement en tant que « converti » (ce que nous avons appelé la « conversion passive »), mais aussi (et surtout) en tant que convertisseur (la « conversion active »).

À ce propos, le dernier livre de l'hagiographie de Ribadeneira, notamment dans ses éditions en langue vulgaire, est particulièrement significatif. Nous en proposerons une analyse minutieuse, qui sera accompagnée par une étude des images qui en sont dérivées et qui ont essayé de représenter ce deuxième volet de la spiritualité ignacienne.

Le chapitre auquel nous nous référons est celui qui est censé raconter les miracles opérés par le Saint. La présence de cette section à la fin du récit hagiographique suit une tradition très ancienne, selon laquelle un

hagiographe doit raconter, dans l'ordre, la vie, la mort, (les vertus) et les miracles d'un Saint. Toutefois, le cas de Saint Ignace de Loyola posa un problème sérieux aux hagiographes, et notamment au premier d'entre eux, à savoir Ribadeneira. Les notes autobiographiques recueillies par Gonçalves da Cámara ne contiennent aucune mention des miracles de Saint Ignace. La raison en est évidente : s'agissant d'un texte dicté par le Saint à l'un de ses disciples, il ne pouvait pas contenir une glorification des miracles accomplis par le même auteur, car la sainteté doit forcement impliquer la modestie, la pudeur et la réticence par rapport à ses propres bienfaits. Dans l'histoire de l'hagiographie, les miracles sont racontés toujours par quelqu'un d'autre par rapport à celui ou à celle qui les accomplit. Mais le problème auquel les premiers hagiographes de Saint Ignace durent faire face fut un autre, et il était encore plus épineux : Saint Ignace ne se limita pas à ne pas raconter ses miracles ; quelques exceptions mises à part, il n'en fit pas (du moins, dans le sens que ses contemporains attribuaient au mot « miracle », qui était, foncièrement, celui médiéval). Comment terminer, donc, le récit hagiographique consacré à la vie du Fondateur de la Compagnie ? Comment éliminer la partie dédiée aux miracles sans diminuer la dignité du protagoniste et sans en mettre en danger la réputation en vue de la béatification (avant 1609) ou de la canonisation (entre 1609 et 1622) ? La stratégie rhétorique mise en place par Ribadeneira afin de résoudre ce problème est très complexe ; elle mérite une analyse détaillée, car elle fournit nombre d'indications sur l'imaginaire religieux de la conversion après le Concile de Trente (imaginaire qui, comme nous le verrons, croise en plusieurs points celui du miracle).

Encore plus que dans d'autres sections de notre livre, l'importance de l'hagiographie de Ribadeneira (nous ferons référence surtout à ses premières éditions en langue vulgaire, qui furent les plus diffusées, s'adressant à un public plus populaire et donc plus « assoiffé » de miracles)

vis-à-vis du problème de la conversion religieuse nous obligera à reporter des longues citations tirées de ce remarquable texte hagiographique. Nous espérons que le beau style classique de l'hagiographe espagnol (et celui baroque de son traducteur italien) ne feront pas regretter ce choix.

3.8.1) Un Saint sans miracles

Le chapitre XIII (le dernier) du cinquième livre de la *Vie* de Ribadeneira commence par ce qui pourrait apparaître, à première vue, comme une *excusatio non petita* révélant la présence d'une *accusatio manifesta*. D'abord, l'on souligne le caractère pédagogique de l'hagiographie, qui est un texte écrit premièrement afin d'encourager l'imitation de ce que l'on y raconte à propos des Saints :

> *Fin quì abbiamo raccontato la Vita d'Ignatio ; e ciascheduno potrà prenderne quella parte, che più al proposito suo farà per imitarla.*
>
> (Ribadeneira 1586 : 565)

Le texte s'offre donc comme un grand réservoir auquel le lecteur pourra puiser les modèles de comportement moral et religieux les plus adaptés pour orienter sa vie. Mais, tout de suite après, l'auteur essaie de faire face au problème des miracles, celui que nous venons d'évoquer :

> *Ma chi dubita, che ui saranno alcuni, che si marauiglieranno, stupiranno, e dimanderanno, perche essendo queste cose uere (come senza alcun dubbio sono) Ignatio però non ha fatto miracoli, nè ha uoluto Iddio dichiarare e palesar la Santitá di questo suo servo con segni, e testimonij sopranaturali, come ha usato di fare con molti altri Santi?*

(ibid.)

Dans ce passage Ribadeneira démontre de connaître son public, les lecteurs d'hagiographies de la fin du seizième siècle, de façon approfondie, puisqu'il essaye d'en guider les réactions par rapport à la *Vie* de Saint Ignace, et de prévenir les objections qu'ils puissent soulever après la lecture : inexorablement, un public dont le goût s'était formé sur l'exemple de la *Legende Dorée*, ou des autres hagiographies médiévales, ou des *Vies* écrites par des auteurs appartenant à d'autres Ordres religieux plus anciens, et par conséquent plus enclins à l'usage d'éléments fabuleux ou fantastiques, devait rester déçu face à une vie de Saint qui ne contenait aucune trace de ces prodiges.

Le premier argument par lequel Ribadeneira essaie de rétorquer à ces objections ressemble beaucoup à celui utilisé par Daniello Bartoli, l'historien de la Compagnie, lorsqu'il tâcha de justifier le nombre exigu des miracles qui s'étaient manifestés dans les missions jésuites d'Asie (certainement, Bartoli connaissait la *Vie* de Ribadeneira, et il s'en inspira) :[424] la décision de bouleverser l'ordre naturel par l'intervention d'un miracle appartient exclusivement à Dieu ; ce n'est que Lui qui peut choisir, tour à tour, d'attribuer à un Saint le pouvoir d'accomplir un miracle. Deux éléments sont à souligner dans ce premier argument. D'abord, comme dans d'autres occasions, Ribadeneira démontre la modernité de sa pensée hagiographique, en insérant dans le cadre d'une *Vie* de Saint un concept, celui d'ordre naturel, que la science et la philosophie contemporaines étaient en train de développer. Lorsque Daniello Bartoli utilisera le même argument presque un siècle plus tard, ce concept sera déjà profondément enraciné dans l'épistème de son époque. En deuxième lieu, Ribadeneira démontre également d'être l'un des premiers hagiographes pleinement conscients des changements que la Réforme catholique, et surtout le Concile de Trente, ont apportés au statut des Saints. Pour

soustraire les héros du Christianisme aux critiques des Protestants et à leurs accusations d'être l'objet d'un culte idolâtrique, il fallait mettre en évidence que le pouvoir de faire des miracles provient directement de Dieu, et que les Saints n'en sont, encore une fois, que des médiateurs, des distributeurs. Nous reportons ici le texte de Ribadeneira (nous citons à partir de l'édition italienne, qui dans ce cas respecte assez fidèlement le texte latin de départ) :

> *A questi tali io rispondo insieme con l'Apostolo. Chi sa i secreti di Dio? Ouero chi è fatto da lui suo consigliero ? Percioche (come dice Dauid) egli è solo quegli che fa le meraviglie grandi ; poiche con la sola et infinita sua virtù far si possono quelle cose, che sormontano la forza, e l'ordine di natura. E come che egli solo possa questo fare, cosi egli solo parimente sa in che luogo, in che tempo, per quali mezi, e per cui interceßione si hanno da far i miracoli.*
>
> (ibid.)

Le deuxième argument adopte une stratégie persuasive différente. Après avoir démontré que l'existence et le manque de miracles dépendent entièrement de Dieu, il essaie de prouver que le fait d'accomplir des miracles n'est une raison ni nécessaire, ni suffisante, pour déclarer la sainteté d'un individu. D'abord, l'hagiographe se concentre sur la non nécessité des miracles vis-à-vis de la sainteté :

> *Quantunque nè anco tutti i Santi sono stati per i miracoli illustri, nè quelli, che n'hanno fatto più, e maggiori, gli altri in Santitá hanno superati : perche da questo la Santitá di cadauno misurar non si deue, né ui hà altra regola, che la Carità, con cui i miracoli stimar si debbano.*
>
> (ibid.)

La dernière phrase de ce passage est fondamentale pour comprendre de quelle façon Ribadeneira situe la conversion « active » par rapport à la vie de Saint Ignace : la capacité du Saint de muter les cœurs (après avoir muté le sien) rentre dans la catégorie des faits de charité, que l'auteur essaie constamment de subsumer à l'intérieur de celle des miracles. En d'autres mots, si, en adoptant le sens médiéval du mot « miracle », l'on ne peut pas nier que la vie de Saint Ignace en soit absente, l'on peut cependant démontrer le contraire si l'on vide ce même mot de son contenu médiéval et on lui attribue une signification nouvelle, moderne, selon laquelle, justement, ce que l'on appelait avant des « faits de charité » deviennent des véritables prodiges.

Toute l'argumentation de Ribadeneira tourne autour de ce point. Elle est parsemée de références aux Pères de l'Église (dont le Concile de Trente venait d'affirmer l'importance centrale vis-à-vis de la *tradition* chrétienne), et notamment aux Saints qui ne firent pas des miracles. Voici, par exemple, la façon dont Ribadeneira soutien le passage précédent :

> *Si come lo dice con queste parole il Beato San Gregorio. La vera proua della Santità non è il far miracoli ; ma amar ciascheduno dei proßimi, come se medesimo, hauer conoscenza uera di Dio, e miglior concetto del proßimo che di noi steßi : Perche chiaramente ne insegnò il Redentore, che la uera virtù non consiste in far miracoli, ma in amare ; quando disse. In questo conosceranno tutti che siete miei Discepoli se u'amerete l'un l'altro ; E non disse : In questo conosceranno che siete miei Discepoli se farete miracoli, ma se uicendeuolmente ui porterete amore.*
>
> (ibid.)

Dans ce passage le contenu de l'argumentation de Ribadeneira se caractérise par un style que nous dirions « sémiotique » : tout le discours tourne autour du problème d'identifier quels sont les véritables « signes » de la sainteté :

> *Onde chiaramente ne dà ad intendere, che il uero segno d'esser seruo di Dio, non consiste nel far miracoli, ma nella sola Carità. E cosi il maggior argomento, et il più certo indizio d'esser uno de' Discepoli di CHRISTO è il dono del fraterno amore. Fin qui sono parole di San Gregorio.*
>
> (ibid.)

Après avoir soutenu la thèse selon la quelle les miracles ne sont pas nécessaires pour la sainteté, l'auteur passe à l'attaque, affirmant que la charité, une vertu que Saint Ignace possédait au plus haut degré, est exactement ce qui constitue la véritable essence de la sainteté:

> *E per questo, poco auanti à quello che s'è detto, dice lo stesso Santo. CHE negli huomini si haueua da riuerire l'humile Carità, e non le opere merauigliose, che con i miracoli si fanno : che se il testimonio di eßi necessario fusse per illustrare, e render chiara la gloria de' Santi ; hoggidì molti Santi non sarebbono honorati nella Chiesa di Dio.*
>
> (ibid.)

Voilà la conclusion de Ribadeneira : si l'on adopte cette acception « moderne » de sainteté, alors nécessairement les miracles deviennent des signes inessentiels par rapport à la charité. Autrement, explique l'hagiographe, plusieurs Saints de l'antiquité, qui étaient charitables, mais qui ne firent pas des miracles, devraient par cohérence cesser d'être

considérés comme des Saints. Ici, Ribadeneira est en train de faire beaucoup plus que défendre la réputation du Fondateur de sa Compagnie ; il est en train de modifier le concept catholique de sainteté. Les exemples proposés par Ribadeneira à propos de cet argument sont nombreux et suggestifs. D'abord, Saint Jean Baptiste :

> *Uediamo anco, che hauendo detto la stessa uerità CHRISTO, che tra i nati di Donna non era apparso alcuno maggiore di Giovanni Battista, con tutto ciò disse l'Euangelista della medesima Verità, ch'ei non fece miracolo alcuno.*
>
> (ibid. : 566)

Accepter cette vérité est important non seulement pour définir le statut de la sainteté, mais aussi (et surtout) en relation avec l'écriture hagiographique, et la mémoire des Saints qu'elle permet de construire, garder et transmettre :

> *E molti altri Santißimi huomini, che furono lucerne et ornamento della Chiesa Catholica, la cui uita, e dottrina dà lume à tutto il Mondo, sarebbono hoggidì sepolti nelle tenebre dell'obliuione, se non ui fusse altro testimonio, e splendore, che quello de' loro miracoli, con lo quale dichiaraßero quello che erano*.
>
> (ibid.)

Mais Ribadeneira ne se limite pas à essayer de démontrer que les miracles (dans la signification médiévale du mot) ne sont pas nécessaires. Il suggère également qu'ils ne sont pas de signes *suffisants* de sainteté :

> *E per lo contrario sappiamo, che nel giorno del Giudicio molti parauentura diranno : Signore, Signore, non profetammo noi nel*

Uostro nome ? e nello stesso nome uostro non iscacciammo noi i Demonij ? e facemmo miracoli ? Et all'hora il Signore risponderà loro : Io non vi conosco. E perché anco forse non pensiamo, che quantunque eglino il dichino, cosi in uerità non sia, ma che, come rei, mentono, e dicono la bugia ; lo stesso Signore (come lo nota Sant'Agostino) dice in San Matteo. Si leuaranno falsi Cristiani, e falsi Profeti, e faranno gran segni, e prodigij, co' quali, se poßibil fuße, inganneranno gli steßi eletti.

(ibid. : 567)

Ribadeneira, qui est l'un des premiers hagiographes à adopter une méthode historiographique que l'on puisse qualifier de « moderne » (une méthode qui inspirera même les Bollandistes) met en garde son public contre le nombre excessif de miracles exceptionnels contenu dans les autres hagiographies : il pourrait s'agir du fruit de l'invention humaine ou, ce qui est pire, des ruses du diable. Mais, continue l'hagiographe de la Compagnie, même lorsque il n'y a aucun doute qu'un miracle soit le fruit de la grâce divine, il ne doit pas être jugé comme un signe de la valeur d'un Saint, car ce n'est que le Christ qui fait des miracles *par le truchement* des Saints. L'on perçoit facilement, dans le passage qui suit, l'effet de la Réforme protestante sur la conception catholique des Saints et sur la façon dont le Catholicisme post-tridentin essaye d'absorber et de rétorquer ces critiques :

E cosi San Girolamo sopra le parole allegate di San Matteo, dice, CHE il profetare, il far miracoli, e lo scacciar de' Demonij alcune uolte non nasce per lo merito di colui che opera queste cose, ma per l'inuocatione del nome di GIESV' CHRISTO, in virtù di cui si sanno, permettendolo il Signore, ò per condannation di coloro, che inuocano il suo Santo Nome, e non uiuono bene ; ouero per utilità di

quelli, che vedono, & odono i miracoli, i quali quantunque faccino poco conto de gli huomini, honorano Iddio in eßi, nel cui Santo nome eßi miracoli si sanno.

(ibid.)

Comme d'habitude, Ribadeneira illustre son argument par des exemples tirés du vaste répertoire de la tradition chrétienne. Ainsi, il y eut des individus qui prophétisèrent sans en avoir aucun mérite, et d'autres qui reçurent des visions divines tout en étant des grands pécheurs. Et il y eut même des miracles qui furent accomplis par des traîtres, comme Judas :

E cosi uedemmo che Saul, Balam, e Caifà, non sapendo quello che si dicessero, nondimeno profetizarono.

E Faraone, e Nabuchodonosor ne' sogni furono illuminati, & intesero le cose, che nel tempo futuro haueuano da uenire : E negli Atti degli Apostoli, i figliuoli di Sceua pareua che iscacciassero i Demonij da' corpi ; e Giuda essendo Apostolo, & hauendo l'animo di traditore, fece insieme con gli altri molti miracoli. Queste sono parole di questo gloriosißimo Dottore.

(ibid. : 568)

L'argumentation se termine par une sorte de syllogisme : la charité n'est pas toujours associée aux miracles ; les miracles ne sont un signe ni nécessaire ni suffisant de sainteté ; donc, par conséquent, c'est par la seule charité, et non par les miracles, qu'il faut mesurer la sainteté d'un individu :

Et è dottrina di San Paolo, Che può uno senza Carità hauer il dono della Profetia, & ogni scienza e cognitione ; & anco forza, e possanza di trasferire i monti d'una in altra parte : Di modo che i miracoli non si hanno in tutti da richiedere ; come que da eßi

necessariamente l'altrui Santità dependa ; ma habbiamo da liuellare e misurar tutto questo negotio con la uera regola della Carità : Perche quantunque molte uolte dichiari Iddio Nostro Signore la Sanità de' suoi serui con miracoli, e con segni ; questo però (come habbiamo detto) non interuien sempre, e non è necessario.

(ibid.)

Afin de donner plus de valeur à sa thèse, Ribadeneira cite ensuite nombre de Saints qui furent certainement tels sans avoir accompli aucun miracle :

Che miracoli sono quelli, che leggiamo nella lor uita hauer fatto Sant'Agostino ? San Chrisostomo ? Sant'Athanasio ? li due Gregori, Nazianzeno, e Nisseno ? Certo, ò niuno, o molto pochi ; nè per questo oseremo d'anteporre ad eßi come maggior Santo quell'altro Gregorio, chiamato da' Greci per li miracoli che fece Taumaturgo, che significa operator di miracoli : Onde Sant'Agostino, scriuendo al Clero, a' più vecchi & a tutto il popolo di Bona, dando loro à diuedere, che niuno può perscrutare la ragione perche Iddio ordini, che in alcuni luoghi si faccino miracoli, & in altri nò ; finalmente conclude con queste parole. Si come non tutti i Santi, (come dice l'Apostolo) hanno il dono di curar le infirmità, né tutti hanno la grazia di discerner gli spiriti, cosi non uolle lo Spirito Santo, il quale secondo che gli piace comparte i doni suoi, conceder miracoli a tutte le memorie de' Santi. Tutto questo hò voluto dire, non per leuare & toglier la lor forza a' miracoli : ma perche sappia & intenda il sauio e prudente Lettore, che tutto questo negozio si deue rimetter à Dio, il quale distribuisce i suoi doni, e le sue gratie, secondo che egli è à grado.

(ibid.)

Jusqu'ici, l'hagiographe de Saint Ignace a produit un discours foncièrement apologétique : il a défendu le Saint contre les (possibles) accusations et critiques concernant le nombre exigu des miracles qu'il accomplit. Toute la rhétorique de Ribadeneira visait donc à démontrer que le manque de signes merveilleux, de miracles, n'est pas un défaut. Mais dans la suite l'auteur propose un argument encore plus courageux : le manque de miracles non seulement n'est pas une faute ; il est un mérite. Nous verrons maintenant pour quelles raisons. En premier lieu, écrit Ribadeneira, l'absence des miracles dans la vie de Saint Ignace de Loyola a encouragé les Jésuites à la modestie :

> *Onde può essere, che la sua diuina, e secreta sapienza condescendendo alla debolezza, e fiacchezza nostra, non uolesse render'Ignatio segnalato in questo ; accioche non si vantaßimo con i miracoli fatti da lui*.
>
> (ibid. : 569)

Mais il y a également une deuxième raison : si les Ordres religieux médiévaux prenaient leur nom de leurs Fondateurs (les Franciscains, les Bénédictins, les Dominicains, etc.), dont les hagiographes exaltaient la vie sainte et pleine de miracles, la philosophie qui inspire la Compagnie de Jésus (ainsi que les hagiographes de son Fondateur) est différente, et reflète de façon précise l'attitude post-tridentine du Catholicisme envers la sainteté. Ainsi, la Compagnie à laquelle Ribadeneira appartient prend son nom non pas d'un Saint (Saint Ignace, par exemple) mais directement de Jésus. De façon similaire, les hagiographes de Saint Ignace, et Ribadeneira *in primis*, n'ont pas voulu subordonner l'importance de Jésus à celle d'Ignace, mais ils ont mis en évidence que la sainteté d'Ignace n'était qu'une forme indirecte de la grâce divine. D'où le manque des miracles

extraordinaires, qui auraient pu donner une individualité excessive à la vie du Fondateur, la détacher de son lien avec le Christ :

> *E può esser anco, che l'habbia fatto, acciòche non essendo il Fondatore dell'Instituto nostro cosi illustre per i miracoli, non prendeßimo il nome da lui, ma che si dicesse, e chiamasse la Compagnia nostra, non d'Ignatio, ma di GIESV' ; e questo Sacro Nome ci stesse sempre predicando, che non leuaßimo mai gli occhi da quello, il quale dobbiamo honorare & imitare, non solo come uniuersal Redentore, e Principe del genere humano : ma anco come nostro Capitano, e Duce, che si è degnato honorare co'l glorioso titolo del suo dolcißimo Nome questa nostra minima Compagnia.*
>
> (ibid.)

Le troisième argument proposé par Ribadeneira attribue à son texte hagiographique une modernité remarquable : le manque de miracles dépend de la période historique dans laquelle Saint Ignace vécut. Ribadeneira propose donc une mise en perspective historique de la sainteté qui est pour nous assez surprenant, étant donné que même aujourd'hui l'Église catholique a tendance à considérer la sainteté et ses manifestations comme un fait complètement métaphysique, transcendantal, achronique : au contraire, Ribadeneira semble suggérer que les formes de la sainteté, comme le savent parfaitement les hagiologues contemporains, varient avec le temps :

> *Può parimente Iddio Signor Nostro hauer hauuto riguardo a' tempi, ne' quali questa sorte di miracoli necessarij non sono.*
>
> (ibid. : 570)

Mais la partie la plus intéressante de ce chapitre de la *Vie* de Saint Ignace, du moins vis-à-vis du sujet de notre livre, est celle où Ribadeneira renverse complètement les critiques de ses adversaires (éventuels) : la vie de Saint Ignace est pleine de miracles. Il faut juste savoir les reconnaître. Les conversions, par exemple, sont des faits miraculeux.

3.8.2) La résurrection des cœurs.

Quels furent donc les miracles de Saint Ignace ? Reportons encore un passage de Ribadeneira :

> *Ma per dir quello che io intorno à questo sento ; non solamente non mi pare, che vi manchino miracoli per illustrar la Uita d'Ignatio, anzi per me stimo, che sia chiara & illustre con molti, marauigliosi, e così rispondenti e chiari, come è la luce del mezogiorno.*
>
> (ibid.)

En rhétoricien astucieux, Ribadeneira sait comment « construire » et « flatter » son public, par exemple lorsqu'il affirme que sa description des véritables miracles de Saint Ignace ne s'adresse pas au peuple ignorant, qui ne veut que s'émerveiller bêtement face aux prodiges invraisemblables de l'hagiographie médiévale, mais à un public capable de distinguer entre la vérité et le mensonge. Cette affirmation est d'autant plus significative (et nécessaire) en ce qu'elle apparaît non dans la *Vie* latine de Ribadeneira (qui était destinée à un public plus érudit), mais dans une de ses versions en langue vulgaire, s'adressant à un nombre plus élevé de lecteurs, d'habitude moins cultivés. En décrivant ses lecteurs idéaux, l'auteur encourage son public à adhérer à un tel modèle :

E giudico che sarà del medesimo parere, non il volgo, e la gente ignorante, che scioccamente mira le cose, ma qual si uoglia persona graue, e sensata, che con certo giudizio vorrà ponderarle, e pesarle.

(ibid.)

Où rechercher, donc, les miracles de Saint Ignace ? La réponse de Ribadeneira est explicite :

Imperoche in qualunque parte uolgiamo gli occhi, cosi a' principij della Compagnia, & al suo Istituto, come al progresso, aumento, & alle utilitá, che da essa ne sono seguite ; non hauremo da desiderar miracoli, vedendone in queste stesse cose tanti, e cosi mirabili ; co' quali Iddio ha dimostrato esser sua quest'opera, e dato à conoscer la radice di questa generosa pianta per lo frutto, che da essa copiosamente, & abbondantemente s'è raccolto.

(ibid. : 571)

La sainteté d'Ignace (la plante) se déduit à partir de celle des fruits qu'elle a produits. Mais, même si l'on considère exclusivement la vie de Saint Ignace, l'on peut y retrouver des miracles. Le passage suivant est peut-être l'un des plus significatifs, du moins dans la *Vie* de Ribadeneira, à l'égard du sujet de la conversion :

E qual cosa può esser più miracolosa, che ueder un Soldato auuezzo tutto il tempo di sua uita alla guerra tra lo strepito dell'armi, senza conoscimento di Dio, repentinamente mutarsi, e diuenir'un altr'huomo da quel che era, & in cotal maniera, che non solo diventasse Soldato di GIESV' CHRISTO ; ma Duce, e Capitano di questa Sacrata Militia ?

(ibid.)

Voilà donc le véritable miracle de la vie d'Ignace : sa conversion. Dans son classique sur l'iconographie post-tridentine, Mâle affirme que si les Saints médiévaux *firent* des miracles ceux de la Réforme catholique *furent* des miracles ; mais il pensait surtout aux extases, aux visions, aux prodiges qui se manifestèrent dans le corps des Saints post-tridentins. Ce passage de la *Vie* de Saint Ignace de Ribadeneira démontre que cette affirmation peut être poussée ultérieurement : les Saints de la Réforme catholique furent des miracles non seulement dans les transformations prodigieuses de leurs corps, mais aussi (et surtout) dans les mutations invisibles de leurs cœurs.

Mais ce ne fut pas seulement la mutation d'Ignace qui fut miraculeuse ;[425] prodigieuses furent aussi les innombrables vocations que Saint Ignace inspira :

> *E qual cosa più nuoua, e fuori del corso commune & ordinario, che tanti huomini d'ingegno singolare, nel fiore della giouentù loro hauer abbandonate tutte le loro speranze, e corciato il filo de' loro dissegni, e lasciate le facoltà, le Patrie, & i parenti, e spontaneamente offertisi à colpi della Povertà, e de gli oppobrij, & à gli incontri di tanti pericoli, e trauagli ; camminando per Prouincie e nationi straniere, mendichi, nudi, isconosciuti, e stimati per la feccia, e per le spazzature del mondo ? E che siano stati tirati à questa maniera di uita da Ignatio, pouero, negletto, senza lettere, senza forza d'eloquenza, senza eleganza, ò copia di parole, e senza apparenza d'alcuna cosa esteriore ?*

D'autres fruits miraculeux naquirent de la plante ignacienne : Ribadeneira (et son traducteur) louent l'harmonie exceptionnelle et cosmopolite qui règne dans la Compagnie en dépit de la présence, dans son

sein, de membres de nationalités si différentes, souvent provenant de pays ennemis (comme la France et l'Espagne, par exemple).[426] Mais l'un des miracles les plus étonnants parmi ceux qui furent accomplis par Saint Ignace est certainement l'extraordinaire diffusion des Jésuites dans tous les continents (miracle qui, comme nous le verrons encore mieux dans la suite de notre analyse, Ribadeneira lie étroitement avec le concept de conversion). Ainsi, la pénétration des Jésuites au Japon fut, sans aucune doute, miraculeuse :

> *Ma qual Christiano de gli antichi sappiamo noi per notitia d'historia, che sia entrato in quella grand'isola del Giapone, ò chi prima ui andò di quelli della Compagnia? Certamente, che i Portoghesi la iscopersero, & i nostri furono i primi, che la circondarono, e trascorsero per conuertir quella gente da una parte tanto discreta, e dall'altro tanto cieca, e senza conoscimento alcuno della uerità.*
>
> (ibid. : 572)

Nous retournerons sur l'action missionnaire des Jésuites au Japon (qui joue un rôle central dans la tradition hagiographique et iconographique concernant Saint François Xavier). Pour l'instant, il faut mettre en évidence combien la conversion soit un élément fondamental dans la stratégie rhétorique que Ribadeneira adopte afin de démontrer la sainteté d'Ignace. Similairement, lorsqu'il mentionne la Chine, Ribadeneira ne peut que donner de l'emphase à l'action miraculeuse de Matteo Ricci, prince des missionnaires jésuites :

> *Et il medesimo dico di quell'amplißimo, e potentißimo Regno della Cina, al quale ha di già incominciato la Compagnia con la*

gratia di Dio Nostro Signore à condurui la luce dell'Euangelo, là doue mai per l'innanzi (che sappiamo) non era spuntato, e pervenuto.

(ibid.)

Mais il ne faut pas croire que le fait de mentionner les résultats exceptionnels des missions apostoliques jésuites ait simplement la fonction de glorifier les conversions religieuses de peuples si loins de Rome, de les faire passer pour des miracles ; si Ribadeneira se refère à l'action missionnaire des Jésuites, en fait, c'est plutôt afin de déplacer l'espace des miracles et du miraculeux de l'Europe, où la Compagnie fut fondée et connut ses premiers succès, aux autres continents. À cet égard, l'argument de Ribadeneira est à la fois simple et efficace : si Saint Ignace ne fit pas des miracles, cela fut parce qu'en Europe ils n'étaient plus nécessaires ; au contraire, lorsque les prodiges furent indispensables, par exemple afin de convertir les gens d'Asie ou d'Amérique, les jésuites réçurent de Dieu la grâce d'en accomplir. En d'autres mots, Ribadeneira semble en quelque sorte dévaluer l'importance des miracles comme un instrument de persuasion (et donc de conversion), ou du moins il la relativise : ils sont nécessaires là où la communication verbale, la manifestation d'idées, concepts, vérités, est plus difficile. De façon anachronique, l'on pourrait affirmer que Ribadeneira considère les miracles comme « les effets spéciaux » de l'évangélisation. Voici donc ce qui arriva dans les missions (loin du scepticisme européen) :

Imperoche con solo inuocare il Nome Santißimo di GIESV' CHRISTO, molti Demoni, da' corpi umani si sono iscacciati, hanno ricuperata la vista molti ciechi, mondati leprosi, liberate d'ogni sorta d'infirmità gran numero di persone ; i morti in vita risuscitati : si sono ritrouati fonti miracolosamente in estrema neceßitá d'acqua, per appagar e satiar la sete de' Cristiani ;

(ibid. : 573)

Nous verrons bientôt la façon dont ce genre de prodiges est représenté souvent dans l'hagiographie et dans l'iconographie du Saint jésuite missionnaire par excellence, François Xavier. Il ne faut pas négliger, cependant, le fait que, dans les missions jésuites, le miracle n'a pas seulement un pouvoir de persuasion positive (il pousse les gens à croire dans le Christianisme) ; plusieurs des miracles racontés par les missionnaires jésuites dans leurs lettres ressemblent, en fait, aux légendes racontées dans les hagiographies médiévales, où un Dieu vindicatif punit ceux qui s'éloignent du bon chemin :

> *e per lo contrario si sono ueduti seccar i riui, per condennare la perfidia de' pagani : e nell'isole Maluche, per essersi quella gente allontanata dalla uera Religione, che haueua prima accettata & abbracciata, e ritornata alla sua solita superstitione, e diabolica infedeltà ; sappiamo che uolle Iddio, che contra huomini cosi insensati s'armasse il Cielo, e la terra, e tutte le creature, e restarono gli animi di quelli infedeli atterriti, & ispauentati, uedendosi cader'adosso pietre infocate, fulgori, fulmini e tuoni ; e con gran turbini, e tempeste schiantarsi gli alberi dalla radice, precipitar le case, & a ciascun passo restar morti, e spenti gli animali.*
>
> (ibid.)

Comme nous l'étudierons de façon plus approfondie dans la section de notre livre dédiée à la conversion chez les missions, l'un des problèmes majeurs auxquels les missionnaires devaient faire face n'était pas tellement celui de convertir les « infidèles » (ce qui, dans nombre d'occasions, et pour des raisons différentes, fut parfois d'une extrême simplicité), mais plutôt celui de faire en sorte qu'ils ne retournassent pas à leurs anciens

cultes païens après la conversion, ou bien qu'ils ne souillassent pas le Christianisme en en mélangeant les rites avec le « folklore » local. À ce propos, il est intéressant de souligner que lorsque Ribadeneira décrit les punitions que Dieu inflige aux infidèles et aux traîtres, il met en scène souvent un « conversion » morphologique du territoire : la « conversion » négative, extérieure, du paysage, est une conséquence de celle, pareillement négative, qui a lieu dans les cœurs des « sauvages ». Les différences entre l'imaginaire « européen » de la conversion et celui missionnaire sont donc remarquables : dans le premier, tout (la conversion, les doutes, les rechutes, le salut) reste pratiquement invisible, ou il se manifeste par la parole qui décrit les mutations de l'esprit ; dans le second, au contraire, tout changement spirituel est mis en exergue par des signes extérieurs spectaculaires, qui ne modifient pas seulement les corps, mais qui touchent aussi l'espace et la nature dont ils sont environnés. Souvent, en outre, comme dans le texte de Ribadeneira, la transformation du territoire est explicitement dénommée « conversion » :

> *E, come dice il Profeta, i fiumi conuertiti in secchi & humidi deserti, & i riui di limpide e chiare acque in salse, & amare ; e la terra fruttifera in salsedine, e sterilità per la malvagità de gli habitatori.*
>
> (ibid.)

Mais même par rapport aux prodiges d'Amérique et d'Asie, Ribadeneira n'abandonne pas complètement sa ligne argumentative (car, après tout, s'il exalte les bienfaits de la Compagnie de Jésus ce n'est, en définitive, que pour en louer le Fondateur, et soutenir la réputation de sainteté de ce dernier) : la conversion des cœurs, plus que celle spectaculaire du territoire, est le véritable miracle bourgeonné de la plante ignacienne :

> *Et il maggiore, e più eccellente miracolo di tutti è, che si siano conuertite molte migliaia d'anime al conoscimento del Creatore, & habbino sottoposto il collo al soauißimo giogo di GIESV' CHRISTO.*
>
> (ibid. : 574)

Le passage qui suit est très intéressant à l'égard d'une histoire des missions, mais aussi vis-à-vis d'une histoire du concept de conversion à l'âge moderne. Ribadeneira l'écrit explicitement : l'importance des conversions (plus ou moins miraculeuses) que les missionnaires jésuites obtinrent dans tous les continents consista surtout dans le fait que les nouveaux fidèles remplacèrent (et souvent dépassèrent en nombre) les âmes que l'Église catholique avait perdues en Europe. L'espace des missions se configure donc de plus en plus comme un lieu de compensation : c'est dans les missions que Dieu manifeste la grâce miraculeuse qu'il ne dispense plus dans le Vieux Continent, et c'est dans les missions que les Jésuites recueillissent les fruits très nombreux de leur activité de convertisseurs :

> *Per lo che debbono tutti i Christiani render molte, anzi infinite gratie à Dio Nostro Signore, il quale per sua bontà ripara le rouine, e le perdite, che scorgiamo euidentemente della Chiesa Catholica sua sposa, e con cosi grande consolatione, come è questa, allegierire il tanto giusto dolore, che ci pigliamo de' continui trauagli, e delle calamità sue : Uedendo che quello, che per una parte si perde, colpa de gli Heretici, che escono ; dall'altra si ristora, e si risarcisce col numero di Gentili, che ciaschedun giorno entrano nella Chiesa. E la consolatione in mezo à cotanta tristezza è, che più aggiunge Iddio per sua misericordia da questa parte, di quello si leui per la malitia del Demonio dall'altra ; poichè senza alcun paragone sono più i popoli, & i Regni, che vanno abbracciando l'Euangelio in quelle parti, che*

non sono quelli, che qui ostinati con l'heresie si separano, & allontanano dall'Ubidienza della Chiesa.

(ibid.)

Mais Ribadeneira ne se limite pas à confiner les conversions prodigieuses obtenues par les disciples de Saint Ignace dans l'espace lointain des missions. En Europe aussi la Compagnie lutte contre l'hérésie et, quoique avec plus de difficultés, elle atteint, parfois, des mutations de cœur. Il est important que Ribadeneira souligne ces succès : en rhétoricien rusé, il est conscient du fait qu'il court constamment le risque de projeter les miracles de la Compagnie (et donc de Saint Ignace) dans un univers lointain et fabuleux, qui certainement peut fasciner ses lecteurs, mais qui a peu de relations avec le monde dans lequel ils vivent. N'oublions pas que c'est la formation religieuse des lecteurs européens, et non celle des « sauvages » d'Amérique et d'Asie, le premier but du discours hagiographique de Ribadeneira. D'où son insistance sur la lutte des Jésuites contre l'hérésie :

Ma ueniamo alle cose, che si son fatte, che ogni giorno si fanno à vista di tutti, e che ne sono presenti, & auanti gli occhi. Chi non sa la perseveranza, con cui tra gli heretici, e tra Catholici trauaglia, e s'affatica la Compagnia con frutto spirituale dell'anima, fauorendola à questo Iddio Nostro Signore in Alemagna, Austria, Boemia, Polonia, Francia, Fiandra, et in altre Prouincie […].

(ibid.)

Les conversions obtenues par la lutte que les Jésuites ont engagée contre l'hérésie sont miraculeuses, mais également prodigieuses sont les vocations qui augmentent, jour après jour, le nombre des soldats du Christ. En particulier, Ribadeneira loue la « démocratie » de ces changements

spirituels (surtout des vocations) : vieux et pauvres, aristocrates et plébéiens, tous peuvent se convertir et être accueillis dans la Compagnie.

3.8.3) Miracles du corps et miracles de l'esprit.

La dernière partie du discours de Ribadeneira autour des « miracles » de Saint Ignace est peut-être la plus intéressante vis-à-vis du sujet de notre livre, car l'hagiographe espagnol y discute la différence entre les miracles qui modifient le corps et ceux qui modifient l'esprit. Naturellement, parmi les prodiges qui appartiennent à la seconde catégorie, la conversion est l'un des événements les plus merveilleux.

D'abord, Ribadeneira semble vouloir mettre dans la juste perspective l'importance des miracles « traditionnels » au sein de la vie d'un Chrétien (ce que nous définirions, en adoptant des termes tirés de la sémiotique contemporaine, les « effets pragmatiques » du miracle) :

> *I MIRACOLI di Nostro Signore, e Saluator GIESV' CHRISTO muouono (dice Sant'Agostino) tutti coloro, che gli odono, e che credono : ma non però tutti d'una stessa maniera ; però che alcuni in un modo, & altri in un'altro sono moßi.*
>
> (ibid. : 580)

Il faut réfléchir attentivement sur les mots exacts employés par Ribadeneira : les miracles du Seigneur émeuvent ceux qui en reçoivent le récit (« *tutti coloro, che gli odono* »), mais l'auteur ajoute aussi : « *e che credono* », « et qui croient ». Ici le jésuite saisit une différence fondamentale entre le fait d'être spectateurs directs d'un miracle et celui d'en lire le récit : alors que ceux qui sont témoins directs d'un prodige en sont, d'habitude, profondément secoués (et, à la limite, si avant ils ne croyaient pas, ils se convertissent), ceux qui en lisent la description,

élaborée et rédigée après coup par quelqu'un d'autre, peuvent être également touchés, mais surtout s'ils sont déjà des croyants. Il nous semble que le choix lexical de Ribadeneira révèle donc la présence d'une conception assez « moderne » de la médiation que l'écriture hagiographique introduit entre l'événement et le témoignage. L'auteur de la *Vie* de Saint Ignace est conscient du fait que son public, ses lecteurs, sont mus par une épistème culturelle assez différente par rapport à celle qui faisait de cadre à la lecture hagiographique au Moyen-Âge. La modernité, mais aussi la Réforme protestante, qui en est une partie fondamentale, ont apporté une nouvelle sensibilité à l'égard de la distinction entre le représenté et la représentation : lorsque Ribadeneira écrit son hagiographie de Saint Ignace, il sait que ses lecteurs sauront très bien faire la différence entre la valeur de ce que l'on voit avec ses propres yeux et ce que l'on en raconte dans un texte (d'où aussi l'impossibilité d'« impressionner » un public « moderne » par le récit des miracles ayant eu lieu dans le monde fabuleux d'Amérique ou d'Asie). Ce rapport « moderne » entre représentation et vérité se modifie sensiblement dans les textes visuels. Mais, en ce qui concerne les textes verbaux, tels que les hagiographies, pourquoi y transmettre le récit d'un miracle s'il est destiné à être efficace uniquement par rapport à ceux qui croient déjà ? Pourquoi raconter les miracles du corps s'ils ne vont pas changer l'esprit des lecteurs, et ils vont, au contraire, en susciter le scepticisme ou même l'hilarité ? Un danger encore plus sérieux se cache ailleurs : si l'hagiographe insiste excessivement sur les miracles extraordinaires d'un Saint, il risque de distraire les lecteurs, car il se peut qu'un nombre excessif de prodiges détourne les fidèles de ce qui importe véritablement :

> *Imperoche marauigliandosi alcuni di miracoli corporali, non si curano di veder gli altri maggiori, che in eßi si rinchiudono, e serrano.*

(ibid. : 581)

Ribadeneira souhaite donc que la conception populaire, médiévale, des miracles, soit remplacée par une idée plus théologiquement avertie, qui sache apprécier, à côté des prodiges qui transforment le corps, ceux qui mutent l'esprit :

> *Ma altri però, i quali odono quello che Nostro Signore ha fatto ne' corpi ; intendono anco, che hora il medesimo opera nell'anime ; e di questo via maggiormente si marauigliano.*
>
> (ibid. : 581)

Voilà donc la conclusion de la longue argumentation théologique de Ribadeneira : il ne faut pas croire que les miracles aient disparus du sein de l'Église, ou que Saint Ignace n'en ait pas accomplis : au contraire, c'est la conception même des miracles qu'il faut changer afin de pouvoir les reconnaître :[427]

> *Non dubiti dunque Christiano alcuno, che hoggidì nella Chiesa di Dio morti non si risuscitino : Ma tutti gli uomini hanno solamente gli occhi per ueder risorgere i morti della maniera che fece il figliuol della Uedua, che di questo hora trattiamo ; ma non vedono à risuscitar quelli, che son morti nel cuore ; ma solamente coloro che di già nel cuore sono risorti, e ritornati uiui.*
>
> (ibid.)

Dans ce passage, l'on comprend très bien que tout le discours de Ribadeneira tourne autour du concept de visibilité des miracles. Que les Jésuites aient toujours donné une grande importance à la communication visuelle, est certainement vrai (au point que cela est devenu une sorte de

cliché dans la littérature contemporaine sur ce sujet), comme il est vrai également que les images sont un élément central des *Exercises spirituels*. Toutefois, trop souvent l'on oublie de distinguer entre image et image mentale. La plupart des représentations que Saint Ignace évoque dans ses exercises, en tant que support de la concentration spirituelle, ne sont pas visibles. Au contraire, elles restent à l'intérieur de l'esprit, lequel doit se détourner des images réelles, du monde extérieur tel qu'il apparaît aux yeux, afin de pouvoir se concentrer sur les images qui surgissent de l'esprit.

De même, Ribadeneira souhaite que ses lecteurs déplacent leur attention des miracles invisibles (la résurrection des corps, par exemple) à ceux qui ne le sont pas (la résurrection des âmes). La raison de ce détournement est claire : ressusciter quelqu'un dont le corps est mort, mais dont l'âme, au contraire, n'a jamais perdu le salut spirituel, est sans doute un miracle qui impressionne beaucoup ceux qui en sont témoins. Toutefois, du point de vue théologique, la résurrection d'un esprit mort est beaucoup plus importante et prodigieuse. À ce propos, Ribadeneira cite Saint Augustin :

> *Maggior miracolo è risuscitar l'anima, la quale ha da uiuer per sempre, che ritornar in uita il corpo, che di nuouo ha da essere alla morte soggetto.*
>
> (ibid.)

La conversion est donc le véritable miracle de la modernité. Comme d'habitude (et selon la tradition), Ribadeneira appuie cette livre par toute une série de citations, tirées des Pères de l'Église, qui proposent à maintes reprises l'oppositions entre miracles visibles et miracles invisibles :

> *Il glorioso San Gregorio trattando questa questione con Pietro Diacono suo Discepolo, il quale haueua detto, che di tutti i miracoli*

corporali, maggiore gli pareua quello di risuscitar' i morti, e di nuovo uiuificarli, risponde con queste parole. SE rimiriamo solamente alle cose visibili, è così, Pietro, come tu dici, ma se apriamo gli occhi interiori dell'anima, & attentamente consideriamo quello che non si vede, ritrouaremo, che senza alcun dubbio maggior marauiglia è convertir un peccatore con la parola della predicatione ; che ritornar la vita a un cadauero : perche in uno riceue la carne, che ha da tornar à morire, e nell'altro l'anima, la quale perpetuamente uiuir debbe.

(ibid.)

Il faut donc ouvrir les yeux de l'âme, observer le « miracle invisible » de la conversion. À cet égard, dans les exemples fournis par Ribadeneira, la conversion religieuse de Saint Paul occupe une place éminente (mais nous savons que souvent les Jésuites, lorsqu'ils représentent la conversion de l'Apôtre, glorifient en même temps celle de leur Fondateur) :

Perche qual maggior miracolo del Signore pensi tù che fusse, ò il risuscitar Lazaro morto di quattro giorni, e restituir la uita al corpo fetente di lui nella sepoltura ; ò risuscitar l'anima di Saulo, che lo perseguitaua, e conuertirlo in Paolo, e farlo uaso d'elettione ? senza dubbio che maggior miracolo fu, e di profitto, & utilità maggiore alla Chiesa di Dio la conuersion di Paolo, che il risorger di Lazaro : onde è meno restituire alla carne la uita, che risuscitar l'anima.

(ibid.)

Les miracles ne sont donc pas absents dans l'Église moderne, ni dans la vie de Saint Ignace : ils sont simplement invisibles, cachés dans les âmes :[428]

Et in un altro luogo insegnando che la Chiesa Santa ciaschedun giorno spiritualmente opera quello, che ne' principij suoi corporalmente faceua, dice : QUESTI presenti miracoli d'hoggidì sono tanto maggiori, quanto è maggiore il loro effetto ; poiche per eßi non i corpi, ma l'anime si risuscitano : Perche gli altri miracoli corporali, quantunque sia uero che alcune uolte dimostrano, che un'huomo è Santo ; mai pero lo fanno Santo ; ma questi altri miracoli spirituali, che si operano nell'anima, non sono segni della uirtù, che è in lei ; ma operatori della stessa virtù. Possono i miracoli del corpo esser fatti anco da gli uomini rei, e peccatori, ma di quelli dello spirito goder non possono, se non i giusti, & i Santi. Tutto questo è di San Gregorio.

(ibid. : 582)

Le concept de signe joue un rôle central dans ce passage. Si le miracle visible est le signe d'un état de sainteté préexistent, le miracle invisible produit lui-même cet état de grâce. D'où l'importance de ce second type de prodiges par rapport au premier, et surtout en relation à la façon dont le texte hagiographique propose le Saint comme modèle : s'il est très difficile (sinon impossible) d'imiter un Saint lorsqu'il fait des miracles, il est beaucoup plus facile de le suivre lorsqu'il est un miracle, ou il devient lui-même un miracle. Voilà l'encouragement final que Ribadeneira communique à ses lecteurs : n'essayez pas de *faire* de miracles ; *devenez* vous-mêmes des miracles.

Ribadeneira enchaîne donc cette partie théologique, introductive, avec la dernière section de la Vie de Saint Ignace, celle où l'on raconte « *la carità d'Ignatio verso i prossimi* ». C'est ici, dans le récit de la charité de Saint Ignace, que nous retrouvons les « miracles invisibles » qui en caractérisèrent la vie sainte. De façon conséquente par rapport au discours sur la valeur des miracles, Ribadeneira exalte surtout les qualités

exceptionnelles de Saint Ignace comme convertisseur, comme individu capable de déclencher la conversion des autres, de les transformer en miracles. Cette partie du texte étant important à la fois vis-à-vis du sujet de notre livre et par rapport à l'iconographie ignacienne, nous l'analyserons en détail.

3.8.4) Les « miracles invisibles » de Saint Ignace.

Le chapitre V du dernier livre de la *Vie* de Ribadeneira, consacré aux « vertus » du Saint, dresse une liste détaillée des « miracles invisibles » qu'il accomplit. Le caractère pédagogique de ces récits est assez évident, et l'auteur ne perd aucune occasion de le rappeler, surtout par la métaphore picturale du portrait. En fait, l'image de Saint Ignace que Ribadeneira remet à ses lecteurs doit être utilisée comme une sorte de miroir, dans lequel chacun recherchera son propre visage (exactement comme le Saint avait retrouvé son visage dans celui des héros chrétiens dont il avait lu les *Vies*) :

> *Percioché à me pare, che senza pensar à se medesimo, se stesso iui effigiasse, & à noi, come in un ritratto perfettißimamente delineato si ci lasciasse.*
>
> (ibid. : 584)

Mener une analyse approfondie de ces récits est important pour plusieurs raisons ; d'abord, nous en tirerons nombre d'informations sur la « stratégie persuasive » adoptée par Saint Ignace convertisseur d'âmes (un modèle rhétorique que les Jésuites reproduirent ensuite dans toutes leurs activités apostoliques) ; mais cette étude est significative aussi car elle nous permettra de connaître avec plus de détails la façon dont Ribadeneira (et, après lui, tous les hagiographes jésuites qui en suivront l'exemple)

imaginèrent la conversion ou, pour être plus précis, mirent en scène un équilibre entre l'intervention divine (la grâce) et l'activité humaine (la volonté). Les représentations de la conversion de Saint Ignace (conversion « passive ») pouvaient déjà nous donner une idée de ce type de discours ; toutefois, la valeur « théologique » des récits de conversion apparaît beaucoup plus évidente dans les représentations de ce que nous avons appelé la « conversion active ». La raison de cette différence est évidente : alors que d'habitude les hagiographies ne racontent qu'une seule fois la conversion de Saint Ignace, les récits de conversion « active » se multiplient par dizaines, jusqu'au point où les différences entre un récit et le suivant s'efface, et ce qui demeure est justement un modèle, un schéma idéal des rapports entre la grâce et la liberté dans la mutation spirituelle.

Nous n'avons pas souligné à suffisance, peut-être, combien l'imaginaire (et les représentations) de la conversion après le Concile de Trente furent influencées par l'intense débat qui se produisit dans le Catholicisme, avant, pendant et après le Concile, autour du problème de la grâce, l'un des plus épineux de l'histoire du Christianisme. Il serait impossible, dans cette occasion, de reconstruire de façon exhaustive le cadre des controverses concernant ce sujet, ne fût-ce que pour la période limitée dont s'occupe le présent livre[429] Notre étude se bornera donc à fournir quelques repères essentiels autour des disputes théologiques sur la grâce dans le Catholicisme moderne ; nous nous attarderons, en particulier, sur les auteurs, les ouvrages et les idées que nous retenons particulièrement significatifs vis-à-vis des textes hagiographiques qui composent notre corpus.

3.9) La grâce.

Le problème de la justification, et celui de la grâce, étroitement liés entre eux, furent intensément débattus pendant la sixième section du Concile de Trente, l'une des plus longues et difficiles. Les participants au

Concile, en fait, souhaitaient parvenir à une définition conclusive et unitaire à propos d'un sujet qui avait créé nombre de divisions dans l'Église, non seulement entre Catholiques et Protestants, mais aussi à l'intérieur du Catholicisme et parmi les différents groupes protéstants. Les thèmes de la justification et de la grâce n'avaient pas encore été abordés de façon systématique par aucun des Conciles précédents ; les théologiens de Trente, donc, ne pouvant pas se borner à réaffirmer des positions antérieures de l'Église (comme il arriva, avec très peu de modifications, pour la question des images), durent construire les concepts et les définitions *ab ovo*, cet effort étant ultérieurement compliqué par l'énormité de textes que les auteurs chrétiens avaient produits sur ce sujet au cour des siècles. Mais il fallait absolument se référer à cette tradition : les auteurs Protestants affirmaient que leur conception descendait directement de celle du Christ, de Saint Paul, de Saint Augustin et des premiers Pères de l'Église, avant que les concepts de justification et de grâce ne fussent corrompus par la théologie scholastique. Il fallait donc réagir à cette conception, et mettre en évidence la valeur de la tradition.

Quelles furent donc les positions théologiques principales, à l'intérieur du Catholicisme, à propos de la grâce ? Quelle était la « tradition » à laquelle les théologiens du Concile de Trente se référèrent pendant leurs travaux ? Et quelles furent, en revanche, les théories « hérétiques » auxquelles les théologiens de Trente d'opposèrent ?[430]

3.9.1) Les « hérésies ».

En ce qui concerne les « hérésies », selon Luther le libre arbitre humain est tellement dévasté par le péché originel, que l'homme[431] devient une sorte de cheval, qui opère le bien et le mal selon qu'il soit guidé par Dieu ou par le diable. En outre, le sacrifice du Christ ne put pas restaurer le libre arbitre tel qu'il existait avant le péché original ; d'où l'exigence que l'action de la grâce soit coercitive par rapport à la liberté humaine.

En général, la théologie protestante suivit la pensée de Luther et sa conception de la grâce, mais ce fut surtout Jean Calvin (Noyon, 1509 – Genève, 1564) qui en donna l'expression la plus formelle et cohérente, notamment dans le deuxième livre de l'*Institutio Christianæ Religionis* (1535) : le péché d'Adam annihila la liberté de la volonté ; elle ne fut pas restaurée par la Rédemption, laquelle cependant libera l'homme de son lien avec Satane.[432]

Si la théologie protestante (Luther, Calvin, les Jansénistes), avec toutes les nuances qui se manifestèrent entre les différentes écoles de pensée, diminua la valeur de la liberté humaine, qu'elle considéra comme inconciliable avec le concept de grâce, et si, au contraire, le pélagianisme et le semi-pélagianisme diminuèrent l'importance de la grâce divine pour privilégier celle de la volonté et de l'action humaine, la tradition théologique catholique, à laquelle le Concile de Trente se référa constamment, essaya de trouver un équilibre entre l'homme et Dieu, entre la volonté et la grâce. Selon que le libre arbitre ou bien la grâce aient été choisis comme points de départ pour parvenir à cet équilibre, la théologie catholique a produit quatre grandes écoles de pensée à propos de la grâce : d'un côté le *Thomisme* et l'*Augustinisme*, qui donnent une importance primaire à la grâce, de l'autre côté le *Molinisme* et le *Congruisme*, qui en revanche recherchent ce même équilibre à partir du libre arbitre. Une cinquième école de pensée occupe une place intermédiaire entre ces deux pôles, et prend le nom de *Syncrétisme*.

3.9.2) Le Thomisme.

Le système thomiste se fonde sur les écrits de Saint Thomas d'Aquin, mais surtout sur l'interprétation qui en donna le dominicain Domingo Bañez (Medina del Campo, 1528 – 1604), l'un des principaux opposants du jésuite Molina, sur lequel nous reviendrons.[433] De l'idée que Dieu soit la *causa prima* et le *motor primus* découle que tout acte et tout mouvement

des *causæ secundæ* ou créatures doit émaner de la première, par l'application de leur potentialité à l'acte. Mais comme Dieu respecte la nature des êtres, il pousse les agents libres à une activité libre, et les agents nécessaires à une activité nécessaire. Puisque l'influence de Dieu précède, dans l'ordre de la causalité, tous les actes de toute créature, la motion qui émane de Dieu et qui est secondée par des agents intelligents et libres se caractérise comme une *præmotio physica* des actes libres, qui est appelée également *prædeterminatio physica*, du moment que la détermination libre de la volonté est accomplie uniquement en vertu de la prédétermination divine. La grâce efficace (*gratia efficax*) n'est donc que la pré-motion physique de la volonté surnaturellement équipée pour l'accomplissement d'un acte bon. Selon les Thomistes, le fait que la volonté, prédéterminée à accomplir cet acte bon, doive correspondre avec la grâce ne contredit pas la volonté de l'acte, car, s'il est vrai qu'un homme qui opère un acte bon ne peut pas simultanément en accomplir un mauvais (*sensus compositus*), cependant sa liberté dans l'accomplissement d'un acte bon est maintenue par le fait qu'il puisse à tout moment opérer le mal plutôt que le bien (*sensus divisus*). En fait, si la grâce est efficace ce n'est pas parce qu'il y a un consentement du libre arbitre, car, au contraire, c'est le libre arbitre qui accepte la grâce parce qu'elle le dispose efficacement à la volonté et à l'accomplissement d'un acte bon. Les thomistes distinguent donc la *gratia efficax*, qui est efficace intrinsèquement et par sa même nature, de la *gratia sufficiens*, qui confère au libre arbitre uniquement le *posse*, et non le *agere*. Pour que la grâce suffisante devienne efficace, une autre grâce doit se superposer à la première. Comment, donc, peut-on la définir suffisante ? Les thomistes affirment que la grâce est insuffisante lorsqu'elle rencontre la résistance du libre arbitre. C'est en ce moment que Dieu confère à l'homme sa grâce efficace.

Selon les Molinistes (du nom du théologien jésuite Luis de Molina, Cuenca, 1535 – Madrid, 1600),[434] le système thomiste n'était pas dépourvu

inconséquences. Il pouvait faire l'objet de quatre objections fondamentales : 1) la liberté de la volonté ne peut pas être gardée si l'on accepte la définition thomiste de grâce efficace. La distinction entre *sensus compositus* et *sensus divisus* n'élimine pas cette contradiction ; en fait, l'on ne peut pas affirmer que quelqu'un est libre d'accomplir un acte bon seulement parce qu'il aurait pu accomplir un acte mauvais, si en même temps la liberté, prédéterminée à opérer tel ou tel acte, n'a pas le choix d'accepter ou de rejeter la pré-motion, cela dépendant uniquement de la volonté de Dieu. Comme nous le verrons, le Concile de Trente accepte cette position, admettant que la grâce efficace de Dieu puisse être rejetée par le libre arbitre.

La deuxième objection concerne la grâce suffisante. Si elle requiert une autre grâce pour être efficace, elle se révèle être, de fait, une grâce insuffisante.

Dans le système thomiste, en outre, et nous sommes à la troisième objection, le péché, en tant qu'acte, requiert la prédétermination de Dieu, qui est donc à l'origine d'un acte mauvais. Selon les Molinistes, la façon dont les Thomistes distinguent entre l'entité physique du péché et sa malice n'offre pas une solution efficace à ce problème. Les Molinistes essaient d'échapper à cette conséquence de la théologie thomiste, qui pourrait impliquer que Dieu est à l'origine du mal, en affirmant que la coopération divine est un *concursus simultaneus*, qui ne présuppose la coopération de Dieu qu'après que la volonté, par sa propre libre détermination, a choisi l'accomplissement d'un péché ; en revanche, la coopération divine imaginée par les Thomistes serait, selon les Molinistes, un *concursus prævius*.

La quatrième objection ne nous concerne pas directement, et se réfère à l'impossibilité de considérer la pré-motion divine comme le moyen par lequel Dieu obtient une pré-science des actes libres des agents rationnels.

Nous décrirons plus tard le système alternatif que les Molinistes proposèrent comme alternative à celui des Thomistes.

3.9.3) L'Augustinisme.

Nous allons nous concentrer maintenant sur le deuxième système théologique : l'Augustinisme. Tout en restant à l'intérieur de l'orthodoxie catholique, il essaia de construire un point d'équilibre entre l'efficacité de la grâce et la liberté de la volonté, toujours à partir du premier élément.[435] Ce système, qui fut souvent accusé d'être dangereusement proche à celui de Baius et de Jansen, affirme que la grâce est intrinsèquement efficace, mais il arrive à cette conviction non à partir de l'idée de cause universelle et de premier moteur, mais à partir de celle de la présence d'une duplicité spirituelle innée dans l'être humain. Le plaisir céleste et celui terrestre luttent pour s'emparer de l'âme de l'homme. Comme le Thomisme, l'Augustinisme postule une distinction entre la grâce suffisante, qui confère à l'homme uniquement le *posse* de l'accomplissement d'un acte bon, et la grâce véritablement efficace. L'Augustinisme, en somme, maintient l'idée d'une prédétermination au salut, mais il la réfère à la chute de l'homme après le péché originel, et non à la relation entre *prima causa* et *causæ secundæ*. Cependant, ce système diffère du Jansénisme en ce qu'il ne considère pas la grâce efficace comme irrésistible. La grâce efficace exerce en fait sur l'homme une influence infaillible, mais non nécessaire.

3.9.4) Le Molinisme.

Le système théologique de la grâce proposé par les molinistes se référait surtout aux ouvrages de l'un des majeurs théologiens jésuites, l'espagnol Luis de Molina (Cuenca, 1535 – Madrid, 1600), et spécialement à son ouvrage principal sur ce sujet, la *Concordia liberi arbitrii cum gratiæ donis* (publié la première fois à Lisbonne, en 1588,[436] puis réédité maintes fois, à cause des controverses que ce texte suscita). Selon les molinistes, la

grâce efficace et celle suffisante ne sont pas intrinsèquement différentes, comme le prétendaient les dominicains. La nature de la grâce dépend, en fait, de son succès extrinsèque, à savoir de l'accord qu'elle parvient à susciter auprès du libre arbitre. La grâce est donc *efficax ab extrinseco*. L'infaillibilité du succès, qui est impliquée dans l'idée même d'efficacité de la grâce, ne doit pas s'expliquer en relation à sa nature intrinsèque, ou à une *premotio* physique surnaturelle, mais plutôt au concept de *scientia media*, en vertu de laquelle Dieu possède une pré-science du fait que telle ou telle volonté libre s'accordera ou moins avec une certaine grâce. Visiblement, le Molinisme essaye de défendre la liberté de l'arbitre, mais selon les Thomistes il diminue ou élimine la valeur de la grâce, du moment que ce n'est que la volonté humaine qui détermine son efficacité ou son inefficacité. En fait, même des théologiens jésuites, et surtout Roberto Bellarmino (Montepulciano, 1542 – Rome, 1621), refusèrent d'embrasser *in toto* le système moliniste ; d'où aussi l'*Instruction* de 1613 du général des Jésuites Claudio Acquaviva, afin que tous les Jésuites engagés dans l'enseignement de la théologie soulignassent le fait que la grâce efficace se distingue de celle suffisante non seulement *ab extrinsico*, mais aussi en vertu de sa nature morale. La grâce efficace est donc un don plus élevé de celle uniquement suffisante, position de laquelle découle que Dieu est à l'origine des actes bons de l'homme, non seulement dans leur potentialité, mais également dans leur accomplissement.

3.9.5) Le Congruisme.

Un quatrième système, dénommé « congruisme », découle directement du molinisme, sauf qu'il le précise. Soutenu notamment par la général de la Compagnie de Jésus Claudio Acquaviva (Atri, 1543 – Rome, 1615) et par ses successeurs Muzio Vitelleschi (Rome, 1563 - 1645) et Francesco Piccolomini (Sienne, 1582 – Rome, 1651), il devint bientôt le système officiel des Jésuites. À partir de la théologie de la grâce de Molina,

il fut élaboré surtout par Roberto Bellarmino,[437] Suárez,[438] Vasquez,[439] et Lessius.[440] Le nom de ce système dérive du concept de *gratia congrua*, c'est à dire une grâce qui s'adapte aux circonstances, contrairement à une grâce incongrue (*gratia incongrua*).[441] Le concept de grâce congrue traduit le concept de grâce efficace, tandis que celui de grâce incongrue donne une nouvelle interprétation de l'idée de grâce suffisante. L'efficacité de la grâce dérive de sa congruité par rapport au récipient. Par cette conception, les Jésuites essayèrent de sauvegarder l'efficacité de la grâce mais en même temps ils introduirent une relation de choix entre la grâce et le libre arbitre. Selon le congruisme, l'équilibre entre l'élimination de la grâce des Pélagianistes, des Sémi-pélagianistes et des Molinistes extrêmes d'une part, et, d'autre part, la négation du libre arbitre des Luthériens, des Calvinistes et des souteneurs des systèmes de Baius et de Jansen, s'atteint par une tripartition de l'efficacité de la grâce : l'*efficacia virtutis*, la capacité de vouloir et de faire, est intrinsèque à la fois de la grâce suffisante et de celle efficace, elle ne dépend ni de l'action de la grâce ni de celle de la volonté libre. L'*efficacia connexionis* entre l'acte et la grâce dépend du libre arbitre, en ce que selon le dogme la grâce efficace n'est pas irrésistible, mais elle peut être rejetée en tout moment ; enfin, l'*efficacia infallibilitatis* ne s'origine pas de la nature physique de la grâce, mais de la pré-science infaillible de Dieu (*scientia media*).

Comme tout système théologique de la grâce, le Congruisme fut soumis à nombre des critiques par ses adversaires (même à présent, l'Église préfère considérer le problème de l'harmonie entre grâce divine et libre arbitre comme un mystère) ; toutefois, ce qui nous intéresse davantage est la façon dont la conception officielle de la théologie jésuite par rapport à la grâce et à la façon dont elle opère dans la mutation des esprits ait put être en quelque sorte « mise en scène » par les représentations post-tridentines de la conversion religieuse ou, plus en générale, du changement spirituel. Comme nous l'avons déjà remarqué, mais nous le verrons beaucoup plus

clairement après avoir fait référence à l'histoire des controverses théologiques de l'époque, et notamment à celle du Concile de Trente ainsi qu'à celle de la *Congregatio de Auxiliis*, la façon dont l'hagiographie raconte la conversion de Saint Ignace en fait non seulement un modèle de conversion, mais aussi une sorte de *démonstration narrative* des idées théologiques soutenues par la Compagnie de Jésus. Le coup de bombarde reçu par Saint Ignace, comme les livres qui lui furent donnés pendant sa convalescence, représentent un exemple excellent de grâce congrue, d'une grâce qui se plie selon les nécessités dictées par les circonstances et qui, moyennant la pré-science divine, sait que la façon la meilleure de convertir un soldat désireux de gloire est de lui introduire dans l'esprit l'idée d'une milice encore plus glorieuse, celle des Saints. En même temps, la tradition hagiographique ignacienne souligne abondamment la lenteur par laquelle le cœur du fondateur de la Compagnie muta : il fallut d'abord que le récipient de la grâce, dans ce cas Saint Ignace, conformât *volontairement* son esprit à l'action de la grâce divine.

3.9.6) Le Syncrétisme.

Avant de retourner aux récits de conversion active (en mots aussi bien qu'en images), il faut donner quelques informations sur le cinquième système théologique de la grâce : le syncrétisme. Comme le nom de cette école de pensée l'annonce déjà, il s'agît d'une construction éclectique, qui adopte les points les plus solides des quatre systèmes. Promu spécialement par les théologiens de la Sorbonne (Ysambert,[442] Habert,[443] Duplessis d'Argentré,[444] Tournély[445]), il fut encouragé également par le Docteur de l'Église Alfonso dei Liguori,[446] quoique assez tardivement par rapport à la période qui nous intéresse. Le syncrétisme admet à la fois la *gratia ab intrinseco efficax* (des Thomistes) et la *gratia ab extrinsico efficax* (des Molinistes et des Congruistes). La première est destinée à soutenir le libre arbitre dans les actes difficiles, tandis que la seconde intervient dans les

actes bons qui présentent moins de problèmes. L'obtention de la grâce intrinsèque est cependant subordonnée à l'activité de la prière, sur laquelle le syncrétisme insiste considérablement.

Les deux orientations principales de la théologie chrétienne, celle qui privilégie le libre arbitre et celle qui donne plus d'emphase à la grâce, se confrontèrent surtout dans deux moments historiques (du moins, dans la période que nous étudions). Le premier moment fut le Concile de Trente, pendant lequel les théologiens catholiques essayèrent de déterminer la position orthodoxe de l'Église, contre la négation du libre arbitre soutenue par les Protestants. Le second moment historique important par rapport au sujet de la grâce (et donc par l'influence qu'il exerça sur la construction de l'imaginaire catholique de la conversion) fut constitué par un débat qui demeura à l'intérieur de l'orthodoxie catholique (quoique les principaux opposants, les Jésuites et les Dominicains, essayèrent à maintes reprises de se repousser les uns les autres dans « l'hérésie », en dehors de l'orthodoxie), et qui se conclut dans les travaux de la *Congregatio de Auxiliis*. Après avoir exposé les contenus des différentes écoles de façon synchronique et systématique, nous allons maintenant les relier à l'histoire, et nous enquérir de la façon dont ils se manifestèrent d'abord pendant le Concile de Trente, et ensuite pendant les travaux de la Congrégation.

3.9.7) Le Concile de Trente.[447]

Quant au Concile de Trente, l'on commença de discuter au sujet de la grâce le 21 juin 1546, et l'on parvint à l'approbation d'un texte final le 13 janvier 1547, après l'avoir soumis à nombre de modifications subtiles et marginales ou profondes et substantielles (certaines parties du décret sur la grâce furent réécrites jusqu'à six fois).[448]

Selon le Concile, l'état de décadence spirituelle qui caractérise l'humanité à cause du péché n'est pas définitif. L'humanité, toutefois, ne peut pas changer sa propre condition de façon autonome. Elle a besoin de

Jésus Christ, afin de se libérer du mal et, encore plus, afin de pouvoir récupérer un état de perfection. Cela implique que même si la nature humaine fût toujours intègre, et même s'elle donnât toujours lieu à des comportements moralement impeccables, elle serait insuffisante pour reconduire l'humanité à un état de perfection absolue. Ce retour à un état de grâce requiert, en fait, l'intervention salvatrice de Jésus Christ. Sur ce point, la position catholique se différencie assez nettement de celle protestante. Luther, admettant la corruption profonde de l'humanité et la réputant inconciliable avec le libre arbitre, avait affirmé que le salut humain ne peut dépendre que de l'infinie richesse des mérites du Christ, qui recouvre la misère également infinie de l'humanité. Au contraire, selon la position catholique, l'humanité est foncièrement saine et toujours douée du libre arbitre. Son chemin vers Dieu, par conséquent, doit se dérouler en liberté. Un retour à l'état de perfection spirituelle qui ne soit pas motivé par un choix libre ne serait pas, en fait, un véritable retour. La grâce que Dieu concède aux hommes peut donc être acceptée, mais elle peut être également refusée (n'étant jamais violemment imposée, comme chez Luther).

Les théologiens du Concile s'opposèrent aussi à des conceptions qui s'étaient déjà manifestées dans l'histoire du Christianisme, et qui furent adoptées de façon analogue par certains groupes protestants : le Pélagianisme et le Semi-pélagianisme. Avec des différentes nuances entre elles (selon les auteurs qui les exprimaient), ces doctrines théologiques, au contraire de celles luthériennes, attribuaient à l'humanité l'initiative du retour à Dieu, selon l'idée que la bonne volonté humaine, même sans l'intervention divine ou le sacrifice christique, serait capable de reconstruire son état idéal de perfection. Le Concile, en revanche, affirma la nécessité que l'initiative de la justification fût toujours divine, et non humaine. L'humanité choisit librement le chemin du salut, il ne lui est pas imposé, mais en même temps elle est toujours encouragée, guidée et

soutenue par la grâce du Seigneur. En fait, selon les théologiens de Trente, si l'être humain fût laissé tout seul devant le chemin entre le péché et le salut, il serait incapable d'engager ce dernier, et même en l'ayant entrepris, il n'aurait pas la force d'y rester fidèle. Ainsi, comme les Luthériens, les Catholiques affirmèrent l'insuffisance de l'initiative humaine. Toutefois, si les Protestants soutinrent une conception selon laquelle la grâce divine couvre les misères humaines, les Catholiques choisirent de ne pas éliminer la liberté humaine, et de limiter l'action de la grâce à la possibilité de transformer l'humanité dans son intime, de lui muter le cœur, de lui donner la force de suivre le bon chemin.

Tous ces détails théologiques sont naturellement fondamentaux vis-à-vis du sujet de notre livre, à savoir l'imaginaire catholique de la conversion religieuse. Lorsque les hagiographies proposent, par le récit de la vie des Saints, des modèles idéaux de conversion « active » et « passive », les auteurs ont souvent bien clair le danger de soutenir une conception « hérétique » de la transformation spirituelle. La façon dont la mutation des cœurs est racontée, alors, est fréquemment pliée selon les exigences théologiques du Concile : en d'autres mots, Dieu doit encourager la conversion, lui donner le premier impulse (*cfr* l'épisode de la bombarde dans l'hagiographie ignacienne), mais il faut que ensuite ce soit le cœur humain même (soutenu par la grâce) à trouver la force et la volonté du changement (*cfr* l'épisode de la lecture hagiographique). Ainsi, dans les textes hagiographiques théologiquement avertis (dont les auteurs étaient d'habitude attentifs à ne pas se faire insérer dans l'*Index* des livres interdits), la conversion devait naître toujours d'un délicat équilibre entre la grâce divine et la volonté humaine. Les images eurent souvent moins de problèmes, par rapport aux textes verbaux, à représenter cet équilibre, pour la raison qui suit : l'image n'est pas obligée de représenter la séquence des événements, tandis que le discours verbal construit constamment des relations temporelles d'antériorité, de postériorité ou de contemporanéité.

Ainsi, dans son « ambiguïté » structurale, la peinture (et, plus en général, l'image) ne doit pas spécifier l'ordre d'action de la volonté et de la grâce, comme ils doivent le faire, au contraire, les textes verbaux.

Afin de comprendre en profondeur la façon dont l'hagiographie post-tridentine raconte la mutation du cœur, il faut connaître en détail la théologie de la justification approuvée par le Concile.

Selon les théologiens de Trente, la justification ne consiste pas seulement dans le fait de remettre les péchés, mais aussi dans un renouveau intérieur de l'être humain moyennant une acceptation volontaire de la grâce sanctifiante, et des dons qu'elle apporte. Dans la conception catholique l'action négative de la grâce, l'élimination des péchés, ne reste pas isolée, comme dans le Protestantisme, mais elle est suivie par une action positive, à savoir la transformation intérieure. Plus l'être humain coopère à cette transformation, majeure ce sera l'enrichissement qui en dérive. La justification, œuvre de Dieu, fut méritée par le sacrifice du Christ ; impartie moyennant les sacrements (d'où l'importance du baptême et de la pénitence), elle est inhérente à l'homme, ne lui étant pas extrinsèque, comme affirmaient les Luthériens. En outre, le Concile introduit une subtile distinction lexicologique entre la justice de Dieu et celle divine. La justice de Dieu est ainsi dite parce qu'elle *provient de Dieu*, et parce qu'elle a en Dieu son origine, et non parce qu'elle est exercée par Dieu (justice divine). De même, la grâce sanctifiante est dite justice de Dieu parce qu'elle transforme l'être humain dans un être juste. Si Luther ne conçut aucune justice outre à celle qui nous sauve grâce au sacrifice du Christ, d'autres théologiens soutinrent la possibilité d'une justice double : l'homme est le réceptacle d'une justice divine inhérente, mais elle n'est pas suffisante à le sauver : la justice du sacrifice christique lui est donc simplement nécessaire.

Le Concile refusa à la fois la conception nominaliste (qui faisait dépendre le salut uniquement de la volonté de Dieu), la position luthérienne

et la théorie de la double justice, et il décrivit le chemin du salut comme constitué par deux étapes. D'abord, la préparation. Aucun des théologiens du Concile ne nia que la conversion religieuse puisse être soudaine, comme celle de Saint Paul, mais l'on affirma simultanément que, d'habitude, elle est plutôt préparée. Les changements soudains furent donc considerés des exceptions. Au contraire, comme Marilyn Harran a essayé de le démontrer dans son analyse des écrits juvéniles de Luther, et du récit sénile de « l'expérience de la tour » (celle qui constitua le déclic - les anglais diraient le « *turning point* » - de la vie de Luther), le Réformateur allemand donna toujours beaucoup d'emphase à l'importance de l'action de Dieu dans le processus de la conversion, qui est opéré dans l'homme par Dieu même (Harran 1983). Au début, Luther fut tenté par l'hypothèse que l'humilité de l'homme soit une étape préparatoire fondamentale pour qu'il reçoive la grâce de Dieu, mais ensuite il abandonna cette position, affirmant que c'est Dieu même qui opère dans l'homme la préparation nécessaire à la conversion (*cfr* surtout les *Resolutiones disputationum de indulgentiarum virtute*, Luther 1883 - 1, 627 : 27-20).

Pour les théologiens catholiques, au contraire, la préparation consiste en deux moments fondamentaux : croire à Jésus Christ et abandonner le style de vie précédent à la mutation spirituelle (moments qui sont spécialement soulignés dans l'hagiographie ignacienne). Ces deux moments se déroulent selon une précise « syntaxe des passions ». La foi dans Dieu et dans ses promesses (surtout la rédemption de Jésus Christ) est suivie par la naissance et le développement des sentiments du péché et de la crainte de Dieu, qui à leur tour précèdent l'espoir de la miséricorde du Seigneur et la confiance de sa bienveillance (due aux mérites du Christ). D'où se développe aussi la véritable contrition (qui doit se superposer à la simple attrition) : l'amour de Dieu, la haine des péchés, la volonté de recevoir les sacrements et de recommencer une nouvelle vie. C'est exactement ce type de syntaxe que met en scène l'hagiographie post-

tridentine. Ce n'est pas le bouleversement qui est proposé comme modèle de mutation spirituelle, mais le changement graduel et ordonné, qui seul peut être transformé dans un schéma idéal, dans le modèle d'une conversion contrôlable par l'Église. Naturellement, la façon dont cette « syntaxe des passions » orthodoxe est mise en scène change beaucoup selon qu'elle soit transposée dans un texte verbal ou bien dans un texte visuel, et aussi selon tel ou tel genre textuel : en générale, l'image doit faire face au problème de condenser dans un seul instant tout le développement de la conversion.[449]

Après la préparation, il faut le mérite. Quoique la préparation à la justification ait lieu sous invitation et sous influence de la grâce, il y a une différence fondamentale entre l'être humain qui retourne à Dieu et celui qui est uni à Jésus Christ par le fait d'être déjà justifié. Le premier a engagé le chemin du retour, le second est déjà arrivé. Mais l'homme ne mérite pas son salut de façon autonome : il a besoin que la bonté et la miséricorde de Dieu complètent ses mérites. Le Concile accepte donc pleinement que l'être humain reçoive tout le salut du Rédempteur, et qu'il n'ait aucune raison de confier en lui même. Mais en même temps il refuse la doctrine de la double justice, car l'être humain ne doit pas à Dieu le fait d'avoir opéré tel ou tel acte bon, mais plutôt la capacité abstraite et générale d'opérer des actes bons.

3.9.8) La Congregatio de Auxiliis.[450]

En ce qui concerne les débats postérieurs au Concile de Trente, deux différentes écoles de théologiens catholiques (les Jésuites et les Dominicains) engagèrent une controverse longue et parfois acharnée à partir de 1581, lorsque le jésuite Prudencio de Montemayor[451] défendit des thèses molinistes sur la grâce qui furent durement attaquées par Domingo Bañez.[452] La première phase de la controverse dura six ans, et se développa principalement en trois lieux : Louvain, l'Espagne et Rome. À Louvain, en

1580, le jésuite Francisco de Toledo (Cordoue, 1532 – 1596), avec l'autorisation du pape Grégoire XIII, avait obligé Michel Baius à retraiter ses erreurs devant toute l'Université. Sept ans plus tard, le même Baius, avec quelques-uns de ses collègues, tira des cahiers de quelques disciples des Jésuites trente-quatre propositions, en majorité hétérodoxes, et il demanda à l'Université de Louvain qu'elles fussent condamnées comme « doctrines jésuites ». Leonard Lessius, l'un des plus importants théologiens jésuites de l'époque, qui était le déstinataire principal des critiques de Baius, dressa une seconde liste de trente-quatre propositions contenant la véritable doctrine des Jésuites, et la présenta au Doyen de l'Université, demandant qu'il jugeât de leur différence par rapport aux propositions soumises par Baius. Mais cette requête ne fut pas exhaussée : le 9 septembre 1587 les premières propositions furent condamnées. En Belgique, les Jésuites commencèrent d'être considérés comme des hérétiques et des Luthériens, en particulier par l'Université de Douai. Francis Coster,[453] le père provincial des Jésuites pour la Belgique, et même Léonard Lessius, protestèrent auprès de l'Université de Louvain. Le théologien flamand, en particulier, encouragé par l'évêque de Mechlin, élabora six antithèses, qui résumaient la doctrine jésuite, le troisième et le quatrième points étant dédiés, en particulier, au problème de la grâce efficace. Après une année de disputes, le nonce papal en Belgique affirma que cette question était de compétence du Saint Siège, et il envoya au Pape Sixte V les publications principales de deux parties.

Mais avant que le Pape ne donnât son avis, une controverse analogue s'était déclenchée en Espagne. Lorsque en 1588 Molina publia à Lisbonne son ouvrage sur la grâce, Domingo Bañez, qui à l'époque était professeur de théologie à Salamanque, informa l'Archiduc Albert, vice-roi de Portugal, que cet ouvrage contenait treize propositions qui avaient été condamnées par l'Inquisition espagnole. L'archiduc interdit la vente du livre et il en envoya un exemplaire à Bañez, lequel déclara que Molina y

avait soutenu neuf des treize positions interdites. Mais puisque l'Inquisition portugaise avait permis la diffusion de l'ouvrage de Molina en Portugal, en Castille et en Aragon, Molina le fit republier avec un appendice contenant des réponses à Bañez. Les Dominicains attaquaient les Jésuites en affirmant qu'ils niaient l'efficacité de la grâce ; les Jésuites, au contraire, critiquaient les théologiens dominicains en les accusant d'éliminer le libre arbitre. Les débats continuèrent pendant cinq ans. Une dispute publique sur le thème de la grâce eut lieu à Valladolid, entre le jésuite Antonio de Padilla[454] et le dominicain Diego Nuño Cabezudo (Villalón – Ségovie 1614). Des confrontations analogues eurent lieu à Salamanque, Saragosse, Cordoue et dans d'autres villes espagnoles.

À cause des ennuis et des divisions internes créées par ces controverses,[455] le pape Clément VIII décida de s'occuper personnellement du sujet et ordonna aux deux parties de s'abstenir de toute discussion publique jusqu'aux déterminations du Saint Siège.

Ensuite, il requit un avis de plusieurs Universités et théologiens d'Espagne. Douze rapports furent soumis : trois des Universités de Salamanque, Alcala et Siguënza, cinq des évêques de Coria, Ségovie, Plasence, Cartagena et Montoñedo, quatre des théologiens Serra, Miguel Salon (un frère augustinien), Castro (chanoine de Tolède) et Luis Coloma, prieur des Augustiniens de Valladolid. Clément VIII nomma une commission, présidée par les Cardinaux Madrucci et Arragone, qui commença ses travaux le 2 janvier 1598 et le 19 mars suivant condamna le livre de Molina. Le pape demanda donc un deuxième avis, aussi en vue des nouveaux documents qui étaient parvenus d'Espagne, et en novembre de la même année le livre du jésuite fut condamné une deuxième fois. Clément VIII ordonna donc aux généraux des Dominicains et des Jésuites de se présenter avec quelques-uns de leurs théologiens devant la commission, d'expliquer leur doctrines, et d'éliminer les différences réciproques (il faut considérer l'importance que ces deux Ordres avaient acquise dans le

système éducatif catholique, au sein duquel ils se trouvaient souvent en competition). Les conférences, auxquelles l'on admit la participation du jésuite Roberto Bellarmino, qui avait été élu cardinal au mois de mars, furent interrompues à cause de la mort du cardinal Madrucci. Alors le pape décida de présider lui-même les débats, avec le cardinal Arragone, le cardinal Borghese (puis Paul V) et les membres de la première commission, conjointement aux théologiens qui furent convoqués pendant ses travaux. Entre 1602 et 1605, soixante-huit discussions eurent lieu.

Après la morte de Clément VIII en 1605 et après le très bref pontificat de Léon IX, Paul V présida dix-sept débats sur la grâce. Les Dominicains y furent représentés par les théologiens Diego Alvarez[456] et Thomas de Lemos[457], les Jésuites par Gregorio de Valencia,[458] Pedro de Arrubal,[459] Fernando Bastida[460] et Juan de Salas.[461]

Enfin, après vingt ans de discussions publiques et privées, et quatre-vingt-cinq conférences en présence de plusieurs papes, la question ne fut pas réglée mais l'on décida tout de même d'arrêter les disputes. Un décret papal, promulgué le 5 septembre 1607 permit aux deux parties de soutenir leurs avis, et leur interdit de s'attaquer entre eux (les Jésuites accusant les Dominicains de luthéranisme, les seconds appelant les premiers « pélagians »), mais d'attendre, en revanche, les délibérations du Saint Siège. Toutefois, puisque ces délibérations n'arrivèrent jamais, et comme la question de la grâce avait suscité plein d'animosité entre les Jésuites et les Dominicains, la publication de tout ouvrage concernant ce sujet fut interdite par un décret de l'Inquisition le 1 décembre 1611.

3.10) Stratégies de conversion.

La tradition hagiographique relative à Saint Ignace de Loyola et, en particulier, la *Vie* du Saint écrite par le Père Ribadeneira, transposent en forme narrative les conceptions jésuites sur la grâce, la liberté, la volonté, la justification. Le Fondateur de la Compagnie est un modèle de mutation

spirituelle, mais en même temps il est proposé en tant qu'exemple parfait de convertisseur. D'une part, lorsque Ribadeneira raconte les conversions (ou les autres changements spirituels) obtenues par Saint Ignace, il les présente comme des véritables miracles, qui doivent suppléer au manque de miracles traditionnels. D'autre part, et simultanément, le récit de la vie de Saint Ignace devient une occasion très adaptée afin de montrer à la fois la façon dont la grâce de Dieu se harmonise avec la conformation spirituelle de tel ou tel récipient, et les stratégies persuasives mises en place par Saint Ignace afin de se transformer en médiateur de cette grâce.

Comme nous l'avons déjà souligné, les « miracles invisibles » du Saint sont racontés surtout dans le chapitre XIII du livre V de la *Vie* de Ribadeneira. Nous préférons tirer nos citations d'une édition en langue vulgaire, là où la finalité pédagogique et didactique des épisodes racontés est plus évidente. Comme d'habitude, à la fin de l'analyse des textes verbaux, nous allons nous concentrer sur la façon dont les images (ou d'autres formes textuelles) représentent les « miracles » spirituels du Saint.

Le récit suivant est particulièrement significatif, car il sera l'un des plus représentés par les images, mais aussi par les poèmes héroïques dédiés à Saint Ignace :

> *Era in Parigi un'huomo miseramente perduto nell'amore, che dishonestamente ad una donna portaua, e con essa malamente uiueua : nè potendo Ignatio per niuna uia leuarlo da lei, si pose un giorno ad aspettarlo fuori della Città, e sapendo ch'haueua da passare appreßo ad una Laguna, ò fossa d'acqua (andando per auentura doue il cieco e folle amore lo conduceva) fino à gli homeri si attufò Ignatio dentro à quell'acqua freddißima, e quindi vedendolo passare, la uoce innalzando quanto poteva, gli disse : Uattene suenturato, Uattene pure à godere de' tuoi sozzi diletti : non uedi il colpo, che sopra te discende dall'irata mano di Dio ? non ti spaventa,*

misero, l'inferno, che tiene aperte le fauci sue per tranghiottirti? Non iscorgi, infelice, il flagello, che ti si appresta, e che con ogni impeto e furia viene à sfogarsi sopra di tè ? Và, Và pure, che qui tormentando me stesso starò io, e farò per te penitenza, fin tanto che Iddio plachi il suo giusto furore, togliendoti quel castigo, che di già contra te meritatamente ha preparato. Spaventoßi con tanto segnalato esempio di Carità quell'huomo, e tocco, e ferito dalla mano di Dio, ritornò indietro confuso & attonito, e ruppe i lacci, e le catene della brutta e perigliosa amicizia, da le quali era prima strettamente auuinto, legato.

(Ribadeneira 1586 : 463)

Il faut mettre en évidence le type de stratégie persuasive choisie par Saint Ignace (et représentée par Ribadeneira). Après avoir essayé de détourner l'homme du péché par d'autres moyens (« *nè potendo Ignatio per niuna uia leuarlo da lei* »), le Saint se transforme dans une sorte de représentation en chair et en os, dans un « tableau vivant » qui constitue, pour le pécheur, une image de ce qui l'attend après la mort, dans l'enfer, s'il n'accepte pas de changer sa propre vie. L'endroit choisi par Saint Ignace comme cadre de cette « mise en scène » n'est pas casuel : l'eau glacée dans laquelle il plonge représente, pour le pécheur, une sorte de « *contrappasso* » dantesque : la froideur intense du lagon s'oppose à l'ardeur qui caractérise la passion du pécheur pour une femme.[462] Mais la stratégie persuasive du Saint ne se borne pas à montrer, par son propre corps, la punition qui sera infligée à l'homme de Paris. Saint Ignace, en fait, s'éloigne du modèle médiéval d'une conversion obtenue par la présentation d'un *exemplum* terrifiant, car il souhaite déclencher non seulement l'attrition (c'est-à-dire, dans ce cas, la peur du châtiment), mais aussi la contrition, à savoir le véritable repentir qui emmène le Chrétien sur le chemin du salut. Pour obtenir ce résultat, le Saint (qui, ne l'oublions pas,

se configure toujours comme un instrument, un médiateur de la grâce divine) essaye d'évoquer surtout le sentiment de la compassion, dans le sens étymologique d'une sympathie de la souffrance. Saint Ignace, en somme, ne convertit pas le pécheur simplement en se transformant dans un miroir du destin qu'attend le jeun homme après la mort, mais aussi en mettant en place une sorte de « chantage » : le Saint souffre à la place du pécheur, il se soumet à une pénitence sévère afin que le châtiment de Dieu ne s'abatte par sur l'homme de Paris.

La frase par laquelle Ribadeneira (et, dans ce cas, son traducteur) décrit les effets de cette stratégie est très significative : « *Spaventoßi con tanto segnalato esempio di Carità quell'huomo, e tocco, e ferito dalla mano di Dio, ritornò indietro confuso & attonito, e ruppe i lacci, e le catene della brutta e perigliosa amicizia, da le quali era prima strettamente auuinto, legato.* » (ibidem) Ici l'hagiographe a choisi tous les mots les plus appropriés pour décrire la mutation spirituelle du pécheur : il est épouvanté (attrition), mais en même temps il est émerveillé par l'exemple de charité de Saint Ignace. Il est « *tocco* », « touché », et comme « *ferito* », « blessé » par cet épisode. Mais attention : l'auteur souligne que ce n'est pas directement le Saint qui a provoqué le changement, mais la grâce qu'il transmet aux hommes, laquelle ne dérive que de la « *mano di Dio* ». En outre, il faut aussi réfléchir sur la locution métaphorique que Ribadeneira emploie pour raconter la séparation de l'homme de Paris de la source de ses péchés : « *e ruppe i lacci* », « *et il brisa les lacets* ». La métaphore des lacets, du filet, des nœuds qui emprisonnent le pécheur, lequel s'en libère grâce à l'intervention de Dieu, est très commune dans les récits de conversion après le Concile de Trente (nous la retrouverons dans nombre de textes). Mais il ne faut pas oublier que la même métaphore avait était utilisée, par le même traducteur de Ribadeneira, pour décrire la conversion de Saint Ignace : la mutation spirituelle du fondateur de la Compagnie de Jésus, donc, ne fournit pas seulement un exemple de

conversion idéale, mais aussi les mots pour la raconter : le récit de son changement spirituel devient une sorte de réservoir de fragments narratifs et de figures auquel tous peuvent puiser pour construire le discours de leur propre conversion. Nous verrons d'ici peu comment les images traduisent cette relation entre la conversion archétypique de Saint Ignace et celles qu'elle inspira.

Le chapitre de l'hagiographie de Ribadeneira dédié aux « miracles invisibles » de Saint Ignace propose aux lecteurs une sorte d'inventaire des états de perdition possibles, en même temps décrivant pour chacun de ces cas les stratégies de conversion adoptés par Saint Ignace, convertisseur idéal. Dans l'anecdote qui suit, par exemple, le Saint doit faire face non pas à un pécheur, mais plutôt à un homme d'église qui est tenté par le Diable (techniquement, nous dirions que dans le premier cas, le Saint devait déclencher une véritable conversion, tandis que dans ce deuxième cas, il doit plutôt empêcher qu'une conversion négative, une *défection*, ne se produise) :

> *Però non è da farsi merauiglia, che fusse cosi amoreuole verso i suoi, chi tanto amaua gli inimici e gli strani, come da questi esempi aperto si uederà. Un fratello della Compagnia, essendo grauißimamente dal Demonio agitato, e d'incostanza della propria uocatione tentato, finalmente si lasciò uincere ; & era già del tutto determinatosi di lasciar Iddio, che è il fonte d'acqua uiua, e ritornarsene à bere dell'acque fecciose delle cisterne mondane, le quali in se ritener non possono l'acqua della gratia, e del uero riposo : Volle Ignatio da lui saper la cagione di questa sua pazza determinatione, né volendogliela palesare, conobbe che quel Fratello haueua al secolo alcun peccato graue commesso, il quale per vergogna confessar non uoleua ; e quindi ne nasceva la perturbatione d'animo, e l'impedimento ch'haueua : Onde per liberarnelo affatto,*

se n'andò à lui, e seco amorosamente parlando, egli medesimo gli raccontò quale fusse stata la sua passata uita, e quanto cieco, suiato, e disperso era andato seguendo la uanità de' suoi proprij sentimenti, e quanto preßo, & incarnato à dentro nel falso amore delle creature : accioche in questo modo dall'esempio suo il Fratello deponesse la uergogna, & imparasse ad hauer confidenza nella bontà, e misericordia del Signore.

(ibidem : 469)

Voilà donc de quelle façon le Saint parvient à convertir ses disciples (ou, du moins, à en empêcher une conversion négative) : il leur raconte sa propre histoire, il leur offre le récit de sa propre mutation spirituelle. Cette stratégie est intéressante à plusieurs égards. D'une part, comme dans l'épisode de l'homme de Paris, Saint Ignace mute les cœurs au moyen d'un mise en scène (la mise en scène « théâtrale » de l'enfer dans le premier cas, le récit autobiographique dans le deuxième) ;[463] d'autre part, la particularité de ce deuxième anecdote réside dans le fait que le type de représentation choisie par le Saint est exactement le même que Ribadeneira est en train de proposer à ses lecteurs. Encore une fois, cette *Vie* de Saint Ignace se configure comme une mise en abyme textuelle : par le récit de la façon dont le Saint parvint à convertir un disciple en lui racontant sa vie, Ribadeneira insert dans le texte une représentation des effets pragmatiques qu'il souhaite atteindre par son propre récit : Saint Ignace et son disciple deviennent alors les simulacres textuels de la relation que l'auteur souhaite instaurer entre la *Vie* du Saint et ses lecteurs.

D'autres anecdotes contenues dans la même section adhèrent plus ou moins fidèlement aux modèles que nous avons déjà décrits, avec quelques variations. Dans le passage qui suit, par exemple, l'adoption de l'empathie comme un instrument de persuasion est particulièrement soulignée par la présence des larmes :

Un'altra uolta ancora uno de' noue Compagni, che condusse di Parigi, si ritrouaua molto afflitto, e tormentato da una pesantißima, e perigliosißima tentatione ; e la cosa giunse à termine tale, che era di già quasi in punto di perdersi totalmente. Ignatio dunque postosi à piangere, & à pregar del continuo Iddio per lui, stette tre giorni intieri senza mangiare e senza bere ; e piacque al Signore d'udire i lagrimosi gemiti, e le accese Orationi del seruo suo, e di conseruare nella Compagnia quello, che era cosi uicino alla propia perdizione.

(ibidem : 469)

Dans ce passage, il ne faut même pas que le compagnon tenté perçoive les larmes de Saint Ignace : son action a une efficacité qui est théologique avant d'être psychologique ; de ce point de vue, la façon dont Ribadeneira représente les larmes du Saint reflète assez bien la nouvelle fonction de médiation que le Concile de Trente avait attribué aux Saints.

Un autre « miracle invisible » raconté par Ribadeneira est intéressant pour les buts de notre recherche, surtout car il introduit dans l'invisibilité de la mutation spirituelle une composante de visibilité. C'est peut-être pour cette raison qu'il a été transposé en images, comme nous le verrons plus tard :

Un'altro Padre era una volta così male affetto, e tanto contra Ignatio tentato, che uscendo fuori de' limiti della ragione, molta pena gli arecò, e non poco l'afflisse. Il buon Padre per lui fece Oratione, & un giorno nella Messa dirottamente piangendo, & alzando la uoce à Dio, dal più intimo secreto del suo cuore diceua : Perdonategli Signore, perdonategli Creator mio, ch'ei non sa quello si faccia. A queste parole rispose à lui il Signore : Lascia fare à me, che ti uendicarò : Auuenne dipoi che stando questo Padre in una certa

Chiesa, facendo Oratione, e con molta riuerenza alcune reliquie di Santi riguardando, gli apparue una figura, come d'huomo seuero e graue, che teneua una sferza in mano, e con un sembiante terribile lo minacciaua, se non si rendeua sogetto, e non ubidiua in tutto ad Ignatio. Con la qual uisione rimase stupito, diuenne piaceuole, &t in maniera del suo errore si riconobbe, che venne dipoi à far quello ch'ei doueua ; e questa cosa egli medesimo la raccontò ad Ignatio, & Ignatio à me : e con tutto ciò dipoi succederono à questo Padre alcui trauagli, ne' quali si uerificò, e capì quello, che ad Ignatio era stato dal cielo significato.

(ibidem : 470)

À vrai dire, cet épisode où le Saint est vengé par un Dieu susceptible semble appartenir plus à l'épistème théologique de la *Légende dorée* qu'à celle des hagiographies post-tridentines. Toutefois, même cet anecdote bizarre, dont nous analyserons les représentations visuelles, contient des éléments qui révèlent certains aspects de l'imaginaire jésuite de la conversion : en premier lieu, ce récit curieux de Ribadeneira met en exergue le pouvoir de l'image, et dans ce cas d'une sorte d'image mentale surnaturelle qui se produit grâce à l'intervention de Dieu, mais toujours dans le cadre d'une prière (noter également la mention des reliques des Saints). Nous savons combien les Jésuites soulignèrent l'importance de la composition visuelle comme « technique » de l'oraison. Mais dans ce cas l'épisode mentionné suggère, probablement, une lecture différente ; il n'est pas censé donner un exemple de « prière jésuite », mais au contraire il met en évidence les risques d'entreprendre une pratique spirituelle de façon extérieure et superficielle : les images mentales que l'on produit peuvent, en fait, se tourner contre celui qui les a évoquées. En deuxième lieu, cet épisode attribue au Saint une sorte de pré-science surnaturelle des attitudes

spirituelles d'autrui : la grâce est représentée comme faillible, lorsqu'elle rencontre un individu qui est obstinément attaché au péché.

Si la majorité des « miracles invisibles » opérés par Saint Ignace sont inclus dans le chapitre dédié à la « charité » du Saint, d'autres épisodes intéressants se rencontrent également dans la section consacrée à sa « modestie ».[464]

Comme nous avons pu le remarquer plus haut, la plupart des mutations spirituelles encouragées par Saint Ignace ne furent pas des conversions dans le sens fort du terme, à savoir des passages d'une religion à une autre, mais elles furent plutôt des passages du manque de foi à sa présence, ou bien de l'incertitude à l'assurance du salut. Cependant, la *Vie* de Ribadeneira contient au moins un épisode qui relate la conversion d'un juif. Cet anecdote est intéressant surtout du point de vue historique (nous en trouverons d'autres analogues, et même plus nombreux, dans les *Vies* de Saint Philippe Neri) :

> *Prima che in Roma si facesse la Casa dei Cathecumini, erano soliti, come habbiamo detto, quelli che dal Giudaismo ueniuano al Santo Battesimo di cathechizarsi nella Casa nostra. Tra questi uno, che si chiamaua Isaac cominciò un giorno ad esser così fuori di giuditio, furioso, e forsennato ; che addimandò licenza per andarsene à Casa sua, atteso che non uoleua riceuer più il Battesimo, che prima tanto desideraua ; nè furono basteuoli per ritenerlo le buone parole de' nostri, nè le carezze, persuasioni, e prieghi che usarono con esso lui. Seppelo Ignatio, e facendolo condurre auanti, cosi furioso come era, amorosamente gli disse queste sole parole : Restate con noi Isaac, e con questo solo, operando interiormente lo Spirito Santo, subito ritornò in se, placòßi, e restò con giocondità in Casa, e perseuerando nel suo buon proposito, finalmente con allegrezza l'acqua del Santo Battesimo riceuè.*

(ibid. : 502)

Nous allons nous occuper plus tard, et surtout en relation aux hagiographies consacrées à Saint Philippe Neri, des Juifs en Europe (et surtout à Rome, le centre du Catholicisme et du royaume papal) pendant la période étudiée par notre livre. L'épisode raconté par Ribadeneira se réfère à une époque où les stratégies pour « convertir » les Juifs, mises en place par l'Église catholique, n'avaient pas encore été systématisées : la célèbre « Maison des Catéchumènes » n'avait pas encore été organisée, et la pression pour la « conversion » des Juifs était exercée par les différents Ordres de façon spontanée. Mais cet épisode est significatif également vis-à-vis d'une histoire de la théologie de la grâce et (donc) de la conversion : la courte phrase que Saint Ignace adresse au Juif lui transmet une grâce « congrue » : dans ce cas particulier, le prestige du Saint fait en sorte que peu de mots suffisent pour déclencher une véritable mutation du cœur (dont l'évolution, en tout cas, est accompagnée, du moins au début, par la volonté du Juif Isaac de recevoir le baptême). En outre, ce sacrement est représenté comme le seuil principal qui permet à « l'infidèle » d'accéder à la religion catholique.

Toutefois, quelques épisodes isolés mis à part, lorsque Ribadeneira représente Saint Ignace comme le protagoniste d'une conversion « active », les stratégies de convertisseur du Saint s'adressent presque exclusivement à des individus qui sont déjà catholiques, et souvent qui font même déjà partie du clergé ou de la Compagnie de Jésus, mais qui sont, cependant, douteux ou titubants. Ici nous croyons trouver une confirmation de notre hypothèse selon laquelle la conversion représentée par la première hagiographie ignatienne est plutôt une sorte de vocation, ou bien de seconde conversion : non le bouleversement de ceux qui changent de religion ou abandonnent l'hérésie ou l'athéisme, mais les mutations lentes d'un cœur qui est touché par le doute, et que la grâce de Dieu, transmise

par la médiation des Saints, reconduit sur le bon chemin. Pour encourager ce genre de changements spirituels, Ribadeneira semble suggérer qu'il n'y ait aucun moyen plus efficace que le récit archétypique de la conversion de Saint Ignace. Considérons, par exemple, l'épisode suivant, tiré du chapitre *Della prvdenza e discretione sua nelle cose spirituali* :

> *Era in Parigi un Sacerdote Religioso di vita molto dissoluta, e profana, e contrario assai ad Ignatio, il quale egli haueua con tutte le forze sue procurato di aiutare & allontanar da quella strada così torta, per cui s'haueua incaminato. Ma ritrouaua di maniera chiuso ogn'ingresso, che non sapeua per donde entrare. Finalmente determinòßi di far quello, che quiui raccontarò. Una Domenica mattina se n'andò Ignatio, come era di suo costume, à communicarsi ad una Chiesa, che era presso la casa, doue staua questo Religioso : entrò in casa sua, e se bene lo ritrouò nel letto, il pregò che lo uolesse confessare, perche uoleua communicarsi, e non ritrouaua per all'hora il suo Confessore. Il Religioso nel principio, quando vidde entrato Ignatio in Casa sua, turbòßi, ma dipoi molto più si marauigliò, ch'ei volesse confessarsi da lui ; pure finalmente parendogli, ch'ei negar non potesse quello, di che lo richiedeua, quantunque di mala uoglia, incominciòllo à confessare. Ignatio, dopò che hebbe eßplicate le sue cotidiane colpe, disse che si uoleua accusar anco d'alcuni peccati della sua passata uita, che più degli altri la coscienza gli rimordevano. E cominciò dalle fragilità, e debolezze della gioventù sua, e dalle ignoranze del suo uiuer passato, con cosi gran dolore, e con tanto risentimento, e si copiose lagrime ; che uedendo il Confessore la compuntione del Penitente, si uenne egli ancora à compungere, & à piangere le proprie colpe, per l'amaritudine del cuore, con cui quegli che gli staua avanti a' piedi piangeua le sue. Imperòche Ignatio col lume, che haueua dal Cielo*

pesaua molto minutamente, e con grandezza di parole, e sentenze ponderaua quanto fusse grande l'infinita Maestà di Dio, e quanta la sua uiltà e miseria, che l'haueua offeso ; e quanto piacevole, e liberale era stato Iddio con esso lui, e per lo contrario quanto egli sconoscente e ingrato : E diceva queste cose con gemiti e sospiri, che gli usciuano dalle uiscere, con tanta mestitia & angustia di cuore, che à pena à pena poteua formar parola : E per ristringer la cosa, uedendo il Confessore nella uita passata d'Ignatio quasi che il ritratto della sua uita presente, scorgendo il dolore ch'ei haueua di quello, che essendo giouane, secolare, e leggieri, prima che hauesse la luce della conoscenza di Dio, contro di esso commesso haueua ; e che non erano state basteuoli le penitenze di tant'anni, e così aspre, perché lasciasse quel peso di dolore, e quel risentimento di peccati, intese, e conobbe, ch'egli maggior causa haueua di piangere (essendo Sacerdote e Religioso) i costumi propij, & lo scandalo, che con eßi ad altri daua.

(Ibid. : 502)

De façon extrêmement précise ce récit de conversion (une « seconde conversion », celle d'un prêtre pécheur) traduit sous la forme de la narration la théologie jésuite de la mutation spirituelle ; en même temps, il exemplifie les stratégies que l'hagiographie post-tridentine mettait en place pour transformer les cœurs. D'abord, toute tentative de persuasion du Saint se révèle inefficace ; ensuite, toutefois, la grâce de Dieu, qui se sert du Fondateur de la Compagnie de Jésus comme médiateur (« *col lume, che haueua dal Cielo* »), parvient à pénétrer dans l'esprit du pécheur. Cette mutation a lieu, encore une fois, grâce à une mise en scène de la vie d'Ignace. Par rapport aux épisodes que nous avons déjà analysés, l'on pourrait même affirmer que dans ce dernier anecdote la dimension théâtrale de la narration est encore plus évidente : il ne faut pas croire que le Saint

soit en train de feindre sa profonde componction : au contraire, ses mots, mais aussi ses gémissements et ses soupirs, sortent « *dalle uiscere* », à savoir de la mémoire d'une expérience qui est profondément enracinée dans l'âme d'Ignace. La théâtralité ne réside donc pas dans la présence d'une fiction (niveau épistémologique) mais dans le choix des formes expressives (niveau sémiotique) adoptées pour déclencher l'empathie entre le confesseur et le confessé (qui doivent échanger leur rôles). Nous allons nous occuper plus tard du théâtre comme forme de persuasion et conversion religieuse après le Concile de Trente.[465] Pour l'instant, il faut souligner que la mise en scène de la vie d'Ignace, outre à proposer un jeu de dédoublements entre la représentation (l'hagiographie de Ribadeneira) et le représenté (la vie du Saint comme exemple pour les autres), est perçue par le prêtre parisien comme la manifestation d'un portrait cette métaphore picturale apparaît souvent dans l'hagiographie ignacienne ; elle en exprime la fonction dans l'imaginaire catholique post-tridentin : le portrait de Saint Ignace doit devenir l'image dans laquelle les autres puissent se reconnaître, et reconnaître leurs fautes.

La suite du récit décrit en détail (et selon les canons de la théologie jésuite) les effets de cette mutation du cœur :

> *Con questa consideratione diede l'entrata al raggio della diuina luce, perche nel suo cuore penetrasse, e venne di tal maniera à mutarsi, che incominciò ad amare, e riuerir quello che prima gli era odioso, & abominevole, & ad abborrir la sua vita presente, e desiderar d'emendarla : e cosi voltando carta, fece gli Essercitij spirituali, datigli da Ignatio, e di subito cominciò à far penitenza de' suoi peccati, & a viver cosi religiosamente, e castamente, che diede con la sua mutatione à quelli della Religion sua, & ad altri che lo conosceuano, non minor edificatione di quello, che per l'innanzi scandalo hauesse apportato. E dall'hora in poi egli prese Ignatio per*

Maestro, e Padre dell'anima sua, e come tale lo amò e riuerì, e per tale publicamente in ogni parte l'andò predicando.

(Ibid.)

Le rayon de la grâce ne pénètre dans le cœur que lorsque le cœur même s'ouvre au don divin : fidèle aux préceptes de la théologie jésuite, Ribadeneira met en évidence la nécessité d'un assentiment de la volonté par rapport à l'inspiration surnaturelle. Le repentir et le désir de changer radicalement sa propre vie (*cfr* la métaphore de la carte de jeu renversée…) sont les signes indispensables de la conversion, de l'efficacité de l'action de la grâce sur le cœur.

Deux éléments ultérieurs sont à souligner dans l'épilogue de ce récit : en premier lieu, au moment de la grâce et de la conversion, Ribadeneira fait suivre immédiatement une référence à la « technique du salut » : les exercices spirituels. L'application de la volonté, soutenue par la grâce, doit donc renouveler sans cesse la mutation du cœur. En deuxième lieu, l'épilogue de l'anecdote révèle la finalité ultime du récit hagiographique : celle de transformer la conversion de Saint Ignace dans le premier anneau d'une chaîne infinie, où chaque conversion est inspirée par le récit d'une conversion précédente et en même temps devient un récit qui inspire une conversion successive.

Dans la prochaine section, nous verrons comme des véritables portraits des vertus de Saint Ignace, des images non métaphoriques mais réelles, essayent de s'insérer dans ce cercle vertueux pour le perpétuer et le rendre encore plus efficace.

3.11) Images de conversions « actives ».

Comment les images représentent-elles Saint Ignace en tant que convertisseur, en tant que protagoniste d'une « conversion active », orientée vers la mutation des cœurs des autres ? Quelles stratégies visuelles

furent mises en place afin de donner une visibilité aux miracles invisibles que, selon Ribadeneira, témoignent, plus que n'importe quel autre prodige spectaculaire, de la sainteté du Fondateur de la Compagnie de Jésus ? Comment attribuer une forme manifeste à ce qui, par définition, demeure à l'intérieur des esprits ? Toutes ces questions, auxquelles nous essayerons de repondre, sont extremement significatives à la fois pour l'historien et pour le sémioticien.

D'abord, il faut proposer quelques considérations d'ordre historique. Comme nous l'avons déjà remarqué à propos du développement de l'iconographie ignacienne, les représentations visuelles de la vie du Saint élaborées avant sa canonisation, à savoir dans la période que nous étudions, furent assez attentives à ne pas accueillir trop d'éléments prodigieux ou miraculeux. D'habitude, les artistes essayèrent de se situer, plus ou moins adroitement, entre deux nécessités : d'une part, celle d'encourager la diffusion de la réputation de sainteté du Fondateur de la Compagnie (n'oublions pas que, traditionnellement, les artistes qui travaillèrent pour les Jésuites furent fréquemment conseillés ou guidés par des membres de la Compagnie, tandis que plus tard ce fut cette même Compagnie à produire dans son sein des artistes) ; d'autre part, ils tâchèrent de ne pas introduire dans les représentations des éléments inopportuns, qui donnassent aux autorités papales l'impression d'une excessive autonomie de jugement, ou même d'une hétérodoxie.

La fréquence par laquelle les miracles apparaissent dans l'iconographie ignacienne varie donc selon la période historique (beaucoup plus après 1622 qu'avant), mais aussi selon la région géographique (nous verrons que dans les provinces jésuites les plus lointaines de Rome, comme celle des Flandres, l'iconographie de Saint Ignace en tant qu'opérateur de miracles se répandit beaucoup plut tôt) et surtout selon le genre textuel auquel telle ou telle représentation appartient. En général, plus le lien entre la représentation visuelle et la source hagiographique est étroit (comme

dans le cas de la plupart des *Vies* en images gravées), plus les artistes demeurent fidèles aux critères hagiographiques « modernes » de Ribadeneira : peu de miracles, et nombre d'efforts pour convertir en images les « miracles invisibles » du Saint ; au contraire, si l'on considère les toiles et les fresques destinées à décorer les églises et les chapelles collégiales de la Compagnie, les miracles y apparaissent beaucoup plus nombreux.

Considérons quelques exemples. Commençons par l'hagiographie visuelle de Rubens et Barbé. L'on pourrait affirmer que chaque gravure contient un prodige, chacune étant la représentation d'une des nombreuses étapes dans lesquelles Dieu se manifesta à Saint Ignace. Toutefois, lorsque nous recherchons des miracles dans cette hagiographie visuelle, nous ne songeons pas à des visions, ou bien à des moments où le Saint même devint un prodige aux yeux des autres. Au contraire, nous souhaitons vérifier jusqu'à quel point cette série de gravures contient des images de miracles dans le sens traditionnel, « médiéval » du terme ; à savoir, des prodiges par lesquels le Saint intervient sur le corps des autres, en le transformant de façon miraculeuse.

3.11.2) Le corps de Saint Ignace comme miracle.

Dans quelques gravures, le corps de Saint Ignace devient lui même l'objet d'un miracle (cela constituant une caractéristique de la sainteté moderne et de son iconographie, selon la célèbre interprétation de Mâle) : considérons, par exemple, la gravure numéro trente-cinq [FIGURE 35]), qui représente le Saint en lévitation devant une petite statue de la Vierge.

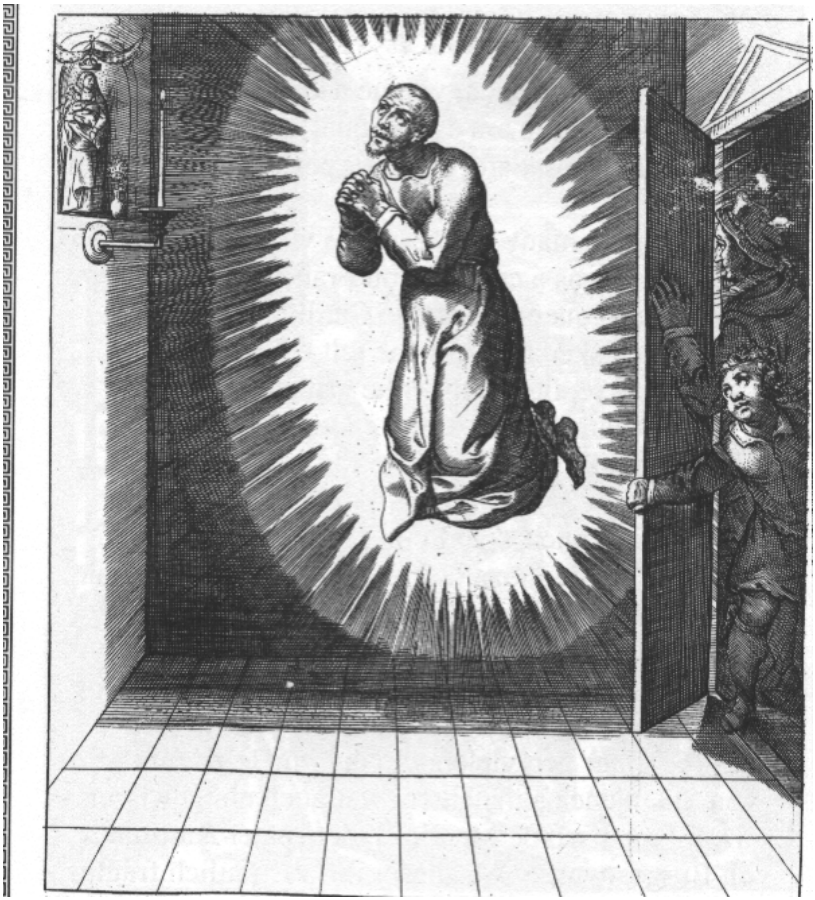


Figure 35

Le dessinateur (Rubens) a résolu de façon excellente le problème sémiotique d'exprimer, par l'image, la lévitation d'un corps dans l'espace. Afin de représenter ce phénomène, il a eu recours à deux stratégies : la posture du Saint (qui plie les genoux et soulève en arrière les pieds, ce qui indique un manque de contact direct avec la terre) et la perspective de la pièce, où le carrelage et la distribution des ombres créent une forte illusion d'écart entre le corps du Saint et le seul.[466] La scène projetée par Rubens est didactiquement essentielle : la pièce est totalement vide, sauf pour le Saint,

l'objet de sa dévotion (la statue de la Vierge) et pour les deux témoins qui ouvrent la porte située dans la partie droite de la gravure, se trouvant ainsi, de façon inattendue, devant le miracle. Ce schéma est très fréquent dans l'iconographie traditionnelle du prodige, surtout lorsqu'il se manifeste dans la vie d'un Saint. La béatification et encore plus la canonisation d'un individu requièrent qu'il ait accompli des miracles (ou qu'il ait été le protagoniste d'un prodige, comme dans le cas de cette lévitation). En même temps, tout prodige a besoin de témoins (pensons à l'étymologie du mot « miracle », mais aussi à la logistique des procès de béatification/canonisation), mieux encore s'il s'agit de témoins involontaires. L'iconographie, alors, ne fait que transcrire dans l'image cette exigence : dans la gravure de Rubens, par exemple, des observateurs visiblement « laïcs » (et donc « impartiaux », *cfr* leur habillement) pénètrent dans la pièce et deviennent des témoins involontaires du miracle. La théorie sémiotique de l'observateur et de ses « modalisations » est très utile afin d'analyser ce type d'images (Fontanille 1989) : lorsque les témoins ouvrent la porte, ils se situent exactement sur le seuil qui sépare le monde immanent (celui qui reste en dehors de la pièce, caché dans des ténèbres profondes) et celui transcendent (l'espace du miracle, celui où Dieu se manifeste par la sainteté d'Ignace, et par un bouleversement des lois naturelles). Mais, à bien réfléchir, une lecture sémiotique nous révèle aussi que ces personnages observateurs, que nous percevons à l'intérieur de l'image, ne sont autre chose qu'un simulacre de notre propre observation, une énonciation énoncée, à l'intérieur de l'image, du regard que l'image prédispose pour le spectateur réel. Lorsque ces deux témoins (dont le pouvoir de témoignage est mis en relief exactement parce qu'ils sont deux, mais aussi parce que l'un d'entre eux est un enfant, symbolisant ainsi le regard de l'innocence) se penchent dans la pièce du miracle,[467] notre regard de spectateurs réels, « empiriques », franchit en même temps la frontière imaginaire entre l'œil et l'image, entre le dedans et le dehors de la page.

Ces témoins alors nous représentent, mais dans le double sens du mot « représentation » : ils sont une présence de notre regard à l'intérieur de l'image, mais simultanément ils essayent de le guider, de lui proposer un modèle. En termes techniques, nous dirions que ces témoins nous suggèrent d'adopter la même modalisation qui caractérise leur regard : ils *ne veulent pas* observer, ils ne sont pas des curieux, mais, en bons témoins, ils se trouvent involontairement face à la vérité du miracle, et ils l'acceptent. Cette réaction de croyance est la même que la gravure nous invite à faire nôtre : franchi le seuil de l'image, devenus nous aussi des témoins du miracle, nous *devons* y croire.[468]

La gravure soixante-sept [FIGURE 36] présente une structure « scopique » similaire : encore une fois, le Saint est le protagoniste d'un fait surnaturel (pendant la nuit, il est battu par des diables, comme dans la tradition iconographique des tentations de Saint Antoine), et encore une fois une porte s'entrouvre à la « périphérie de l'image » pour y introduire le regard d'un témoin.

Figure 36

Un épisode analogue se retrouve dans le neuvième chapitre du cinquième livre de la *Vie* de Ribadeneira, mais l'image en donne une interprétation radicalement différente. Selon l'hagiographe espagnol, en 1541, pendant la nuit, le diable essaya de suffoquer le Saint. Ignace sentit une main d'homme qui lui serrait la gorge, et qui ne le laissait pas respirer, ni crier, ni prononcer le nom de Jésus. Mais tel fut son effort, qu'il parvint à pousser un cri et à invoquer le Christ, après quoi le diable s'enfuit. La

gravure a transformé un fait (peut-être) surnaturel mais invisible dans un fait surnaturel spectaculaire et visible, sur lequel même le regard d'un témoin peut se poser, en l'objectivant. Comment représenter, en effet, une main invisible qui serre la gorge du Saint sans introduire des personnages diaboliques dans la scène ? Comme dans d'autres épisodes, les contraintes de la représentation visuelle ont modifié sensiblement le texte verbal de départ, contribuant ainsi à la construction d'un imaginaire qui s'écarte considérablement de celui d'origine. Les yeux serrés du Saint dans l'image pourraient être un signe du fait qu'il ne s'agit que d'un rêve, mais la présence d'un témoin contredit cette indication : les trois diables qui frappent le Saint pendant la nuit sont visibiles, en chair et en os, et bien musclés ![469]

Le corps du Saint devient un miracle pour ceux qui le regardent également dans la gravure soixante-neuf [FIGURE 37], où Saint Ignace est représenté en train de célébrer la Messe. Pendant qu'il se plie pieusement sur le calice de l'eucharistie, une flamme très haute et vivide jaillit de sa tête, émerveillant profondément tous les spectateurs (*cfr* les gestes d'étonnement qui remplissent la scène, conjointement à ceux d'indication).

Figure 37

Dans ce cas aussi, toutefois, il s'agit d'un épisode « apocryphe » par rapport à l'hagiographie de Ribadeneira. L'image représente de façon symbolique l'ardeur religieuse du Saint, mais elle reproduit aussi, fort probablement, les jeux de mots et les associations que les Jésuites évoquèrent souvent à partir du nom du Saint (« Ignace », et encore plus « Íñigo » contiennent la racine étymologique du nom du feu en latin, « *ignis* »). Le feu devient donc un élément assez fréquent dans l'iconographie ignacienne.

Dans d'autres gravures de la série la sainteté d'Ignace se manifeste aux autres par le rayonnement surnaturel qui en environne le corps (et qui dans les gravures s'ajoute au cercle de lumière que le dessinateur à placé de façon presque systématique autour de la tête du Saint, probablement pour remplacer une auréole que l'on ne pouvait pas encore représenter explicitement), comme dans la rencontre entre Saint Philippe Neri et Saint Ignace de Loyola [FIGURE 38],[470] ou comme dans la gravure soixante-quatorze [FIGURE 39]), qui néanmoins transpose en image la déclaration du médecin Alessandro Petronio pendant le procès de béatification (*MHSI* 56/101).[471]

Figure 38

Figure 39

Des témoignages analogues furent rendus pendant le même procès par Marco Vandorne (*MHSI 56/481*) et Philippo Aupolini (*MHSI 56/478*). Selon le premier, vers 1554 le Père Léonard Kessel, qui vivait à Cologne, demanda à Saint Ignace la permission de se rendre à Rome pour le connaître personnellement, ce qu'il désirait ardemment. Mais le Saint apparut par miracle dans la chambre du père, en lui disant que ce voyage

n'était plus nécessaire. La gravure reproduite par la figure quarante transpose cette anecdote dans une image [FIGURE 40].

Figure 40

Un épisode assez similaire fut relaté par le deuxième témoin (Philippo Aupolini) : une veuve bienfaitrice de la Compagnie de Jésus, qui résidait à Bologne, déclara que le jour de la mort du Saint, le 31 juillet 1556, elle le vit environné par une lumière resplendissante. L'image représentée par la

gravure vingt-six [FIGURE 41] se réfère probablement à ce témoignage : le Saint apparaît allongé sur son lit de mort, les mains jointes, l'expression parfaitement sereine, l'huile de l'extrême onction placé sur son chevet.[472]

Figure 41

Cinq disciples agenouillés entourent Saint Ignace, comme à vouloir récomposer l'iconographie d'un *compianto* : l'un (le plus proche au Saint)

pose un crucifix devant ses yeux, tandis que les autres manifestent tous, qui d'une façon, qui d'une autre, leur tristesse (l'un d'entre eux arrive même à pleurer, et sèche ses larmes avec un mouchoir). Le décès du Saint est représenté par le motif traditionnel de la transmigration de l'âme au ciel : deux anges transportent vers les nuages - qui occupent la partie supérieure de la gravure, et qui sont transpercés par un flot de lumière dont les rayons frappent le visage de Saint Ignace - une petite figure nue, aux mains jointes, qui est censée rendre visible l'âme du défunt. Dans le fond de l'image, la même scène est reproduite de façon beaucoup moins détaillée, sauf qu'à la place du Saint l'on voit dans le lit une figure qui pourrait être celle d'une dame (*cfr*, par exemple, la coiffe du personnage). Il s'agirait, donc, de la vision nocturne reçue par la veuve. Allongée dans son lit, elle perçoit l'âme de Saint Ignace qui s'éloigne vers le ciel (la veuve n'a pas accès à la vision des anges, que la gravure, en revanche, rend visibles pour les spectateurs).

Dans ces deux anecdotes, le Saint demeure un prodige aux yeux des autres, mais avec un statut différent : ce n'est pas son corps qui se manifeste comme un miracle ; c'est plutôt la vision, l'apparition de son image qui constitue un prodige. Ce changement est souligné encore plus par les gravures. Dans l'image reproduite par la figure quarante [FIGURE 40], par exemple, quoique le Saint soit représenté lorsqu'il est encore vivant, c'est-à-dire en 1554, le dessinateur lui a attribué un statut iconographique (et idéologique) très similaire à celui de Saint Pierre dans son apparition à Saint Ignace. Le message de cette transposition iconographique est probablement le suivant : Ignace est destiné à avoir sur ses disciples, et en général sur la postérité, le même effet que des apparitions miraculeuses avaient déclenchées dans la vie du Fondateur de la Compagnie. En outre, plus le Saint s'approche à la mort, plus son statut de sainteté devient évident, non seulement pour ceux qui l'entourent, mais aussi pour les images qui transcrivent visuellement ce rapprochement à la

perfection (de fait, l'on ne peut pas être véritablement Saint qu'après sa mort).

Nous avons analysé la catégorie d'images dans laquelle le corps du Saint devient un prodige pour les autres (ainsi que la sous-catégorie où ce même corps occupe le centre d'une vision miraculeuse). Les *Vies* en gravures mises à part, toutefois, cette iconographie est assez rare dans les images picturales. Même dans les hagiographies visuelles, en outre, comme nous l'avons constaté, ce sont plutôt les épisodes qui se détachent du texte hagiographique de Ribadeneira (du moins, dans ses premières éditions) qui contiennent des éléments prodigieux.

3.11.3) Les miracles de Saint Ignace sur le corps.

Encore moins nombreuses sont, du moins au début de l'iconographie ignacienne, les images où le Saint est représenté en train de transformer par le miracle les corps des autres. La gravure reproduite dans la figure quarante-deux est, à ce propos, très significative [FIGURE 42].

Figure 42

Sur le fond d'un paysage probablement espagnol, le Saint est représenté en train de toucher le front d'un malade, visiblement assez grave, que deux autres personnages aident à se tenir debout. Un faible cercle de lumière rayonne autour de la tête d'Ignace, et deux témoins, partiellement cachés par l'ombre d'un édifice, regardent la scène avec un quelque étonnement. Toutefois, ce que cette gravure propose aux spectateurs n'est pas du tout la scène d'un miracle : le geste qui en occupe

le centre n'apparaît pas comme celui prodigieux d'un Saint médiéval qui redonne la santé par le simple effleurement de son corps avec celui du malade (et qui sera repris dans la tradition des rois thaumaturges),[473] mais il s'agit, plutôt, d'un geste médical (celui que l'on fait traditionnellement pour mesurer la température d'un corps). En plus, le malade n'apparait pas du tout en train de récupérer la santé. En fait, l'image se réfère probablement à l'épisode reporté par le témoignage X de la relation de Pampelune pour le procès de béatification (MHSI 56/993), où l'on affirme simplement que Saint Ignace se prodiguait pour les pauvres de l'hôpital et qu'il y soignait les malades en lavant leurs plaies. Aucun miracle n'est mentionné.

Une autre gravure (se référant probablement au témoignage de Domenia de Ugarte pour le procès de béatification, MHSI 56/187) représente un épisode analogue [FIGURE 43].

Figure 43

Une femme de Zumaya, affecte de tuberculeuse, s'adressa à Saint Ignace, en lui priant de la libérer de cette maladie. Selon le témoignage, le Saint se limita à la bénir, après quoi la femme ne guérit pas, mais elle améliora beaucoup. La discrétion de cette anecdote, et son manque d'éléments spectaculaires, se retrouve également dans l'image qui la transcrit visuellement : la femme apparaît agenouillée devant le Saint, les bras croisés en signe de dévotion. Saint Ignace, la main gauche engagée par un chapelet, bénit la malade de la main droite. Un cercle vivace de lumière entoure la tête du Saint, mais en général l'épisode n'a rien de prodigieux. D'une part, le seul élément qui indique l'état de santé de la femme est une béquille laissée par terre entre elle et le Saint (elle n'est pas si malade de ne pas pouvoir s'adresser à Ignace personnellement) ; d'autre part, toute la scène, comme celle de la gravure que nous venons d'analyser, a lieu à l'extérieur, et notamment en dehors de tout endroit sacré. Il ne s'agit pas simplement d'un choix stylistique (valorisation flamande du paysage), mais de la nécessité théologique de ne pas situer des événements prodigieux à l'intérieur d'un lieu consacré avant que l'autorité papale n'ait déclaré la béatitude d'Ignace. Les trois femmes qui apparaissent juste derrière la malade pourraient être, tout simplement, des témoins de l'épisode. Toutefois, leur rôle n'est pas complètement claire : la femme située au centre, par exemple, dont le cheveux ne sont pas couverts par un voile et dont le visage est baigné par la lumière, pourrait représenter, au contraire, une image de la même femme malade après la guérison (ou, du moins, après l'amélioration de ses conditions de santé, pendant la convalescence). Plusieurs éléments encouragent à suivre cette deuxième hypothèse : en premier lieu, les vêtements de la femme sans voile correspondent exactement à ceux de la femme agenouillée ; en deuxième lieu, son attitude de prière la distingue de deux femmes qui l'accompagnent ; en troisième lieu (et il s'agit probablement du détail le plus important), l'absence de

voile pourrait se justifier comme il suit : si, comme nous le racontent les témoins du procès de béatification, la requête du miracle fut formulée après que la femme avait écouté deux sermons de Saint Ignace (qui les prononça, probablement, dans une église, d'où la présence du voile), ensuite, lorsque la même femme de Zumaya rendit visite au Saint pour le remercier, cela n'eut pas lieu dans un lieu de culte (d'où les cheveux découverts).[474]

L'un des très peu de miracles décrits par Ribadeneira est représenté par la gravure reproduite dans la figure quarante-quatre [FIGURE 44] : un ami et disciple de Saint Ignace, Simón Rodríguez, se trouvait à Bassano, lorsqu'il tomba gravement malade. Ignace, qui n'était pas loin, et précisément à Vicence, sut de cette maladie et rendit visite à l'ami. Il démanda à Dieu la guérison du malade, et il l'obtint. Cet épisode insiste beaucoup sur le fait que le Saint n'est qu'un intermédiaire de la volonté divine, selon la conception post-tridentine de la sainteté. En outre, lorsque l'image représente ce miracle, elle omet d'y rendre visible la guérison : la gravure cinquante de la *Vie* de Rubens et Barbé montre au premier plan le Saint se penchant sur son ami et disciple, lequel apparaît visiblement malade (les instruments de la bonne mort, l'onguent de l'extrême onction, la chandelle – probablement utile pour savoir si le malade respire encore ou non – et surtout le crucifix, apparaissent sur un chevet de la chambre, surmonté à son tour par une image, à peine esquissée, de la Vierge).

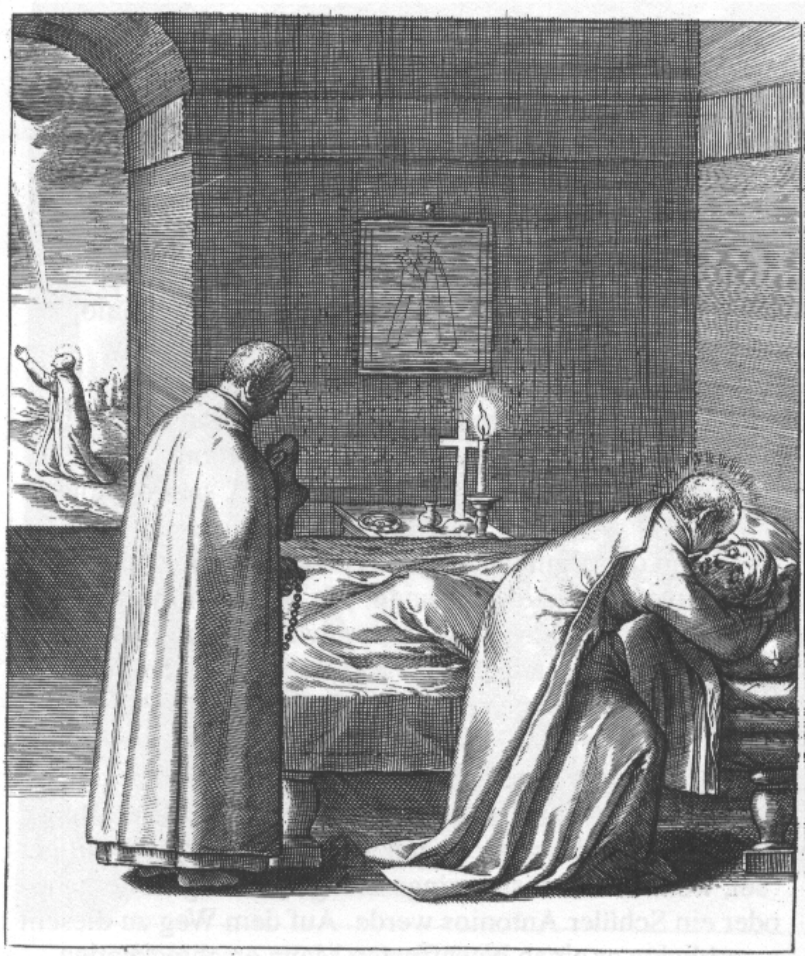


Figure 44

Au coin du lit, un autre personnage, probablement le même Saint, est représenté en train de prier, tandis qu'un troisième moment du récit, celui de l'invocation, est placé dans l'arrière-plan de l'image et, derechef, à l'extérieur. Des trois étapes qui composent le miracle, donc (la maladie, l'intervention divine et la guérison) seule les premières deux trouvent de l'espace à l'intérieur de la gravure, laquelle, comme l'hagiographie de

Ribadeneira qui en est la source, essaye de ne pas introduire trop de détails spectaculaires dans la narration.

Une autre intervention miraculeuse analogue fut reportée pendant le procès de béatification : Pietro Ferro, romain, avait été sujet à une fièvre très dangereuse pendant 63 jours. Les médecins ayant déjà abandonné tout espoir, Saint Ignace affirma que la Vierge le sauverait. Ce qui arriva le lendemain. Encore une fois, la puissance d'opérer des miracles passe par le Saint mais s'origine ailleurs, dans un espace transcendant.

Au delà de ces représentations de miracles (plutôt discrètes, surtout si elles sont comparées avec l'iconographie picturale ignacienne, et notamment celle postérieure à sa canonisation), ce n'est pas la transformation des corps opérée par Saint Ignace qui est mise en évidence par la *Vie* en gravures de Rubens et Barbé. Au contraire, comme nous le verrons de façon détaillée, la majorité des images souligne la capacité extraordinaire du Saint de muter *les cœurs* des autres, par exemple dans les nombreux épisodes de conversion.

3.11.4) Les miracles de Saint Ignace sur le cœur.

Comme nous venons de le constater, la *Vie* de Saint Ignace en images contient un nombre exigu de gravures qui représentent les miracles par lesquels le Saint transforma le corps des autres. En plus, lorsque des prodiges de ce type sont représentés, d'habitude le dessinateur préfère adopter un style assez sobre, discret, sans emphase. Au contraire, l'hagiographie visuelle de Rubens consacre une attention considérable au sujet de notre livre, à savoir la représentation de la mutation des cœurs, ce qui, selon l'exégèse de la vie de Saint Ignace fournie par Ribadeneira, constitue le miracle les plus éclatant parmi ceux accomplis par le Fondateur de la Compagnie. Mais la transposition en images des récits de conversion (ou d'autres changements spirituels) qui sont contenus dans le texte verbal de l'hagiographe espagnol pose un problème de traduction inter-

sémiotique : comment rendre visible des prodiges qui sont, par définition, invisibles, et qui ne se manifestent que grâce à l'expression que leur attribue la parole ? Nous verrons, à présent, par quelles ruses visuelles, parfois assez subtiles, le dessinateur a atteint ce résultat.

Considérons la gravure trente-quatre, reproduite dans la figure quarante-cinq [FIGURE 45].

Figure 45

Qu'il s'agisse de la représentation d'un miracle nous le comprenons immédiatement, quoique de façon indirecte, notamment par la réaction de quelques observateurs face au prodige. Une foule de plusieurs personnages (qui ne sont, en fait, que cinq, mais qui semblent multipliés à cause du désordre par lequel ils occupent un espace étroit – ils paraissent monter les uns sur les autres) pénètre soudainement dans la pièce qui contient la scène principale de la gravure. Les gestes et les expressions qui caractérisent ces observateurs contribuent à en souligner l'émerveillement : les bras se lèvent, les yeux s'écarquillent, les bouches s'ouvrent. Un rideau, séparant l'espace sacré et transcendant (celui du miracle) de celui profane et immanent (celui des observateurs) est en train d'être brusquement écarté par un jeune homme : son geste est exactement celui du prestidigitateur qui révèle le spectacle de sa magie en relevant d'un seul coup, et par une mouvance théâtrale (remarquer le bras gauche du personnage, qui est projeté en arrière pour équilibrer le mouvement soudain de la main droite) les rideaux qui cachent le prodige. Rubens a inséré dans la gravure toute une série de simulacres qui doivent guider le regard et les réactions passionnelles du spectateur empirique (c'est-à-dire nous) : l'un des observateurs (celui avec un chapeau et sans la barbe) se penche en avant, exprimant la curiosité du regard (observons, par exemple, la façon dont son bras pénètre dans l'espace visuel occupé par le miracle), tandis qu'un autre (celui avec chapeau et barbe), pour empêcher que l'étonnement ne lui fasse perdre l'équilibre, se lance en arrière, la main gauche serrant le cadre de la gravure (avec un geste qui est parallèle à celui du spectateur réel, qui tien la gravure dans ses mains, devant ses yeux).

Mais, à bien regarder, la scène qui se présente aux yeux de ces observateurs ne contient rien d'étonnant. Si, d'habitude, les images de miracles incluent des observateurs ignares qui deviennent soudainement et involontairement témoins du prodige, cette gravure utilise une telle convention représentative en la renversant : afin de rendre visible un

miracle qui ne l'est pas, elle se sert de l'émerveillement des observateurs. Les gestes qui expriment la surprise, en outre, ont une fonction double : d'une part celle, que nous avons déjà analysée, de transposer visuellement les émotions ; d'autre part, celle d'aider le spectateur réel (empirique) de la gravure à organiser le parcours de son regard à l'intérieur de la scène. Le premier personnage à gauche (le barbu) indique Saint Ignace, tandis que le bras droit levé du second observateur (celui sans barbe) dirige notre regard vers quelqu'un qui, allongé sur un lit, occupe toute la partie gauche de la gravure. Si l'on considère la posture de Saint Ignace : agenouillé, la tête rayonnante, ses bras se levant vers l'homme sur le lit ; et la posture de ce dernier : la tête inclinée en arrière, la main droite tendue vers l'un des observateurs ; un triangle parfait de gestes - qui sont également des vecteurs - s'organise entre ces trois points de la gravure. Mais quelle est leur circulation à l'intérieur de ce triangle ? Ignace ne se dirige qu'à l'homme sur le lit ; celui-ci ne s'adresse qu'aux témoins du miracle ; tandis que ces derniers créent une liaison visuelle entre le premier et le second. Mais il faut spécifier également la nature – la modalisation cognitive et passionnelle - de cette liaison : l'observateur à la barbe indique Saint Ignace mais son corps s'en éloigne étonné, tandis que l'autre observateur se penche sur l'homme allongé sur le lit, comme à vouloir établir un contact direct avec ce dernier (le malade, d'ailleurs, répond à son appel en lui tendant la main ouverte). La posture de Saint Ignace, au contraire, est celle de quelqu'un qui pousse un enfant à se promener tout seul, c'est un geste qui imprime une force et une direction centrifuges. Le sens global de cette organisation sémiotique de positions, d'expressions, de gestes et de postures pourrait être résumé comme il suit : Saint Ignace fait en sorte que l'homme allongé sur le lit puisse rejoindre les observateurs, qu'il puisse récupérer ce qui le rend un membre de la communauté des hommes. L'un des observateurs accueillit ce retour, tandis que l'autre en attribue l'origine miraculeuse à l'intervention du Saint. Toutefois, jusqu'à présent nous

n'avons pas encore précisé la nature de ce retour à l'humanité. S'agit-il, peut-être, de quelqu'un qui était gravement malade, et qu'un miracle du Saint a guéri de façon prodigieuse ? La présence d'un lit pourrait suggérer cette interprétation. Mais considérons, plutôt, la façon dont ce « malade » est représenté : il n'est pas habillé en malade. Au contraire, l'on pourrait avancer l'hypothèse qu'il soit habillé en chevalier, en soldat : observons, pas exemple, ses caleçons courts, ses sandales, à peine visibles, mais surtout les muscles qui affleurent de sa casaque, très semblable à une cuirasse romaine. Considérons, puis, le baldaquin s'ouvrant sur le malade (et qui corresponde à l'ouverture du rideau : le spectacle et ses spectateurs se rencontrent) : il s'agit, bien évidemment, du dispositif que l'on adoptait pour garder chaud le lit d'un infirme, mais en même temps ce baldaquin ne nous-rappelle-t-il celui de la maladie d'Ignace, baldaquin dont nous avons dit qu'il avait la même forme d'une tente de campement militaire ? Cette partie de la gravure mélange donc deux isotopies, comme les appelleraient les sémioticiens, à savoir deux possibilités de conférer à l'image une cohérence sémantique : d'une part, l'isotopie de la maladie ; d'autre part, celle de la chevalerie, de la « milice terrestre ». Afin d'éliminer cette ambiguïté, ou, mieux, afin de nous permettre de donner un sens à cette ambiguïté, le dessinateur nous a laissé un indice : la corde se trouvant sous le lit du malade. Qu'il s'agisse d'un signe offert aux spectateurs pour qu'il soit transformé dans la clef de voûte de l'interprétation est évident : ce détail est trop bizarre pour qu'il ne soit pas significatif. En outre, la posture même de Saint Ignace semble diriger notre regard vers ce détail. Essayons, donc, de le déchiffrer. D'abord, ce n'est pas une simple corde, mais une corde qui avait été nouée. Le nœud est encore visible, mais en même temps le dessinateur a su rendre de façon magistrale le sens d'un desserrement. La question se pose donc de façon presque immédiate et automatique : qu'est-ce cette corde qui était un nœud et qui ne l'est plus ? Ou serait-il peut-être mieux de se demander : qui serrait-elle ? La réponse nous est fournie,

encore une fois, par la posture de Saint Ignace, qui maintenant nous apparaît comme beaucoup plus claire : d'une main il indique la corde dénouée, de l'autre le « malade » sur le lit. La maladie dont il souffrait, et dont il a été libéré grâce à l'intervention miraculeuse du Saint, n'était donc pas une maladie physique, mais, plutôt, un état négatif (« disphorique », diraient les sémioticiens) de l'esprit, que le dessinateur a rendu visible par la métaphore visuelle du nœud. Ce n'est pas difficile, après cette longue exégèse, de donner un sens à l'ambiguïté qui relie la maladie et la chevalerie : l'homme qui apparaît sur le lit n'était pas malade dans le corps, mais dans l'esprit ; ce n'était pas la santé qui lui faisait défaut, mais le salut. Le miracle de Saint Ignace a été donc celui de lui rendre ce salut, de le libérer du péché qui emprisonnait son âme, qui le serrait comme dans un nœud. Comment justifier, alors, les références à la chevalerie, à la vie militaire ? À notre avis, il ne s'agit que d'une référence visuelle à l'iconographie de la « conversion » de Saint Ignace : le malade « spirituel » est allongé sur un lit, comme l'était Saint Ignace pendant sa convalescence ; pareil est aussi le baldaquin qui le couvre. Comme nous le constaterons ultérieurement, souvent Rubens utilise des fragments de l'iconographie de la conversion de Saint Ignace pour raconter les mutations spirituelles qu'il encouragea et pour conférer en même temps à leur représentation un surplus d'efficacité visuelle et d'intensité pathémique. Cet emprunt produit un effet double : d'une part, il propose visuellement la conversion d'Ignace comme un modèle pour toute conversion ultérieure, ainsi que le faisait Ribadeneira par le truchement du discours verbal ; d'autre part, il rend la représentation de ces « miracles invisibles » immédiatement reconnaissable.

Une dernière remarque avant de conclure : notre interprétation de la corde abandonnée sur le seul pourrait paraître risquée et douteuse ; toutefois, il ne faut pas négliger que des nœuds apparaissent aussi, et à notre avis de façon qui n'est pas casuelle, dans des autres points de la

gravure. Le baldaquin qui couvre le lit du malade est serré au mur par un nœud, tandis qu'un autre nœud, tout à fait similaire, apparaît à coté du rideau écarté par les témoins. Cette coïncidence est trop étrange pour qu'elle soit, tout simplement, fortuite. Pour lui donner un sens, il faut d'abord souligner que ces derniers nœuds ne sont pas défaits. Si l'on accepte la lecture symbolique que nous avons proposée vis-à-vis de la corde abandonnée (techniquement, il s'agirait d'une relation semi-symbolique opposant le couple expressif nœud serré – nœud desserré au couple sémantique esprit esclave du péché – esprit libre), la présence des nœuds dans la gravure pourrait connoter la signification des objets (et des symboles) auxquels ils sont associés. À cet égard, le nœud du baldaquin est assez facile à interpréter : si l'on accepte que cette sorte de tente militaire soit une référence à la vie pécheresse, le nœud qui le fixe au mur peut tout à fait rentrer dans la même ligne exégétique. Plus difficile est l'interprétation du nœud qui apparaît à côté du rideau : probablement, le dessinateur y a voulu souligner la séparation entre un espace sacré, celui qui est occupé par le miracle et par la corde dénouée, et un espace qui vit encore hors de la manifestation de la grâce, celui du nœud serré.[475]

Après cette longue et minutieuse analyse de l'image, quelqu'un pourrait avancer plusieurs objections d'ordre général, que nous souhaitons accueillir par des réponses préventives, car il s'agit de perplexités qui se sont déjà manifestées, assez souvent, au cours de notre travail, et sur lesquelles nous avons réfléchi. D'abord, cette analyse n'est-elle inutile, étant donné que nous connaissons le texte verbal qui était associé à ce type d'image, et qui en quelque sorte l'expliquait ? À cette objection l'on peut rétorquer plusieurs arguments. D'abord, ces gravures, comme nous l'avons déjà remarqué en en résumant l'histoire, firent fréquemment l'objet d'une circulation complexe. Elles ne furent pas toujours accompagnées par le texte verbal. En outre, même lorsque ce texte était présent, sa signification était probablement débordée par celle des images, pour deux raisons au

moins : souvent, ces hagiographies visuelles n'étaient pas simplement un complément décoratif des hagiographies verbales ; elles pouvaient avoir une « existence sémiotique » indépendante, par exemple lorsqu'elles s'adressaient à des spectateurs qui ne savaient pas lire ; en deuxième lieu, même lorsque le texte verbal était lu, la gravure n'en proposait pas simplement une traduction visuelle, mais une sorte de commentaire. Notamment, comme nous l'avons remarqué assez souvent, ces gravures étaient censées suggérer l'attitude émotionnelle des spectateurs (ou des lecteurs/spectateurs) par rapport à telle ou telle étape de la vie de Saint Ignace.

Une autre objection pourrait porter sur le sujet suivant : cette analyse n'est-elle pas trop compliquée considérant, justement, le genre de public auquel ces hagiographies visuelles s'adressaient ? À cette objection nous répondons que ce qui est compliqué n'est pas l'effet de l'image sur ses spectateurs (à savoir, la réception cognitive et émotionnelle de l'image), mais plutôt la façon dont cet effet est produit. L'on pourrait même affirmer que, plus un effet rhétorique semble jaillir presque naturellement de la surface d'une image, plus les mécanismes par lesquels cette naturalité est construite sont compliqués et difficiles à décrire.

La troisième objection pourrait concerner l'utilisation de textes verbaux pour l'interprétation des images. À cet égard, la méthodologie sémiotique diverge de celle iconologique. Dans nos explications, nous aurions pu utiliser tout de suite le texte de Ribadeneira, d'où les créateurs de l'hagiographie visuelle tirèrent l'inspiration pour représenter l'épisode que nous venons d'analyser. Toutefois, ce qui nous intéressait n'était pas tellement le sens explicite que les créateurs de l'image voulurent lui attribuer, mais plutôt le sens implicite qui jaillit de la structure interne de l'image, sens que l'on peut déchiffrer lorsque l'image est soumise à une analyse formelle. Ce choix dépend aussi de la pertinence de notre étude : la sémiotique est un instrument idéal pour reconstruire les réactions d'un

spectateur qui fût placé devant cette gravure au début du dix-septième siècle, et qui ne connût pas le texte de Ribadeneira, ce type d'étude reposant sur la conviction que quelques-uns des mécanismes qui guident notre appréhension du sens d'une image n'aient pas changées de façon radicale dans la période qui nous sépare des contemporains de Rubens, et que nous puissions, en quelque sorte, revivre cette même expérience, par exemple en « simulant » notre ignorance du texte verbal. En outre, cette simulation permet de formuler des hypothèses interprétatives qui seraient suffoquées pas la référence immédiate au texte de départ. En nous plaçant directement entre les plis de l'image, en revanche, nous pouvons en tirer des suggestions dont peut-être plusieurs seront indignes d'être cultivées, mais dont quelques-unes ou moins seront capables de jeter une lumière neuve et rafraîchissante non seulement sur l'image même, mais aussi sur sa relation avec le texte.

Après avoir apprecié jusqu'au bout les structures du discours visuel mis en place par la gravure, nous pouvons révéler qu'elle se réfère à un épisode raconté dans le sixième chapitre du cinquième livre de Ribadeneira : un jeune homme biscayen,[476] Matheo, avait vécu quelques mois dans la maison des Jésuites à Rome (quoique il n'en fût pas membre, souligne l'hagiographie). Le démon entra dans le corps du jeune et commença de le tourmenter. Le Saint le libéra.

Dans d'autres cas, comme celui de la gravure trente-huit, reproduite dans la figure quarante-six [FIGURE 46], le recours au texte verbal est indispensable pour interpréter l'image de façon correcte. Plusieurs détails indiquent que la scène a lieu dans une université (ou, du moins, dans un édifice consacré à l'enseignement) : l'habillement des observateurs (les manteaux, les chapeaux, les longs bâtons dont les maîtres se servent pour indiquer les objets de leurs cours etc.),[477] ainsi que l'architecture (remarquer notamment le pupitre dans le coin en haut à droite de la gravure).

Figure 46

En outre, l'on perçoit tout de suite une attitude générale d'étonnement (les gestes, les postures, les regards, les expressions faciales, etc.), et l'on saisit de façon pareillement immédiate l'objet de cette merveille : quelqu'un qui est habillé comme un maître (il en possède le manteau et la barbe) s'agenouille devant Saint Ignace, qui est lui-aussi en train de s'agenouiller, mais de façon différente : ses genoux ne touchent pas le seul, ils sont pliés beaucoup moins que ceux de l'autre personnage ; surtout, ils

semblent soutenir un effort, que le dessinateur a transmis également aux cuisses du Saint. En fait, celui-ci est en train de soulever le personnage devant lui pour empêcher qu'il lui manifeste sa dévotion. Nous comprenons, donc, que la relation entre Saint Ignace et le personnage devant lui est telle que le Saint ne pourrait pas accepter un geste éclatant de soumission. Il s'agit, en effet, d'une relation hiérarchique, de maître à disciple. Si nous combinons cette conclusion avec notre intuition de la nature de l'endroit où la scène a lieu, nous pouvons en déduire qu'elle représente un moment où un maître de Saint Ignace lui manifeste sa soumission dévote devant le public étonné de ses collègues. D'autre part, comme nous le disions, la référence au texte de Ribadeneira est indispensable pour savoir que cette gravure représente une sorte de « conversion », une mutation du cœur.

L'image se réfère à un épisode relaté dans le troisième chapitre du deuxième livre de la *Vie* de Ribadeneira : étudiant à Paris, Saint Ignace avait convaincu beaucoup de ses condisciples à dédier leur temps libre à des œuvres pieuses. Le recteur du Collège, Diego de Gobea, ménaceait de le punir sévèrement, s'il n'eût pas arrêté de distraire ses compagnons. Mais après que le Saint lui manifesta toute sa détermination, le recteur l'emmena dans une salle où l'attendaient les maîtres et les disciples du Collège, il s'agenouilla devant Ignace, et il déclara publiquement qu'il s'agissait d'un Saint. Dans le cas de cette gravure, donc, la mutation du cœur du recteur resterait invisible si elle ne fût pas manifestée ou explicitée par le texte verbal. D'autres gravures fonctionnent de façon différente, et requièrent d'autres stratégies interprétatives.

La lecture d'une image comme celle proposée par la figure quarante-sept [FIGURE 47], par exemple, est assez simple : même en ne pas disposant du texte verbal de référence (la vie de Ribadeneira), ce n'est pas impossible de saisir le sens de la scène représentée.

Figure 47

Le Saint est assis devant sont écritoire, en train de lire. Son regard est tellement absorbé par la lecture (sans doute, d'un livre dévotionnel) qu'il ne se rend pas compte qu'un homme armé d'une épée est en train de pénétrer dans la chambre, probablement avec l'intention de le tuer. Un ange apparaît alors dans un nuage placé dans le coin en haut à droite de l'image, et il protège le Saint de cette agression, l'épée dégainée et le bras levé à maudire l'assassin. Celui-ci, évidemment frappé par la vision (outre que

par un rayon de lumière qui, partant du nuage même, lui touche le cœur), lève son regard vers l'ange, et soulève le bras gauche en signe d'étonnement. Si cette image représente, sans aucun doute, la miraculeuse mutation d'un cœur, l'on ne pourrait pas affirmer que cet événement soit attribuable au Saint même. Dans cette gravure, en fait, Saint Ignace n'apparaît pas en tant que convertisseur, mais comme l'objet inconscient d'une rage assassine. Toutefois, si nous comparons cette représentation avec le texte verbal d'où elle a été tirée, nous pouvons remarquer des différences intéressantes. Selon le deuxième chapitre du cinquième livre de la *Vie* de Ribadeneira, à Paris (qui est souvent l'endroit – quelque peu fabuleux - de ces conversions miraculeuses) un compagnon de Saint Ignace, qui n'avait reçu de lui que des bonnes actions, conçut la détermination de le tuer. Il monta donc jusqu'à la chambre du Saint, mais lorsqu'il fut sur le point de l'assassiner, il entendit une voix surnaturelle qui le rappela à la raison. Mais comment l'image pouvait-elle représenter cet épisode ? Comment donner une forme visuelle aux voix ? Le dessinateur de cette gravure a choisi de transformer la voix dans un ange, lequel est représenté, justement, en train de crier contre l'assassin.

Les vertus de Saint Ignace comme convertisseur sont beaucoup plus évidentes dans la gravure réproduite dans la figure quarante-huit [FIGURE 48], qui est, à cet égard, l'une des plus significatives (car l'épisode qu'elle représente a été souvent repris par les poèmes hagiographiques dédiés au Saint, comme nous le verrons plus tard).

Figure 48

Nous l'analyserons donc de façon détaillée. L'anecdote qui a inspiré cette image nous est déjà connu : il est contenu dans le cinquième livre, deuxième chapitre de la *Vie* de Ribadeneira : à Paris, un jeune homme vivait en concubinage avec une femme. Saint Ignace l'attendit, un jour, hors de la ville, le corps plongé dans l'eau glacée. L'homme, ému par cette effroyable épreuve de charité, se délivra alors de son amour malhonnête. La gravure a transposé visuellement cette mutation de cœur de façon assez

fidèle. Sur le fond, l'on voit des architectures qui identifient la ville de Paris (l'on remarque, notamment, l'église de Notre Dame). Le ciel est encombré de nuages : le dessinateur a voulu souligner, peut-être, que nous sommes dans un jour d'hiver (pour donner de l'emphase à la froideur de l'eau du fleuve). Le Saint, nu et remarquablement musclé, est en train de plonger dans l'eau. Un jeune homme traverse le pont qui surplombe la rivière ; il s'aperçoit de la présence de Saint Ignace et il en est fortement frappé.

Par quels éléments le dessinateur a-t-il essayé de nous transmettre le sens profond de cette gravure ? De quelle façon a-t-il concentré dans un seul instant tout le récit d'une conversion ?

La situation pécheresse qui emprisonnait le jeune homme est évoquée tout simplement par les vêtements de ce dernier : un large manteau, un chapeau élégant muni d'une plume, etc. C'est l'habillement de quelqu'un qui se rend à une rencontre amoureuse, mais il s'agit également d'une référence visuelle à la façon dont le dessinateur avait représenté Saint Ignace tel qu'il était avant sa conversion. Encore une fois, l'hagiographie en images gravées propose le Fondateur de la Compagnie comme un modèle de transition du péché au salut. Pour obtenir cet effet, lorsqu'elle raconte visuellement des mutations spirituelles obtenues ou encouragées par le Saint, elle utilise souvent des fragments tirés de l'iconographie de la conversion ignacienne. À cet égard, l'image que nous sommes en train d'analyser est exemplaire : elle renvoie à la conversion de Saint Ignace non seulement par les vêtements de l'homme pécheur (remarquer, par exemple, la ressemblance entre le chapeau de ce dernier et celui qu'Ignace avait abandonné à un pauvre homme au début de son pèlerinage [FIGURE 49]), mais aussi par le pont que l'aimant malhonnête traverse, et duquel il s'aperçoit de la présence de Saint Ignace.

Figure 49

Le parapet du pont apparaît brisé juste en correspondance du passage du jeune homme. La brisure lui permet de voire le Saint, mais sa présence dans l'image n'est pas justifiée uniquement par une nécessité optique. À notre avis, au contraire, par cette brisure le dessinateur de l'image a voulu proposer une comparaison visuelle entre la muraille ébréchée où commença la conversion de Saint Ignace et cette fêlure que l'exemple du même Saint est parvenu à ouvrir dans le cœur d'un autre pécheur. Mais la signification

de cette brisure pourrait être encore plus riche : les murs du pont se terminent de façon irrégulière, et donnent accès à un chemin dont le parcours est mis en évidence par des lignes sinueuses. Il y a une certaine analogie formelle entre la fêlure qui s'ouvre dans le pont, permettant ainsi un contact visuel entre le pécheur et Saint Ignace, et l'ouverture par laquelle le pont débouche sur la voie principale. Il s'agit toujours d'ouvertures, sauf que la première est étroite et emmène le jeune homme à rencontrer (ne fût-ce que de façon visuelle) Saint Ignace, tandis que la seconde est celle qui conduit le jeune homme vers son aimée, à savoir vers la perdition. L'une représente alors le chemin étroit et difficile du salut, l'autre celui large et attirant de la damnation. Après sa conversion, encouragée par l'exemple de Saint Ignace, le pécheur choisira le second.[478]

Des autres gravures adoptent cette même stratégie d' « auto-citation visuelle » afin de signaler la relation entre la conversion de Saint Ignace et celles qu'il encouragea ou qu'il déclencha. Dans la gravure réproduite dans la figure cinquante, par exemple [FIGURE 50], le Saint est représenté en train de prêcher à une foule de gens.

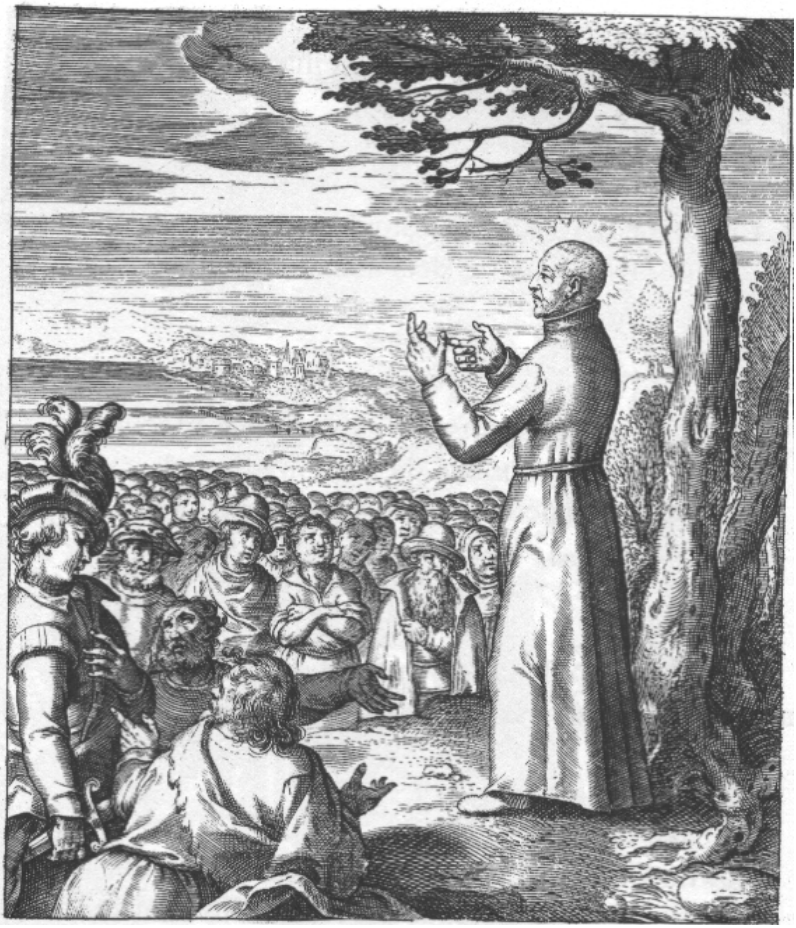


Figure 50

L'un des membres de ce public nombreux se distingue des autres par son habillement : derechef, l'élément de distinction est un chapeau à la plume, qui cette fois-ci est accompagné par l'épée engainée que l'homme serre dans la main droite. L'autre main, toutefois, touche la poitrine, comme à suggérer que, pendant le sermon de Saint Ignace, une mutation de cœur est en train d'avoir lieu. L'homme n'a pas encore abandonné sa vie passée (d'où le contact de la main avec l'épée), mais en même temps une

autre partie de l'âme, celle dévote et spirituelle, commence de se manifester grâce à la puissance des mots de Saint Ignace, soulignée par les gestes des deux hommes qui entourent le personnage au chapeau plumé : d'une part ils le regardent, d'autre part ils indiquent le Saint avec emphase, comme s'ils invitassent le gentilhomme à écouter les sermons du Fondateur de la Compagnie, à laisser que ses mots lui changent le cœur. La gravure se réfère, fort probablement, à la méfiance que l'un des frères de Saint Ignace (l'un de ces frères chevaliers qu'il avait essayé d'imiter pendant la première partie de sa vie) manifesta, surtout au début, vis-à-vis de la volonté du Saint de prêcher la parole du Christ, opposition qui fut ensuite vaincue par le grand succès obtenu par le Fondateur de la Compagnie (*cfr* les notes autobiographiques, chapitre neuf, paragraphe 88).

Parfois, la conversion est représentée de façon spectaculaire, surtout lorsqu'elle se configure comme la victoire du Saint sur les démons qui emprisonnaient une ou plusieurs âmes (*cfr* la figure 51, où des petits diables sortent des bouches de ceux que le Saint parvient à délivrer de la possession démoniaque) [FIGURE 51],[479] ou lorsqu'elle est l'effet d'une intervention surnaturelle qui aide le Saint dans sa mission (*cfr* la gravure cinquante-deux, où le père Antoine, l'un des premiers compagnons de Saint Ignace, ayant douté de sa vocation et, par conséquent, abandonné la maison des Jésuites, y est reconduit par la vision d'un chevalier armé [FIGURE 52][480] ; mais *cfr* aussi la gravure suivante [FIGURE 53], où un anachorète qui méprisait Saint Ignace se convainc de la fausseté de sa propre opinion par une apparition du Christ en personne.

Figure 51

Figure 52

Figures 53

Toutefois, si l'on compare cette iconographie de Saint Ignace en tant que convertisseur et opérateur de « miracles invisibles » avec celle qui se développera successivement, surtout en peinture, la première ne peut qu'apparaître beaucoup plus sobre et moins spectaculaire de la seconde. Dans la section qui suit, nous essayerons de comprendre les modalités et les raisons de cette transformation, en la liant avec le milieu historique et religieux dans lequel elle eut lieu.

3.11.5) L'iconographie picturale : les miracles de Saint Ignace selon Rubens.

Dans la période qui nous intéresse, celle allant de la fin du Concile de Trente jusqu'à la canonisation de ceux que nous avons appelés « les premiers Saints modernes », une toile est particulièrement importante si l'on souhaite comprendre de quelle façon les images proposèrent Saint Ignace comme opérateur des miracles du cœur, des miracles qui sont par définition invisibles et que cependant la peinture contribue à rendre manifestes par toute une série de ruses expressives. L'image à laquelle nous sommes en train de nous référer est celle qui fut peinte par Peter Paul Rubens pour l'église des Jésuites à Anvers[481] et conservée, à présent, auprès du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne : *Les miracles de Saint Ignace de Loyola*.[482] [FIGURE 54]

Figure 54

Entre 1615 et 1617, Rubens peignit pour cette église deux retables interchangeables, celui que nous venons de mentionner et un deuxième rétable, représentant les miracles de Saint François Xavier, que nous étudierons plus tard. Comme nous l'avons déjà écrit, il peignit en outre,

pour la même église, trente-neuf toiles représentant des Saints et des sujets bibliques, qui malheureusement furent détruites par une incendie en 1718.

Avant d'analyser la structure formelle des *Miracles de Saint Ignace*, il faut d'abord situer cette toile dans son contexte historique : les Flandres étaient à l'époque une terre de frontière du Catholicisme, et notamment pour l'activité évangélisatrice des Jésuites.[483] Si, comme nous le verrons tout de suite, l'image exécutée par Rubens donne beaucoup d'emphase à la visualisation spectaculaire des miracles invisibles de Saint Ignace, cela ne dépend pas exclusivement du style du peintre, mais aussi de la fonction de propagande religieuse que ce rétable, conjointement aux autres images qui décoraient l'église, devait exercer sur les fidèles. Nous sommes entre 1615 et 1617. Saint Ignace de Loyola a été déjà béatifié, mais la Compagnie lutte pour sa canonisation. L'iconographie ignacienne doit donc se situer entre les deux exigences, en quelque sorte opposées, de ne pas anticiper la représentation de la sainteté d'Ignace, mais de fournir en même temps une épreuve visuelle de cette même sainteté. La toile de Rubens est en fait censée démontrer la nature miraculeuse, et donc sainte, de la vie du Fondateur de la Compagnie, exactement comme Ribadeneira l'avait fait dans le dernier livre de son hagiographie. Mais comment traduire les mots en images ? Comment atteindre, par l'image, le délicat équilibre rejoint par le subtil art rhétorique et apologétique de Ribadeneira ? Pour répondre à ces questions, analysons la structure sémiotique du rétable.

La composition de l'image est complexe. Commençons par le personnage principal, à savoir Saint Ignace même. Il occupe presque le centre du rétable, qu'il domine également par les dimensions de son corps, légèrement supérieures par rapport à celles des autres personnages qui apparaissent dans la même scène. La posture du Saint est très significative : le regard adressé vers un point indéfini perdu dans le ciel (dans le plafond de l'église), comme à vouloir rechercher l'inspiration divine, il soulève le bras droit en direction de la foule devant lui, tandis que l'autre bras

s'appuie sur l'autel. Ce geste répond à une « logique posturale » (il doit rééquilibrer l'inclination en arrière que le corps du Saint subit à cause de la force de l'inspiration divine) ; mais il a aussi un contenu sémantique plus profond : lorsque il opère ses miracles, ceux qui constituent le sujet principal de la toile, Saint Ignace est en contact avec l'autel ; la main qui touche le marbre, donc, exprime, par une sorte de synecdoque visuelle, la contiguïté avec l'Église. Le même concept se manifeste également dans les codes vestimentaires que Rubens a choisi d'utiliser dans cette image. Le choix est étrange : jusqu'à présent, Saint Ignace avait été représenté presque exclusivement habillé selon la façon traditionnelle de la Compagnie de Jésus. Dans cette toile, au contraire, Rubens a préféré mettre en exergue l'identité de Saint Ignace en tant que prêtre. Cela contribue à transmettre le sens d'une identification entre lui et l'Église, que le peintre souligne encore plus par une stratégie représentative très fine : suggérant une sorte de mimétisme entre la large planète de Saint Ignace et l'étoffe qui recouvre l'autel ; le Saint et l'Église catholique, donc, opèrent en conformité parfaite, étant l'un le miroir et la continuation de l'autre.[484] En outre, quoique le Saint soit l'indiscutable protagoniste de la scène, Rubens, en peintre théologiquement averti et subtil, n'a pas renoncé à affirmer visuellement le fait que les miracles accomplis par Ignace ne furent que l'œuvre indirecte du Christ. C'est, à notre avis, pour cette raison qu'il a placé, dans les coulisses de la scène, un crucifix, à peine visible, qui surplombe Saint Ignace et le domine visuellement. Le rapport entre le Christ et le future Saint est en outre spécifié par la présence, entre l'un et l'autre, du calice de l'eucharistie, référence au sacrément institué par Jésus, et d'une chandelle, dont la flamme, très visible dans l'obscurité de l'autel, attire sur cette relation (et donc, dans cette partie de l'image) le regard du spectateur.[485]

Toutefois, Rubens n'a pas complètement annulé l'identité de Saint Ignace dans celle de l'Église catholique (à laquelle cependant l'image

renvoie constamment, surtout par les architectures qu'elle représente) ;[486] la Compagnie est bien reconnaissable à l'intérieur de la scène, par exemple dans la série des Jésuites qui accompagnent le Saint. Habillés selon les critères de la Compagnie, ils témoignent de la matrice jésuite de ce tableau. En même temps, ils représentent la milice céleste guidée par Saint Ignace, dont les gestes et les vêtements sont également ceux d'un général de la foi. Mais d'un point de vue plus formel, ces Jésuites apparaissant à côté de Saint Ignace jouent un autre rôle encore : celui de guider le regard des spectateurs du tableau à l'intérieur de la scène ; observons la direction de leurs regards : à l'exception de l'un d'entre eux, qui lève les yeux au ciel, ils regardent tous vers les miracles de Saint Ignace, chacun se concentrant sur un détail différent. Cette pluralité des regards nous invite alors à explorer la partie inférieure de la toile dans toutes les directions possibles. Mais avant de suivre cette indication il faut remarquer d'abord un autre élément : aucun des Jésuites représentés n'exprime dans son visage un sentiment de merveille : il n'y a pas des bouches ouvertes, pas des yeux écarquillés, pas des gestes emphatiques. Au contraire, il n'y a que trois mains qui affleurent à la surface noire des vêtements : l'une est levée au ciel (appartenant au seul Jésuite qui dirige le regard dans cette direction), tandis que le personnage le plus proche de Saint Ignace semble plutôt en train de recomposer son manteau. En général, donc, dans la toile de Rubens les membres de la Compagnie, face aux miracles de leur Fondateur, ne trahissent aucun sentiment qui ne soit l'impassibilité. Pour quelle raison ? - nous sommes-nous demandés. Probablement, le peintre a voulu souligner le caractère militaire de la Compagnie, son courage et sa tranquillité devant les défis posés par le démon (qui est, comme nous le verrons, le protagoniste négatif de cette toile, l'ennemi). En même temps, nous soupçonnons que Rubens, en fin peintre tel qu'il était, ait voulu exprimer un sentiment que l'on pourrait traduire en mots comme il suit : nous, les Jésuites, les disciples et les compagnons de Saint Ignace, ne nous étonnons

pas de ses miracles, des mêmes prodiges que vous, les spectateurs, voyez représentés dans la toile, car dans notre expérience ils ne constituent que la normalité de la vie de Saint Ignace. Sa sainteté consiste justement dans le fait qu'il accomplissait normalement, presque naturellement, des actions exceptionnelles, surnaturelles. Evidemment, cette attitude ne peut qu'encourager le spectateur à éprouver une merveille encore plus forte, surtout lorsqu'il explore la partie inférieure du rétable.

Ici, Rubens a condensé dans une seule composition la plupart des prodiges accomplis par Saint Ignace : juste en face du Saint, un jeune homme s'agenouille devant la balustrade qui sépare l'autel (le haut, l'espace sacré) des fidèles (le bas, l'espace profane, celui où le démon peut exercer son influence) ; le chapeau à la main droite - un signe de dévotion - , de la main gauche il tire vers le Saint une femme endiablée, dont la figure est un véritable chef-d'œuvre expressif. Les yeux complètement blancs levés vers le ciel (ou mieux, fuyant la vue d'Ignace), la bouche sauvagement ouverte autour d'une langue bleuâtre, elle torture sa casaque de la main gauche, tandis que du bras droit, surnaturellement musclé (la force surhumaine des possédés est un cliché) elle s'arrache les cheveux. Autour d'elle, le peintre a disposé de façon équilibrée deux types expressifs :[487] d'une part, les personnages qui invoquent la grâce du Saint ;[488] d'autre part, ceux pour lesquels cette grâce est demandée. L'homme barbu qui soutient la femme possédée exprime merveilleusement - dans la couleur sanguine du visage, dans les cheveux décoiffés, dans les yeux grands ouverts - la fatigue de pousser l'endiablée vers le Saint, tandis que quelques personnages l'invoquent (l'homme barbu aux bras levés dans la partie droite de l'image),[489] quelques autres pleurent (la femme juste au dessous, qui porte un mouchoir à l'œil gauche), quelques autres prient et pleurent en même temps (la femme blonde aux mains tressées juste devant le Saint, le vieillard agenouillé au dessous de la femme possédée), quelques autres encore tous simplement regardent le Saint (la femme à coté de

l'homme au visage rouge) ou le ciel (l'homme à la barbe grise qui soulève la main gauche), extasiés. Au milieu de toute cette confusion, puis, Rubens a placé un regard curieux, une sorte de simulacre de l'attention que le peintre essaye de susciter chez les spectateurs de la toile : le jeune homme aux sourcils froncés situé au centre de la foule (à droite de la vieille dame au voile blanc).

Le tableau contient des références plus ou moins explicites à plusieurs miracles (la femme au voile blanc, par exemple, est probablement un renvoi à l'épisode de la malade de tuberculeuse qui guérit grâce à l'intervention du Saint), mais les seuls qui soient mis en exergue demeurent, cependant, ceux qui touchent directement l'esprit des graciés plus que leur corps. Au delà des deux dames qui semblent vouloir remettre leurs enfants à la protection de Saint Ignace (s'il s'agit d'une référence à une quelque guérison miraculeuse, elle est presque imperceptible), deux personnages frappent immédiatement le spectateur. D'abord, celui qui, jeté sur le seul de l'église, est peut-être le seul qui dirige son regard vers le spectateur, l'interpellant. Il s'agit toutefois d'un regard blanc, vide, analogue à celui de la femme possédée ; c'est un regard qui se projète en arrière afin de fuir le contact visuel avec Saint Ignace, l'ennemi du diable. Un deuxième personnage, dont la musculature puissante exprime l'effort du combat spirituel, essaie de relever la tête de l'endiablée vers la source de la grâce. Qu'il s'agisse d'un autre bénéficiaire d'un miracle de l'esprit (qui toutefois se manifeste également dans le corps) n'est pas évident de façon immédiate. La présence d'un petit chien dans le coin en bas à gauche de la toile pourrait faire penser à une référence à Saint Roque, et donc à un malade de peste. Toutefois, il nous semble qu'interpréter ce prodige comme un miracle sur l'esprit plutôt que sur le corps soit un choix plus raisonnable, surtout en raison du morceau de corde que l'endiablé serre dans la main droite, l'autre bout étant étroitement gardé par l'homme qui aide et soutient le possédé (ou le malade). La corde trouve sa justification

« réaliste » à l'intérieur de l'image comme instrument dont l'on se sert pour transporter un corps vers le Saint. Toutefois, il nous semble fort probable qu'il s'agisse également d'une référence visuelle aux contraintes spirituelles dont Saint Ignace avait délivré beaucoup de pécheurs. D'ailleurs, cette hypothèse ne peut être que corroborée par l'analyse du dernier personnage du tableau, l'homme avec une corde (un « *cappio* ») au cou, apparaissant dans la partie droite de l'image. Encore une fois, de la forme du nœud et de la tension de la corde (magistralement représentées par Rubens), ainsi que du contexte qui environne ce détail, nous pouvons déduire qu'il s'agit de quelqu'un dont le Saint a empêché le suicide (ou de quelqu'un que le Saint a obligé à confesser ses péchés avant de se suicider, selon la version de Ribadeneira, 6, 4).[490] Mais la corde visualise aussi, comme dans l'une des gravures que nous avons analysées, le joug spirituel duquel le Saint, par sa capacité de muter les cœurs, était parvenu à libérer ceux qui étaient prisonniers de leurs mauvaises passions.

Deux remarques avant de conclure : le tableau exprime assez subtilement la portée « démocratique » de l'action miraculeuse des Jésuites : les bénéficiaires de leurs prodiges sont à la fois le jeune homme sans chaussures qui s'agenouille devant le Saint et la dame élégante qui lui remet son enfant.

En deuxième lieu, l'on ne pourrait pas achever l'analyse de cette image sans avoir d'abord considéré les démons que l'intervention du Saint fait échapper de l'église. Leurs yeux flamboyants, leurs bouches ouvertes, leurs expressions de crainte (ainsi que le détail, très drôle, des queues cachées entre les jambes, comme celles des chiens effrayés) sont un signe efficace de la supériorité d'Ignace sur l'ennemi, qui est encore plus accentuée par deux éléments : Saint Ignace ne vainc pas le combat céleste grâce à une armée d'archanges aux épées dégainées, mais avec une flottille d'angelots munis de palmes, fleurs, et autres signes de sainteté (une prémonition de la gloire qu'il atteindra en 1622) ; en outre, la terreur du

diable est mise en évidence aussi par l'impassibilité des Jésuites, que nous comprenons beaucoup mieux après cette longue analyse. Elle semble exprimer une idée du type suivant : lorsque la Compagnie rencontre le diable, c'est ce deuxième qui doit s'effrayer…

Après 1622, cette iconographie spectaculaire, traduisant en images les miracles invisibles qui construisirent la sainteté d'Ignace, se répandit partout en Europe et dans les missions jésuites, touchant probablement son sommet dans les créations de Pozzo [FIGURE 58] et Baciccio.

Figure 58

Toutefois, même avant que les images ne traduisissent visuellement les fastes de la Compagnie de Jésus, adoptant souvent des métaphores tirées de l'iconographie de la bataille et du défi militaire, des poèmes hagiographiques, composés surtout en Espagne et dans les colonies espagnoles, avaient déjà commencé à réintroduire dans le récit de la vie de Saint Ignace (et, notamment, dans la description de sa conversion ou de celles qu'il déclencha) les mêmes éléments chevaleresques que le Fondateur de la Compagnie de Jésus avait tellement lutté pour expulser de son existence. Cependant, ces mêmes éléments n'étaient pareils à ceux employés par la littérature chevaleresque que du point de vue expressif : la culture promue par la Reforme catholique les avait profondement transformés, les « convertissant » dans des signes du nouveau système de valeurs promu par le Concile de Trente.

3.12) Les poèmes hagiographiques.

Saint Ignace de Loyola, homme religieux auquel cependant le désir du succès mondain et de la gloire chevaleresque et militaire empêche de choisir avec détermination une vie pieuse, se convertit grâce à l'intervention du secours divin (le coup de bombarde à Pampelune, l'absence de livres de chevalerie que Saint Ignace, convalescent, demande à ses familiers, la présence de textes de littérature dévote, etc.) mais aussi grâce à l'application inflexible de la volonté (cette qualité de l'esprit étant si centrale dans la psychologie de la conversion ignacienne qu'ensuite elle fera l'objet, notamment dans les *Exercices Spirituels*, d'une véritable méthode). Toutefois, même après la conversion, Saint Ignace ne renonce pas complètement à sa vocation guerrière. Au contraire, le bouleversement de son âme est d'autant plus profond et radical qu'il ne consiste pas simplement dans l'élimination des signes qui constituaient l'identité

militaire, mais dans leur mutation : les actions, les attitudes passionnelles, la façon de concevoir le temps, l'espace, les hommes, les figures et leur usage métaphorique demeurent inchangés dans la vie et dans l'œuvre de Saint Ignace (qui, il ne faut jamais l'oublier, fut le fondateur non pas d'un Ordre religieux, mais d'une Compagnie, à savoir d'un groupe d'hommes pieux régi par une structure organisationnelle qui n'est plus celle du monastère, mais plutôt celle du champ de bataille) ; en même temps, néanmoins, tout le discours de l'idéologie jésuite se caractérise également par le fait qu'il abandonne complètement l'univers des valeurs chevaleresques et guerrières pour adopter celles du Christianisme, ou, pour être plus précis, celles de la Réforme catholique. C'est exactement dans cette conversion profonde de tout un imaginaire « laïc », dans sa transformation dans un univers tout à fait religieux, qui réside, probablement, l'apport le plus significatif de la mutation individuelle de Saint Ignace de Loyola, qui devient donc le symbole et le modèle d'une attitude culturelle fondamentale de la Reforme : jouant avec l'étymologie de ce phénomène historique, l'on pourrait affirmer qu'elle fut aussi une re-forme, à savoir une nouvelle « mise en forme » des discours qui avaient en quelque sorte « contaminé » la pureté du langage chrétien. Ainsi, comme nous l'avons remarqué dans d'autres occasions, l'imaginaire de la conversion après le Concile de Trente ne se compose pas seulement de la mutation des cœurs (et des esprits), mais aussi de la mutation profonde et radicale des moyens expressifs (des signes) : ce ne sont pas seulement les hommes à être touchés par une nouvelle vocation ; au contraire, l'on convertit aussi les formes de communication qui étaient utilisées afin de transmettre des contenus contraires (ou contradictoires) par rapport à l'orthodoxie catholique.

La tradition hagiographique et iconographique concernant Saint Ignace de Loyola manifeste déjà cette tendance générale : le Fondateur de la Compagnie devient un modèle de conversion justement en ce qu'il est un

militaire dont la vie, après la rencontre avec la grâce, change de signe et adopte un autre sens. Successivement, cependant, l'histoire des formes expressives (et donc des textes) liés à la vie et aux œuvres de Saint Ignace de Loyola donne lieu à un phénomène très particulier, que nous souhaitons interpréter dans la direction que nous venons d'indiquer, c'est-à-dire celle d'une étude de la conversion des formes communicatives. Nous faisons allusion à un genre textuel assez singulier, celui du poème hagiographique, qui se développa de façon remarquable en Europe, mais surtout dans le monde hispanique, dans la période que nous étudions. L'aspect le plus significatif de cette tradition textuelle est qu'elle exprime parfaitement le concept de re-forme, c'est-à-dire la nouvelle mise en forme des moyens expressifs encouragée par le Concile de Trente. Les poèmes hagiographiques, en fait, se rattachent à la tradition des poèmes chevaleresques classiques (ceux que nous avons étudiés dans la première partie de notre livre) quant à leur forme superficielle, quant à leurs structures sémio-narratives et discursives, comme diraient les sémioticiens : la charpente narrative, la division du récit poétique en livres et en strophes, les choix lexicaux, la prosodie sont tout à fait pareils à ceux d'un poème chevaleresque traditionnel (du même genre des textes dont l'absence produisit la conversion de Saint Ignace) ; quant à leur niveau sémantique profond, cependant, ces poèmes manifestent le même type de conversion qui réorienta la vie de Saint Ignace : les couches les plus basilaires de leur signification, en fait, ne sont pas occupées par les valeurs de la gloire militaire et du triomphe guerrier, ni par la dévotion envers un chef militaire ou une dame de court ; au contraire, ces valeurs sont remplacées par celles de la gloire de la sainteté et du triomphe apostolique, de l'abnégation vis-à-vis du Christ et de la Vierge. Cela va sans dire, ces textes affichent souvent une esthétique très particulière, parfois même bizarre, laquelle surgit exactement de la juxtaposition entre un contenu sémantique et des formes textuelles qui étaient auparavant séparés. Dans cette opération de

« conversion religieuse du genre chevaleresque », en outre, le poème hagiographique post-tridentin atteint son but de communication non seulement en réadaptant les formes de l'épique de la Renaissance, mais aussi en tirant profit de la vaste série de textes picturaux qui avaient déjà transposé en images les vies des Saints (et en particulier celle de Saint Ignace de Loyola). Il faut donc remarquer le phénomène suivant : si le rapport entre hagiographie et iconographie ignacienne est habituellement univoque (dans le sens que c'est l'hagiographie qui influence la création d'images), celui entre poèmes hagiographiques et images est plus ambigu. D'un coté, en fait, il se renverse radicalement : cette fois, c'est le texte verbal qui s'inspire de l'iconographie religieuse, pour deux raisons au moins : au contraire de l'hagiographie (et surtout de la nouvelle hagiographie moderne, qui tâche de se rapprocher à l'écriture historique plus qu'à celle poétique), l'épique hagiographique a besoin d'images ; elle doit transformer en poésie les faits les plus importants de la vie des Saints. Il se pose donc un problème de traduction intra-sémiotique entre genres textuels différents. En même temps, l'iconographie ignacienne est exploitée comme un réservoir d'images poétiques auquel l'épique hagiographique puise afin de déployer le style baroque qu'adopte la majorité de ces textes.

Toutefois, le rapport entre paroles et images ne consiste pas dans un simple renversement : au contraire, il se configure plutôt comme une relation biunivoque, de réciprocité : les poèmes hagiographiques, c'est vrai, tirent beaucoup de leurs images (surtout en ce qui concerne les figures de la narration, plus que les faits narrés) de l'iconographie religieuse ; mais en même temps ils sont souvent à l'origine d'une élaboration ultérieure des formes picturales : l'image influence la parole, mais la parole modifie l'image, dans un cercle vertueux qui ne fait qu'entourer progressivement le personnage de Saint Ignace d'une aura mythique, d'une « fuite des interprétants », comme l'on dirait en sémiotique, qui glorifie la vie du Fondateur de la Compagnie et lui attribue un statut surhumain.

Afin de soutenir ces hypothèses nous analyserons quelques poèmes hagiographiques qui furent consacrés à Saint Ignace de Loyola, à sa vie, à ses œuvres, mais surtout à sa conversion, relativement à la période qui fait l'objet de notre étude. En particulier, nous nous concentrerons sur un corpus de textes espagnols ou hispaniques, qui constituent sans doute la partie la plus copieuse et la plus significative de ce genre, pour deux raisons au moins : la connexion très étroite entre l'Espagne (et ses colonies) et la Compagnie de Jésus (en ce qui concerne le contenu de ces textes) ; la relation serrée entre le genre de l'épique hagiographique et l'imaginaire baroque du *Siglo de Oro* espagnol (en ce qui concerne leur style expressif). Nous allons nous enquérir, en particulier, de quatre textes : le *Romance muy curioso, en alabança de la Compañía de Jesus* de Alonso Diaz (1615) ; le *San Ignacio de Loyola* de Antonio de Escobar y Mendoza (1613) ; le *El Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña (1636) et le *San Ignacio de Loyola* de Hernando Domínguez Camargo (1666).

Nous commenterons de la façon la plus approfondie les textes qui se situent entre la fin du Concile de Trente et l'année 1622, les limites de notre corpus ; en même temps, nous allons revendiquer encore une fois la flexibilité de ces limites : comme dans la première partie de notre livre nous avons mentionné des textes antérieurs (même de plusieurs siècles) par rapport à cette période afin de cerner certains aspects de l'évolution de l'imaginaire catholique de la conversion, ainsi, de façon analogue, nous allons citer maintenant des textes postérieurs pour deux raisons : signaler certaines lignes de cette même évolution *après* la période que nous visons mais en même temps utiliser ce décalage temporel afin de souligner la façon dont l'imaginaire catholique de la conversion fut exporté en dehors de l'Europe (les derniers deux textes, en fait, appartiennent à la littérature hispano-américaine).

3.12.1) Alonso Diaz.

Les informations sur la biographie de cet auteur sont assez exiguës.[491] Natif de Séville (l'on ignore la date exacte de naissance) il serait l'auteur d'une comédie perdue, intitulée *San Antonio*, qu'Agustín de Rojas Villandrando reproduit dans son *Viaje entretenido* (Rojas Villandrando 1614) ; d'une *Historia de Nvestra Señora de Agvas Santas. Poema castellano. Con algvnas ivstas literarias en alabança de Santos* ;[492] des *Conceptos nuevos a la Inmaculada Concepción de la Virgen*[493] et des *Concetos nuevos a la Inmacvlada Concepcion de la Virgen Nuestra Señora, con vn Romance a la Compañia de Iesus*.[494] Nous nous sommes penchés surtout sur ce dernier ouvrage, que l'on peut consulter auprès de la Bibliothèque Nationale de Madrid.[495]

Voici la transcription du frontispice : CONCEPTOS NVEVOS / A LA INMACULADA CONCEPCION DE / La Virgen Nuestra Señora : Con un Romance a la / Compañia de IESVS / Compuesto por Alonso Diaz, natural de Seuilla.[496] La partie la plus intéressante de ce texte est la feuille six, qui contient un *Romance muy curioso, en ala / bança de la Compañía de IESVS*, et en particulier la *Hidalga de Executoria,*[497] *que vuestro Padre os ganó / por sus valerosos echos / tan dignos de admiración*.

Ce texte, écrit par quelqu'un qui ne fait pas partie de la Compagnie de Jésus (ainsi, il s'adresse aux Jésuites à la deuxième personne plurielle), mais qui a évidemment l'habitude de se servir de la poésie pour tisser les louanges des Saints (*cfr* le *ivstas literarias en alabança de Santos*), ne contient pas une référence explicite à Saint Ignace de Loyola. La raison de cette réticence est évidente : en 1615, lorsque cet ouvrage fut publié (et probablement déclamé dans une ou plusieurs églises d'Andalousie et d'Espagne, et peut-être même dans la cathédrale de Séville), Ignace de Loyola n'avait pas encore été canonisé (et il faisait, en outre, l'objet d'une tension considérable entre ceux qui en souhaitaient la canonisation et ceux

qui s'y opposaient). Cependant, ce texte demeure intéressant pour trois raisons : 1) il loue Saint Ignace de Loyola indirectement, par la mise en valeur des succès de la Compagnie qu'il fonda ; 2) il montre que l'histoire de la Compagnie avait déjà cessé d'être le sujet de la seule écriture historique (ou proto-hagiographique) pour devenir l'argument de créations artistiques et littéraires (se transformant, ainsi, dans un véritable imaginaire, au sens de réservoir d'images auquel puisera l'esthétique baroque de la merveille) ; 3) il démontre que le thème de la conversion a déjà acquis, dans la construction de l'épique jésuite, une importance centrale. Analysons en détail un fragment de ce texte qui contient tous ces éléments :

> *Ya vays al Chino apartado, / ya al abrasado Iapon, / ya a las Islas que Filipo / con su proprio nombre honró. / Ya a las dos Indias remotas, / donde alli, y en estas dos / es sin numero el ganado / que se viene a vuestra voz. / Las Alemanas dehesas / velays, con sumo fervor, / librando sus ouejuelas / de tanto lobo feroz. / La rebelde Inglaterra / os tiene tanto temor, / que solo oyr vuestro nombre / le da espanto, y confusion. / Francia rompio los rediles, / el hato*[498] *se desparcio, / gracias a vuestra prudencia / que los reduxo, y boluio. / Flandes à echo lo mismo, / Sueuia, Brabante y Tirol, tirando todos al blanco,*[499] */ pero reparando vos. / O que de hijos os cuesta, / que el Soberano Candor / de sus pellicas tiñeron / del Carmin que nos compró. / Pues quien tantos prados huella / no es mucho ser negra, no, / que claro está que lo negro / os á venido del Sol.*
>
> (ibid. : 61)

Ce poème, à la structure prosodique assez élémentaire (l'alternance de vers de sept et huit syllabes, le schéma plutôt simple des rimes) essaie de transmettre une image centrale dans l'imaginaire visuel de la Compagnie

de Jésus : celle de sa diffusion dans le monde entier (la Chine, le Japon, les Philippines, l'Allemagne, l'Angleterre, la France, les Flandres, le Brabant, le Tyrol).[500] Bien que ce sujet trouve sa source dans la tradition historique (et donc surtout dans la prose : les lettres et les relations des missionnaires, les essais d'histoire de la Compagnie, les martyrologes, les proto-hagiographies), elle deviendra, au cours du dix-septième siècle, et de manière de plus en plus évidente, le centre d'une prolifération créative qui s'exprimera surtout par les images de la poésie et de la peinture, jusqu'à atteindre son sommet dans les fresques de Pozzo [FIGURES 59-62] pour l'église de Saint Ignace, à Rome.

Figure 59

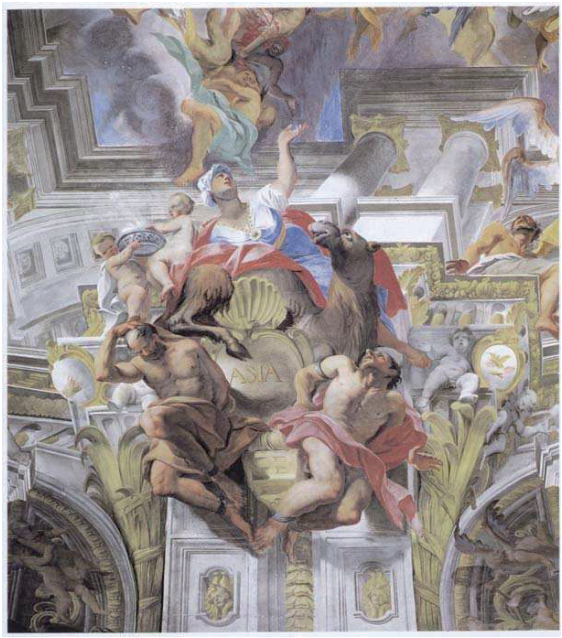


Figure 60

Figure 61

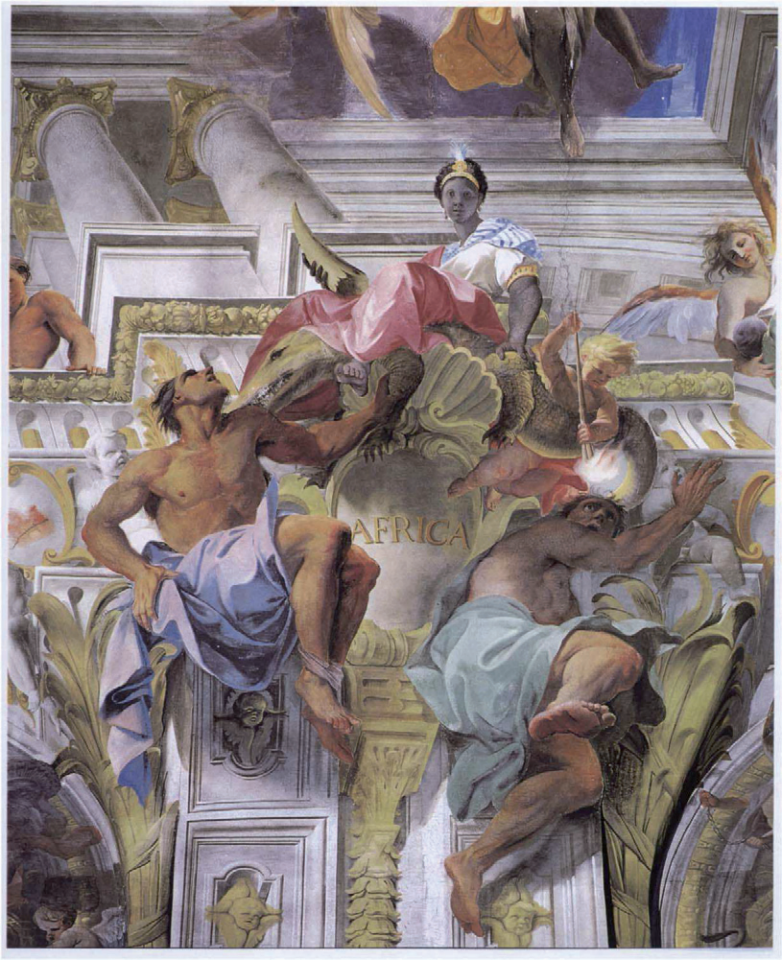


Figure 62

En même temps, ces vers ne soulignent pas seulement l'expansion des Jésuites, mais aussi les causes principales de leur diffusion dans le monde, à savoir 1) la nécessité de convertir au Catholicisme les peuples qui se sont échappés au magistère de l'Église (dans ce sens, le poème dessine une véritable cartographie de l'hérésie et des lieux d'où les Jésuites sont

parvenus à l'extirper) ou 2) le désir de prêcher la parole du Christ chez ceux auxquels elle n'avait pas encore été transmise (délinéant ainsi une cartographie des missions). Afin de communiquer le croisement entre ces deux concepts, celui de l'expansion des Jésuites et celui de leur activité de conversion, le poète a voulu se servir d'une série de figures, qui tournent toutes autour de la métaphore (assez classique dans le discours religieux) du berger. Les milliers d'infidèles que les Jésuites baptisent dans les missions indiennes sont comparés à du « *ganado* », à du bétail ; l'Allemagne est mentionnée avec le nom d'« *Alemanas dehesas* », de « fermes allemandes », dont les « *ouejuelas* », les petits moutons, doivent être protégés des attaques d'un « *lobo feroz* », image qui donne une identité zoomorphe au Protestantisme. L'histoire religieuse récente de France aussi est décrite par une image appartenant à la même configuration : ce pays est comparé à du bétail qui est sorti de sa bergerie et que les Jésuites ont ramené au bercail. L'on raconte le même des autres régions d'Europe que la Compagnie avait arrachées au Protestantisme. Le fragment final du texte mélange cette configuration zoomorphe avec un jeu de figures chromatiques plutôt compliqué, un exemple du goût baroque de la métaphore subtile et bizarre, qui donne également une idée de ce qui sera l'évolution de l'imaginaire de la conversion tout au long du dix-septième siècle (pour le moins en ce qui concerne les Jésuites et le genre de l'épique religieuse) : les récits de conversion seront de plus en plus remplacés par les images, qui ne s'incarnent pas seulement dans la peinture, mais trouvent déjà une forme expressive dans la poésie (cette dernière étant souvent la source d'inspiration des dessinateurs et des peintres).[501] Quel est donc ce jeu de couleurs qui clôture le fragment de Diaz ? Le noyau de la construction métaphorique est constitué par le fait que le blanc y représente, comme dans maints textes de la culture occidentale, la candeur, et donc la pureté spirituelle. Il s'oppose donc au noir, couleur de la mort non seulement physique, mais aussi spirituelle. Toutefois, ce système semi-

symbolique (à savoir, cette corrélation entre d'une part des couples d'éléments expressifs et, d'autre part, des couples d'éléments sémantiques) implique un problème : le noir est aussi la couleur typique des vêtements des Jésuites ; cette métaphore les classerait, donc, parmi « les mauvais. » Mais le poète parvient à éviter cette connotation par un passage ultérieur. D'abord, l'insertion d'une autre couleur, le rouge carmin. Comme les bergers teignent souvent la toison de leurs moutons afin de les identifier, et donc afin d'empêcher qu'elles s'égarent, ainsi les Jésuites ont donné leur sang (qui contient la marque sémantique et chromatique du rouge) pour arracher des milliers d'âmes au loup protestant. La couleur noire de leurs vestes, donc, ne reflète pas leur statut spirituel, mais, comme Diaz l'affirme par une image finale subtile et brillante, elle se lie au fait que, comme la peau du berger se teint souvent de noir et se bronze, à cause des longues heures passées à l'air ouvert, en train de soigner le bétail, ainsi les vêtements des Jésuites ont été brunis à cause de leur activité apostolique dans le monde. Cela va sans dire, le soleil qui a « bronzé » les Jésuites est le même qui rayonne autour du monogramme de la Compagnie.

Avant de passer à l'analyse d'un autre poème hagiographique, celui-ci explicitement consacré à la biographie de Saint Ignace, il faut d'abord mentionner une autre métaphore par laquelle Diaz décrit l'extraordinaire capacité persuasive des Jésuites :

> *Que atraeys de pecadores, / rindiendo su obstinación / porque soys Yman Diuino / al yerro del Pecador.*
>
> (ibid. : 129)

L'attraction que les pécheurs ressentissent vis-à-vis des Jésuites est si puissante qu'elle peut être comparée à celle qui pousse le fer vers l'aimant (la traduction française du mot espagnol, à son tour dérivé de l'arabe, lui confère une connotation spirituelle ultérieure). Mais il ne faut pas négliger

les conséquences théologiques de cette image : la volonté de l'individu, en fait, n'y joue aucun rôle. Tout semble être décidé d'avance par l'intervention de la grâce divine. De ce point de vue, cette métaphore pourrait même contenir un aspect « hérétique » : si le pouvoir de l'aimant sur le fer est irrésistible, celui de la grâce sur les âmes ne l'est pas, du moins selon le dogme. Probablement, Diaz n'était pas conscient de ce subtil problème théologique ; d'une part, en fait, le discours figuratif exprime parfois des contenus qui échappent au control de l'auteur ; d'autre part, il serait peut-être excessif d'attribuer à Diaz le souhait explicite de nuancer la prévalence de la volonté dans le système moliniste (quoique le lieu dans lequel le *Romance* fut crée, à savoir probablement Séville, et le temps de cette création - lorsque les controverses sur la grâce avaient déjà éclaté - pourraient indiquer le contraire) ; toutefois, l'étude de cette figure de la conversion est intéressante même au-delà des intentions de son auteur, car elle nous permet de mieux connaître certains aspects de l'imaginaire religieux du public auquel Diaz s'adressait. Bien évidemment, ce poète voulait consigner à l'histoire une image glorieuse de la Compagnie de Jésus, de son succès éclatant dans tout l'univers catholique. En même temps, cette métaphore pouvait être efficace et communicative uniquement si elle trouvait déjà dans le sentiment spirituel de l'époque quelques traits *isomorphes*. Probablement, en fait, pour un sévillan du 1615, le nom de la Compagnie de Jésus évoquait véritablement l'idée d'une force irrésistible, d'une puissance spirituelle qui parvenait à dompter les esprits même au-delà de leur volonté.[502]

3.12.2) Antonio de Escobar y Mendoza.

Quoique le poème hagiographique d'Antonio de Escobar y Mendoza ait été écrit deux ans avant celui d'Alonso Diaz, nous avons préféré le traiter successivement, pour deux raisons : il peut être considéré comme

l'un des premiers poèmes hagiographiques explicitement consacrés à Ignace de Loyola ; il requiert une étude plus approfondie, en raison à la fois de l'abondance d'informations dont nous disposons à propos de l'auteur et de la complexité du texte qu'il écrivit.

Antonio de Escobar y Mendoza naquit à Valladolid en 1589 et y mourut en 1669. Jésuite depuis 1609, il fut un écrivain prolifique.[503] À part le *San Ignacio. Poema heroico*, dont nous traiterons diffusément, il écrivit une *Historia de la Virgen Madre de Dios Maria, desde su primera Concepcion sin pecado original hasta su gloriosa asuncion : poema heroico* ;[504] un poème héroïque entitulé *Nueva Jerusalem Maria* ;[505] un *Examen de Confessores y practica de Penitentes* ;[506] une *Breve explicacion de la Bvla de la Crvzada, y Composicion. Por un Padre de la Compañia de Iesvs* ;[507] un *Examen de Ordenantes, y Predicadores, por vn Padre de la Compañia de Iesvs* ;[508] des *Octavas en que se manifiestan los lamentos de las Madres de los Niños Inocentes, que el cruel Herodes hizo matar*.[509]

Escobar y Mendoza fut également un écrivain assez prolifique en latin, langue qu'il utilisa surtout pour les ouvrages les plus savants: *In caput sextum Joannis* ;[510] *In Evangelia Sanctorvm et Temporis* ;[511] *Liber Theologiæ Moralis* ;[512] *In Evangelia Temporis, Commentarii Panegyricis moralibus illustrati* ;[513] *Universæ Theologiæ Moralis* ;[514] *Vetvs ac Novvm Testamentvm literalibus & moralib. Commentariis illustratum* ;[515] *In Cantica Canticorvm Salomonis : Sive de Mariæ Deiparæ Elegiis*.[516] On lui attribue aussi un ouvrage probablement apocryphe, la *Lettre édifiante et curieuse d'un Reverend Père Jésuite au Citoyen Michelet, professeur du Collège de France*.[517]

L'ouvrage dont nous allons analyser des fragments, à savoir le *San Ignacio, Poema heroico*, fut publié à Valladolid, par Francisco Fernandez de Cordua, en 1613.[518]

Il est constitué par un paratexte assez volumineux,[519] suivis de sept livres, chacun se composant de trois chants, en octaves.

Dans la première strophe de ce poème épique « sacralisé », l'auteur exprime ses intentions : il ne veut consacrer son œuvre ni à Mars, Dieu de la guerre, ni à Venus, déesse des lascifs amours :

No á trompa militar mi verso aspira
Amedrentando el viento fugitivo,[520]
Que se destempla la amorosa lira
Con el furor de Marte vengativo.
De fabulosas tramas se retira
Negando párias al amor lascivo ;[521]
Que no ha de tener parte en sacra pluma
La que nació de la salada espuma.

L'intention de « convertir » la forme littéraire du poème classique dans un instrument de communication religieuse est explicite : quoique l'auteur adopte les moyens expressifs de ce genre (y compris la prosodie et la structure rhétorique), il souhaite néanmoins les mettre au service d'un contenu sémantique radicalement différent, celui de l'idéologie jésuite. Escobar y Mendoza déclare donc, dès le début de son poème, qu'il ne chantera pas les sujets habituels de l'épique : les armes (« *no à trompa militar* » ou les amours (« *Que no ha de tener parte en sacra pluma / La que nació de la salada espuma* »).

Mais cette opération de « conversion » de l'épique classique et chevaleresque produit souvent des effets bizarres (dont l'orthodoxie est assez douteuse), lesquels font partie, d'ailleurs, du style et de la poétique baroques. Notamment, des éléments tirés de la mythologie païenne sont souvent réinterprétés selon les exigences de narrer tel ou tel épisode de la vie de Saint Ignace et mélangés avec le panthéon du Catholicisme (par exemple, chacun des sept chants porte le nom d'une muse : *Calliope*, *Clio*, *Tersichore*, *Euterpe*, *Polymnie*, *Uranie*, *Melpomène*). L'auteur démontre

ainsi de maîtriser une vaste culture classique, dont il s'inspire encore plus que de la tradition chevaleresque.

Venons alors au fragment textuel qui nous intéresse davantage, à savoir celui où le poète raconte la conversion de Saint Ignace, dans le deuxième chant du premier livre.

L'on remarque tout de suite que le développement de la conversion - depuis la bataille de Pampelune jusqu'à la mutation définitive du cœur de Saint Ignace - qui dans l'hagiographie de Ribadeneira faisait l'objet d'une narration assez concise - se dilate ici de façon extraordinaire, jusqu'à occuper l'espace de plusieurs dizaines de vers. D'abord, Escobar y Mendoza éloge la valeur guerrière du Fondateur de la Compagnie :[522]

Mucho puede el honor si en noble pecho
Dulce consorcio, y amistad alcança
Que sino queda el nombre satisfecho,
A temerarios triunfos se alabança.
No teme de la muerte el trance estrecho
Quando relumbra el hierro de la lança ;
Que es trago mas cruel, mas duro, y fuerte
Morir sin honra, que la misma muerte.

(1, 2 : Première strophe)

Même au début de l'histoire d'une conversion religieuse, et donc au sein d'un poème transformé en instrument hagiographique, l'auteur accueillit la valeur profane de la *honra*, de l'honneur chevaleresque, guerrière, militaire. De ce point de vue, ce texte suit une tendance assez commune dans la tradition hagiographique ignacienne, qui est celle d'exalter la valeur militaire de Saint Ignace même lorsqu'elle se manifeste avant la conversion. En fait, cette force de volonté, ce courage, ce désir de se battre fièrement ne disparaîtront point après la mutation du cœur, mais

ils seront réorientés vers un autre but, celui de combattre toute hérésie. En outre, dans l'interprétation poétique de la bataille de Pampelune que fournit Escobar y Mendoza, la défaite de Saint Ignace de Loyola contre les Français est lue comme une victoire, car le Saint parvient à vaincre un ennemi beaucoup plus dangereux que les milices françaises, à savoir la mort, que le poète évoque par l'image des Parques. D'un côté, affirme-t-il, même si Saint Ignace eût été tué pendant la bataille, il serait mort avec honneur :

No se puede dezir del valeroso
Loyola que le vence al aduersario,
Pues no siente su trago riguroso,
Sino por ver que vive su contrario.
Y puesto que en el hado lastimoso,
Diera la vida, fuera illustre Mario
Que aunque cortara el hilo malogrado,
Muriera victorioso, y embidiado.

(1, 2 : Deuxième strophe)

De l'autre côté, Saint Ignace est décrit comme quelqu'un dont la valeur militaire réussit à défaire les attaques de la mort :

Admiravase Foxio quando via
Vn pecho, que en los braços de la muerte
Los suyos inuencibles estendía,
No se entregando a la enemiga fuerte
Y al soldado valiente respondía,
Sin duda has dado indicios de mas suerte
Que la muerte cruel, que vino a herirte,
Pues rendida se ha buelto, sin rendirte.

Y si la Parca horrible, y espantosa
No hà podido rendir tu fortaleza,
Como podra la mia piadosa
Mostrar contra tu braço mas fiereça ?
Mejor es que tu mano victoriosa,
Que ofrece indicios de futura alteza
Siendo el furioso golpe remediado,
Anule el golpe, que sentencia el Hado.

(1, 2 : strophes 3 et 4)

Les trois strophes suivantes sont consacrées à la générosité d'esprit que les ennemis français manifestèrent envers Saint Ignace blessé. Elles deviennent l'occasion d'un éloge à la famille réale franco-espagnole :

Mandô llevarle a los Franceses reales
Y que cura pusiessen en la herida
Primero que los dedos virginales,
Carcenaran la estambre de la vida.[523]
O fuerça valerosa, y lo que vales
Pues à aquel de quien eres perseguida,
Pareces bien, porque vna fuerte espada
Aun a los ojos del contrario agrada.

O Frances inuencible, cuya hazaña
Es digna de tu braço valeroso,
Anda, que presto la sangrienta saña
Se ha de trocar en vinculo amoroso :
Quel Pollo Real del Aguila de España
Sera algun dia de tu Infanta Esposo,

Y tu señor y Rey con dulzes laços
A nuestra Infanta rendirà los braços.

Vivas mil siglos soberana Planta,
Porque muera Alexandro en tristo olvido :
Y vos creciendo generosa Infanta
Ganad de Margarita el apellido :
Porque imitando a vuestra madre santa
Pararà el llanto, cesarà el gemido
Con que España, llorando sus enojos,
Anega el coraçon, vaña los ojos.

(1, 2 : strophes 5, 6 et 7)

Dans la strophe huit, le poète raconte le voyage par lequel Saint Ignace, dans une litière, fut transporté dans son château. Encore une fois, des éléments secondaires de la narration sont décrits en détail pour permettre à l'auteur de transformer chaque détail de la vie du Saint dans la source d'une image, d'une figure métaphorique :

Oyendo ser Ignacio Vizcayno
Hizo que una litera se aprestara
Que entregando a los braços del camino
A su familia noble le entregara
Al Guipuzcuano suelo Ignacio vino
Mas ò fuerte, aun en esto fuiste avara,
Que las cuestas baxadas y subidas,
Hizieron renovarte las heridas.

(1, 2 : strophe 8)

Ensuite, les vers racontent la réaction du frère de Saint Ignace à la vue de son corps blessé (le paysage du Pays Basque participe de cette réaction émotive dramatique) :

Alborotose el suelo Guipuzcuano,[524]
Viendote seca al empezar del dia,
O hermosa planta, y de dolor tu hermano
A la muerte llamo con osadia[525]
Y provocado del rigor tyrano,
Estas tristes palabras te dezia,
Mirando en las mexillas fraternales
De la amarga partida las señales.

Esto, hermano querido, grangeaste,[526]
Por vivir en Ciudades estrangeras :
Del Patrio suelo alegre te apartaste,
Para seguir las trompas y vanderas.
Si el amado sossiego, que olvidaste,
Quieto, y perseverante posseyeras :
Ni de tu vida el triste fin miraras,
Ni con aquesta vista me mataras.

Ay malogrado moço, donde has ydo
Que con tan triste galardon boluiste ?
Del Palacio Real buelves herido,
Y sano del Paterno seno fuiste.
Pues a tal punto estauas reduzido,
Ay, hermano cruel, a que veniste,
Sino que muera en ver tu trance cierto
Y acabes de morir en verme muerto ?

Mas no quiero quejarme, bien hàs hecho,
Que si oyendo las nuevas de tu muerte,
Fuera forçoso que con leço estrecho
Mi garganta apretara el Hado fuerte ;
Mas quiero que derrame el alma el pecho,
El dia que tu pecho el alma vierte :
Que la aficion que es pura, y verdadera ;
Aun en morir no otorga delantera.

(1, 2 : strophes 9-12)

Dans le *San Ignacio* toutes les passions sont exagérées, toutes les réactions émotives que Ribadeneira ne mentionnait même pas ou auxquelles il dédiait au plus quelques froides notes historiographiques, sont représentées aux teintes fortes de l'esthétique baroque. Mais ces dernières strophes sont significatives également pour une autre raison : elles introduisent un jugement moral que le poète propose sur le sort de Saint Ignace. Sa défaite dépend essentiellement de sa volonté de s'éloigner de la vie paisible du château de Loyola afin de poursuivre le rêve trompeur de la gloire militaire.

L'un des passages les plus intéressants de ce chant commence, cependant, à la strophe vingt-quatre, là où le poète retourne à la scène de la bataille de Pampelune, avec le but de la raconter d'un point de vue différent : celui de Dieu. Afin de mettre en place ce délicat mécanisme narratif, Escobar y Mendoza recourt à un stratagème assez bizarre et théologiquement périlleux, à savoir celui d'imaginer que le ciel duquel l'on observe les gestes d'Ignace ne soit pas celui des Chrétiens, mais celui des païens. En particulier, c'est Mars qui raconte à Dieu (mais le texte n'explicite de quel Dieu il s'agisse, si de Zeus, de Jupiter ou du Dieu des Catholiques) la façon dont la bataille de Pampelune s'est déroulée :

Vengo (le dize) ò Padre omnipotente,
Tan amargo, tan triste, y lastimado,
Que de mis ojos el furor ardiente
Es la menor señal de mi cuidado,
Oy me quise en Pamplona allar presente
En un assalto duro, y vi un soldado,
A quien si desde el alto trono vieras
Por el ayrado Marte lo tuuieras.

(1, 2 : strophe 24)

Cette tendance à mélanger le panthéon païen avec la théologie catholique manifeste un trait commun de la poétique baroque (comme nous l'avons déjà souligné, des éléments profanes étaient présents également dans les parades-processions organisées lors des canonisations de 1622), mais elle se plie aussi à l'exigence de convertir un genre textuel, celui du poème épique, dans une nouvelle expression des valeurs post-tridentines. Dans ce cas, toutefois, l'auteur exagère un peu. La strophe qui suit, par exemple (la trente-deuxième) nous encourage à identifier le Dieu omnipotent auquel s'adresse Mars plus comme Zeus que comme le Dieu des Chrétiens :

Bien que a Fæton poco advertido
Tu riguroso rayo castigara,
Pues por llevar el carro mal regido,
Faltò poco que el mundo no abrassara :
Mas Ignacio (aunque es fuego su apellido)
Bien fuera que la vida conservara,
Porque el color del coraçon vertiera,
Y el mundo en llamas de valor ardiera.

Nous comprenons, maintenant, l'effet rhétorique auquel le poète visait en construisant ce délicat (et quelque peu improbable) parallélisme entre Zeus et Dieu : comme le premier, selon le récit qu'Ovide rendit célèbre dans les *Métamorphoses*, foudroya Phaéton pour punir sa présomption, et empêcher ainsi que son inexpérience provoquât l'incendie du monde entier, ainsi Dieu foudroya Saint Ignace à Pampelune par un coup de bombarde, de sorte à l'éloigner de ses vaines ambitions. Toutefois, différemment de Phaéton, Saint Ignace (qui a le feu dans l'étymologie de son nom, et peut donc être comparé au fils du soleil) survit à sa punition, et pour cause : son cœur est destiné à muter de couleur (belle métaphore de la conversion religieuse), son ardeur militaire à changer de sens : se dirigeant envers Dieu plutôt que vers la gloire guerrière, Saint Ignace parviendra à incendier le monde de façon bénéfique : non pas dans sa matérialité, mais de façon spirituelle.

Voilà donc la réponse que Dieu adresse à Mars, pour le soulever de sa « crise d'identité » (le dieu de la guerre était irrité que la valeur militaire de Saint Ignace pût diminuer la sienne) :

Dixo : y assi responde el Lacio santo :
No tienes, fuerte Dios, de que turbarte :
Quien vio en el Rey de las batallas llanto ?
En ti ternura ? Lagrimas en Marte ?
Al fin pues muestras sentimientos tanto,
Vnas alegres nueuas quiero darte ;
Que el auer recebido aquella herida,
Fue para leuantarle a nueua vida.

Porque a esse Ignacio insigne y valeroso

Hè escogido por hijo de mi Diestra,
Porque con braço fuerte, y animoso
Haga en mis enemigos cruda muestra
De Venus el dominio peligroso
Desterrarà de la morada vuestra,
Porque no influya inmundos movimientos
Que inclinen a amorosos pensamientos.

Que con el vivo fuego de su nombre
De Idalia al hijo infiel dara castigo,[527]
Porque sola su voz haré que assombre
Al sobervio furor del enemigo.
Y que su fama se publique y nombre,
No solo en el lugar donde consigo
Sagrado culto, mas en mundo nuevo,
Donde nunca sus rayos vertió Phebo.

Y aunque la herida fiera y lastimosa
A los mortales terminos le inclina,
Yo le embiaré la cura milagrosa,
Recetada por Physica divina.
Y, bolviendo a Mercurio, la amorosa
Vista, le dize : al suelo te avezina,
Y haz que en esse fortissimo soldado
No tenga habitacion el mal ayrado.

(1, 2 : strophes 33-36)

Ces dernières strophes contiennent plusieurs éléments intéressants, et méritent donc une attention spécifique. D'abord, lorsque Dieu essaye de soulager Mars, il souligne la différence entre le dieu païen de la guerre et ce

valeureux guerrier espagnol blessé à Pampelune ; en fait, Saint Ignace est en train de se transformer dans une sorte tout à fait différente de soldat, dans un guerrier de l'esprit, ce changement se manifestant par un détail qui est typique de l'imaginaire de la conversion, mais qui est également un élément qui différencie nettement Ignace de Mars : la capacité de pleurer. Une deuxième différence est mise en évidence dans la strophe suivante : la blessure que Saint Ignace a subi pendant la bataille, au lieu de lui quitter la vie, lui en donnera une nouvelle, dans laquelle il sera un guerrier au service de Dieu. Toutefois, au contraire de Mars, qui selon la mythologie païenne a tendance à céder aux pouvoirs de Vénus, Saint Ignace situera cette dernière déesse et tout ce qu'elle représente dans le nombre de ses ennemis. Dans la strophe trente-cinq, en outre, Escobar y Mendoza retourne au parallélisme entre Saint Ignace et Phaéton pour y ajouter une nouvelle nuance : l'ardeur de l'espagnol sera telle, que son soleil arrivera à réchauffer la terre même là où le chariot enflammé de Phébus n'avait pu arriver, à savoir le Nouveau Monde des missions catholiques.[528]

La stratégie poétique adoptée par l'auteur nous est maintenant assez claire : il décrit l'histoire de la conversion de Saint Ignace par des métaphores bizarres, tirées surtout de la mythologie classique, mais toujours avec le but de mettre en exergue les différences entre le monde (menacé par une hérésie comparable au paganisme) qui précède l'arrivée du Saint et l'univers spirituel qui s'ouvre grâce à son œuvre et à son exemple, celui de la Réforme catholique.

Cependant, la dernière strophe de ce passage propose une image assez difficile à réintroduire dans l'orthodoxie catholique : Saint Pierre est comparé à un Mercure que Dieu envoie comme son messager chez Saint Ignace, pour lui sauver la vie. Cette nouvelle métaphore étonne non seulement par son anachronisme, mais aussi par la distorsion narrative qu'elle introduit vis-à-vis de la tradition hagiographique ; comme nous l'avons déjà souligné, chez Gonçalves da Cámara, mais aussi chez

Ribadeneira, c'est Saint Ignace qu'invoque Saint Pierre pour obtenir sa guérison. Dans le poème d'Escobar y Mendoza, au contraire, c'est Dieu qui volontairement décide d'envoyer son émissaire auprès de Saint Ignace. Ce changement devrait nous induire à deux réflexions ; d'une part, il faut souligner que le développement d'une iconographie ignacienne (notammen, celle espagnole) a probablement modifié la façon dont l'histoire de la conversion de Saint Ignace est présente dans l'imaginaire religieux : c'est comme si les images, que des lois structurales obligent à transformer le récit qu'elles empruntent aux sources verbales lorsqu'elles veulent le représenter, influencent maintenant, de retour, la représentation verbale (car à son tour elle semble vouloir reproduire par des mots le récit visuel des images). En deuxième lieu, un écrivain théologiquement averti comme Escobar y Mendoza se rendait certainement compte qu'un tel changement était destiné à attribuer le mérite de la guérison physique et spirituelle de Saint Ignace à Dieu plus qu'à la volonté pieuse du valeureux guerrier.

Mais le poète comprit aussi que probablement le parallélisme entre Mercure et Saint Pierre était trop hardi pour être accepté tel quel ; il ajoute donc, au marge de la strophe que nous venons de commenter, la phrase suivante : « *Mercurio alegoricamente se entiende por el Apostol San Pedro* ».

Que la peinture influence l'écriture poétique d'Escobar y Mendoza semble être attesté également par la façon dont il décrit l'arrivée de Mercure-Saint Pierre auprès de Saint Ignace :

Y el Arcadio con candido semblante
Bolviendo en nuve arreuolada el techo :
(Qual en Oriente Phebo radiante)
La pluma abate al doloroso lecho.
Y assi à dezir empieça, no te espante,

Mi luz famoso Ignacio : de mi pecho
La voz perciue, que este alegre dia
Auerte el dueño superior me embia.

(1, 2 : strophe 40)

Mercure-Saint Pierre, envoyé par Dieu, apparaît dans une vision à Saint Ignace ; le dieu-Apôtre se manifeste entouré par un nouage, flottant sous le plafond de la chambre du malade : rien de plus loin du récit de Ribadeneira, mais aussi rien de plus proche des gravures de Rubens (et de l'iconographie qu'elles inspirèrent). La peinture ici s'impose sur les textes écrits comme source première du poème.

La strophe suivante est un mélange parfait de mythologie païenne et hagiographie chrétienne ; Saint Pierre « hérite » plusieurs attributs de Mercure (le fait d'être le Dieu de la médicine, mais aussi celui d'être le messager d'un Dieu supérieur) ; en même temps, ces attributs deviennent une image typologique de ceux qui caractérisent Saint Pierre dans la tradition chrétienne : capable de guérir par son ombre, il est aussi celui à qui le Christ a laissé les clefs de son royaume céleste (d'où la possibilité de créer un lien entre ce messager du Christ et celui de Zeus-Jupiter) :

Yo soy Mercurio, aquel que antiguamente
Tanto de medicinas alcançava
Que puesto en mi presencia algun doliente
Sol en mi sombra medicina hallava,
Y aquel a quien viniendo entre la gente,
El hijo de mi dueño tanto amaua,
Que aviendo de dexar el baxo suelo,
Me dio las llaves del Empyreo Cielo.

(1, 2 : strophe 41)

Saint Pierre-Mercure décrit les buts de son intervention dans les strophes suivantes :

Pues hagote saber, fuerte soldado,
De cuyo braço se recela Marte,
Que del supremo Padre soy embiado,
A confirmar tu pecho, y a curarte.
No pienses que tan presto ò sol dorado,
En el Ocaso triste hás de encurarte,
Que antes que el sueño a tu madeja estor
Con sus cabellos mediràs el orbe.

El cielo a tus heridas es propicio,
Pues que la piedra de la Iglesia santa,
Contra las torres que fabrica el vicio,
Labrarte quiere para nueua planta,
Sobre la qual se forje un edificio,
De tal lauor y de firmeza tanta,
Que antes se tornarà negra la luna,
Que bata el tiempo la inmortal coluna.

Y pues quando a lo firme se edifica,
El artifice yguala los cimientos,
Pues nunca de seguro se fabrica,
Sino lo estan los fuertes fundamentos,
Oy mi braço tus plantas fortifica,
Para que esten eternos los assientos,
De la mas rara maquina, que ha visto
El sol desde el Antartico a Calisto.

(1, 2 : strophe 42, 43, 44)

Ce passage résume dans le discours de Mercure-Saint Pierre à Saint Ignace toute la série de métaphores que le poète avait utilisées précédemment : le chevalier espagnol cache dans son âme un Mars de la guerre spirituelle, mais il est aussi un Phébus dont les rayons ne cesseront d'illuminer le monde ; les jambes blessées de Saint Ignace, en outre (avec un jeu de mots ultérieur entre la « *planta seca* » de la maladie, et les « *plantas* » de ses pieds) deviennent l'occasion pour un nouveau parallélisme, cette fois entre Saint Pierre, qui fut la première pierre de l'Église, et l'édifice, solide et inébranlable, qui se construira sur les jambes cassées de Saint Ignace (encore une fois au centre d'un discours métaphorique), rendues solides (physiquement et spirituellement) par l'intervention divine : la Compagnie de Jésus, mais aussi l'Église de la Réforme catholique.

Cependant, si ces strophes demeurent à l'intérieur de la dimension discursive de la prophétie, ce sont les vers suivants qui décrivent les effets que l'apparition de Saint Pierre eut sur l'esprit de Saint Ignace (mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une licence poétique - très semblable à celle de la peinture - à l'égard du récit biographique). Après une référence à l'épisode de l'os coupé,[529] le poète commence à raconter le noyau central de la conversion de Saint Ignace. Cette narration est inaugurée par la mention du poète épique que probablement constitue le modèle le plus important de Escobar y Mendoza, à savoir Virgile :

Sin duda el numeroso Mantuano,
Si del famoso Ignacio conociera
El pecho fuerte, el brio soberano,
Con que la fuerça del acero espera,
Diera a la graue cithera la mano,
El dulce alambre resonar hiciera,[530]

Y en consonançia heroyca, y alto estilo,
Mas almas le fingiera que no a Herilo.

(1, 2 : Strophe 56)

En effet, le genre dans lequel se situe le texte qu'Escobar y Mendoza dédié à Saint Ignace de Loyola est celui du poème héroïque, où cependant la figure du chevalier est transfigurée dans celle de l'héros religieux. Cette transformation est décrite à partir de la strophe soixante. D'abord, le Saint est frappé par le désir de la lecture :

De verse Ignacio tan rendido al lecho,
Nueva passion comiença a derramarse
Por los despojos del amargo pecho,
Y el triste coraçon a congojarte.
Queriendo huyr del calaboço estrecho,[531]
Y en terminos agenos dilatarse,
Que pressos los gallardos coraçones
Sienten la soledad, no la prisiones.

(1, 2 : Strophe 60)

Une brève digression avant de continuer la lecture du poème : le cœur du Saint se manifeste déjà comme le centre de ses passions, de son activité spirituelle. Pour l'instant, ce cœur nous est présenté comme un réceptacle flexible, mobile, souple, qui souhaite se dilater pour fuir l'espace contraignant d'un lit. Ensuite, comme nous le verrons, cette même mutabilité du cœur, cette même élasticité, sera la source de sa mutation, de la conversion du Saint. Lisons la strophe suivante :

Un libro de poetica escritura
Pidio de su dolor por compañero.

Porque el pecho dexara la clausura,
No siendo de memorias prisionero,
Para dissimular la lima dura
De las hojas al ruydo el son parlero,
Con que el alma recuerde las passiones,
Que doblan al contento las prisiones.

(1, 2 : Strophe 61)

Escobar y Mendoza recourt derechef à une métaphore complexe (selon le style de la poésie baroque espagnole) afin de décrire l'état spirituel de son héros (mais cette fois-ci l'héroïsme concerne davantage l'esprit que le corps, d'où l'attention obsessive de l'auteur pour toutes les nuances « psychologiques » qui caractérisent l'évolution du protagoniste, sa progressive mutation) : le Saint est comme prisonnier de son lit, de sa maladie, de son état d'immobilité forcée, et il essaye donc d'y échapper en utilisant la force de l'imagination (la même qu'il soumettra au pouvoir d'un cadre précis de normes et de règles dans les *Exercices spirituels*) ; la métaphore dont se sert Escobar y Mendoza est de type auditif : le son des pages tournées est comparé au bruit que produit habituellement le prisonnier lorsqu'il veut dissimuler celui des barres de fer coupées par la lime. Au lieu de cet instrument de fuite réelle, toutefois, Saint Ignace utilise, encore une fois, un outil de l'imagination, à savoir sa capacité de se souvenir de la vie glorieuse de chevalier. La conséquence de cette pratique de la fantaisie, cependant, est catastrophique : la lime permet au prisonnier de regagner la liberté, tandis que ce voyage dans un passé perdu ne fait que redoubler le chagrin du Saint.

Selon la description d'Escobar y Mendoza, le Saint demande un livre de « *poetica escritura* », à savoir de poésie. Ce n'est pas par hasard que l'auteur néglige de mentionner de quel genre littéraire précis faisaient partie les livres qui furent requis par Saint Ignace, c'est-à-dire celui de la

poésie chevaleresque ; en effet, le poème d'Escobar y Mendoza poursuit un but double : celui, basilaire, de raconter en vers la conversion de Saint Ignace ; mais aussi un objectif que nous dirions métalogique, qui est celui de récupérer au Catholicisme non seulement le récit d'une âme mais aussi une forme textuelle, celle de la poésie. Auparavant, ce genre littéraire n'était qu'un instrument de distraction (dans la conversion de Saint Ignace telle que la raconte l'hagiographie, par exemple, la poésie chevaleresque, qui pousse le Saint à remémorer son passé mondain, s'oppose à la prose de la *Vie* du Christ et de la *Légende dorée*, genre textuel sacré qui déclenche le passage à une existence religieuse) ; les efforts d'Escobar y Mendoza permettent de transformer la poésie dans un instrument ductile pour l'édification des âmes.[532] Dans la strophe qui suit, l'auteur insiste beaucoup sur le caractère fictionnel des narrations que Saint Ignace veut lire afin de remplir les heures solitaires de sa convalescence :

Y como era soldado valeroso,
Y tanto de braveza se preciava,
El esfuerço fingido, y fabuloso,
A mayor alegria le inclinava.
Y el coraçon valiente, y animoso
Contento por el rostro derramaua,
Por hallar en phantasticas ficciones,
Hechos de mas valientes coraçones.

(1, 2 : Strophe 62)

« *Fingido* », « *fabuloso* », « *ficciones* » : Escobar y Mendoza met en évidence la nature ontologique des textes de chevalerie: ils ne sont que le fruit de l'imagination, ils se situent sur le plan de l'apparence, non sur celui de l'immanence. Mais cette insistance ne se comprend pleinement que dans la strophe suivante, lorsque la fiction, la fausseté, l'invention, sont

opposées nettement à la vérité d'un autre genre littéraire : celui de l'hagiographie. Lisons donc la strophe suivante, qui est l'une des plus significatives du poème (du moins par rapport aux buts de notre livre) :

De Ignacio los ministros procuraron
Hallar de la mentira las memorias,
Y un sacro libro oculto en polvo halla
En quien escrive la verdad historias.
Y en quien sagrados Heròes dibujaron
Con sangre, y con hazañas sus victorias,
Y de la piel el titulo dezia,
Triunfos de superior cavalleria.

(1, 2 : Strophe 63)

L'opposition entre vérité et mensonge, que le poète avait déjà esquissée dans la strophe précédente, devient explicite dans les vers que nous venons de citer. Ceux qui assistent Saint Ignace essayent de lui procurer « *de la mentira las memorias* », les mémoires du mensonge, à savoir les récits de chevalerie (mais aussi les récits qui poussent la mémoire de Saint Ignace vers le ménsonge) ; ils repèrent, au contraire, occulté par la poussière (belle image de l'état d'abandon dans lequel le Saint avait laissé son esprit et sa vie religieuse) un livre qui est sacré (s'opposant ainsi à la littérature profane), et qui contient, en plus, des histoires écrites directement par la vérité, c'est-à-dire par Dieu même. Dans le contexte de nos recherches, il est remarquable que, quoiqu'en vérité les livres qui furent donnés à Saint Ignace (la *Vie* du Christ et la *Légende dorée*) appartenaient à un genre littéraire complètement différent (la prose plutôt que la poésie, l'hagiographie plutôt que la poésie chevaleresque), Escobar y Mendoza s'efforce de construire une comparaison entre ces livres et ceux que Saint Ignace avait requis. Les héros profanes sont alors remplacés par des héros

sacrés ; les histoires fausses, qui étaient écrites avec de l'encre, sont substituées par des narrations véritables, écrites avec le sang des martyrs. Le dernier vers, enfin, indique avec précision le but de poète : celui d'indiquer que les livres reçus par le Fondateur de la Compagnie n'étaient par incommensurables avec ceux qu'il avait recherchés, mais ils contenaient au contraire, tout simplement, les « triomphe d'une chevalerie supérieure. »

Chez Escobar y Mendoza, le chevalier profane Ignace de Loyola se convertit dans un chevalier du Catholicisme en lisant des livres qui ne sont plus simplement des textes hagiographiques (comme chez Ribadeneira) mais des ouvrages de chevalerie sacrée. À ce propos, la stratégie de « conversion des formes » adoptée par Escobar y Mendoza est exactement la même qu'avait utilisée l'auteur du *Flos Sanctorum* : si Ribadeneira proposait aux lecteurs d'hagiographies le récit d'une conversion qui fut déclenchée, par la lecture d'hagiographies, lorsque Escobar y Mendoza met en vers la mutation spirituelle de Saint Ignace il transforme les lectures hagiographiques qui en encouragèrent la conversion en ouvrages de chevalerie. La ruse narrative qui adoptent les deux auteurs est donc la même : celle de mettre le lecteur réel de leurs textes (lecteur dont le cœur doit muter selon le modèle de la conversion ignatienne) exactement dans la même position du lecteur implicite (du simulacre du locutaire, diraient les sémioticiens), à savoir Saint Ignace même. Voilà donc que le Saint est un lecteur d'hagiographies lorsque c'est l'hagiographie qui en raconte la conversion, tandis qu'il se transforme dans un lecteur de poèmes chevaleresques sacrés lorsque cette même conversion est racontée en vers. La strophe que nous venons de commenter marque donc un point final dans le long parcours caractérisant le rapport entre conversion religieuse et poésie chevaleresque. Si dans ce genre littéraire la mutation spirituelle des cœurs occupe, au départ, un espace marginal (accessoire par rapport au déroulement de la narration), ensuite elle y revêt une importance de plus en

plus significative (*cfr* le passage de Pulci à Tasso), jusqu'à la transformation complète de la forme textuelle du poème chevaleresque chez Escobar y Mendoza. Dans son *San Ignacio* le poème entier se construit autour d'une conversion religieuse, ce qui permet au genre littéraire qui raconte ce bouleversement de l'esprit d'acquérir un statut supérieur, celui des « *triunfos de superior cavalleria*. »

Les strophes soixante-quatre et soixante-cinq décrivent la façon dont le Saint fut épris par la lecture des *Vies* des Saints et il fut progressivement jeté dans une situation de profond trouble spirituel (de ce point de vue, le langage verbal de la poésie semble pouvoir raconter cette évolution spirituelle beaucoup plus aisément que la peinture) :

Lleuaronle al doliente : el qual tomando
Las letras, por passar el tiempo en ellas,
Mouimiento a las leues hojas dando
Estuuuo contentandose con vellas.
Mas un fuego sintió que derramando
Andaua por el pecho sus centellas,
Y que dexando su sentido en calma,
En mil congojas se engolfava el alma.

Ya le parece que absoluta mano
Los ojos a las letras obligaua,
Y vañado de nectar soberano,
Dulce labor en la amargura hallaua.
Mil suspiros vertia al ayre vano,
Con blancas perlas el papel regaua,
Cerraua el libro, y otra vez le abria,
Queria proseguir, y no queria.

(1, 2 : Strophes 64 et 65)

Le Saint commence à feuilleter les livres pour passer le temps, sans une véritable concentration de l'esprit. Aussitôt, toutefois, il s'aperçoit qu'une main absolue (celle de Dieu) le force à continuer la lecture (le mot exacte utilisé par le poète, « *obligaua* », pourrait indiquer une conception assez contraignante du pouvoir de la grâce).

Une chaleur surnaturelle se répand alors dans le corps et dans l'âme de Saint Ignace, qu'Escobar y Mendoza décrit par un oxymoron classique (virgilien), celui du « *dulcis labor* » : cette sensation ambiguë, un mélange d'espoir et de douleur, remplace l'amertume qu'occupait l'esprit de Saint Ignace avant la mutation de son cœur. Puis les larmes, transfigurées par la fantaisie du poète dans des perles blanches, signalent déjà le début du procès de conversion : le sentiment du repentir. Cependant, l'âme ne peut pas encore choisir quelle direction prendre. Le mouvement des doigts de Saint Ignace, qui ne savent si serrer le livre ou le garder ouvert devant les yeux, traduit dans une image influencée par la tradition picturale l'incertitude spirituelle de Saint Ignace. L'opposition des sentiments et des passions atteint son apex dans la strophe suivante, qui décrit une situation d'équilibre parfait entre les forces spirituelles luttant à l'intérieur du Fondateur de la Compagnie ; le Saint ferme les yeux, triste, humilié, puis il les ouvre, allègre, animé, il met son livre de côté, absorbé, transporté ; puis il retourne à l'ouvrir, réveillé, préoccupé ; puis encore, colérique, fâché, arrête de lire, mais seulement pour recommencer peu après, paisible, amoureux :

Cierra los ojos triste, y humillado,
A abrirlos buelue, alegre, y animoso,
Aparta el libro, absorto, y transportado.
Tornale a abrir, despierto, y cuydadoso,
Dexa de leer, colerico, y ayrado,

A leer buelve, apacible, y amoroso,
Ya llega, yà couarde, se retira,
Ya se enciende, yà llora, ya suspira.

(1, 2 : Strophe 66)

La strophe immédiatement successive est très intéressante pour les fins de notre recherche, car elle a comme thème explicite celui de la mutation des cœurs. La ductilité extraordinaire qui caractérise les esprits pendant leur procès de conversion est évoquée à la fois par une métaphore et par une référence mythologique. D'une part, l'âme de Saint Ignace est comparée à de la cire, que des forces extérieures (notamment, celle du feu de la grâce) essayent de modeler ;[533] d'autre part, l'incertitude par laquelle Ignace répond à ces sollicitations divines est soulignée par la mention de Protée : semblable au personnage rendu célèbre par les *Métamorphoses* ovidiennes, Saint Ignace adopte mille postures spirituelles différentes avant de choisir définitivement sa conduite de vie :

En este estrecho no ha de otra manera
Su fuerte coraçon se yua ablandando
Que al fuego vino la delgada cera,
Quando la estan los dedos regalando.[534]
Llora, alegrase, rie, teme, espera,
Anda con los sentidos vacilando,
Que el que pelea en contra del desseo,
Se trueca en mas figuras que Protèo.

(1, 2 : Strophe 67)

L'esthétique baroque se nourrit d'oppositions et de contrastes, qui parfois convergent dans la construction de la figure rhétorique qui mieux symbolise le *Siglo de Oro* : l'oxymoron. Escobar y Mendoza y recourt

souvent, comme dans la strophe soixante-huit, qui contient deux systèmes semi-symboliques (comme diraient les sémioticiens) : celui de la terre (existence matérielle) opposée au ciel (existence pieuse), mais aussi celui de la paix (de l'esprit) s'opposant à la guerre (laquelle était au centre de la vie de Saint Ignace avant son abandon des armes). Derechef, le passage d'un côté à l'autre de ces oppositions est marqué par l'ouverture ou la fermeture du livre que Saint Ignace a dans ses mains :

Al cielo mira, y bueluese a la tierra ;
De la tierra se cansa, y mira al cielo ;
Abre las ojas, y otra vez las cierra ;
Ama el amor, y abraça el desconsuelo ;
Yâ aspira a paz, y yà se enciende en guerra ;
O red gustosa del tyrano suelo,
Triste de aquel a quien tu lazo enreda
Que sale tarde, o en prision se queda.

(1, 2, Strophe 68)

L'image qui apparaît dans les derniers vers de cette strophe est l'une des plus communes parmi celles utilisées afin d'évoquer la vie d'un pécheur avant sa conversion : la terre tyrannique attire l'âme de Saint Ignace (qui s'éloigne ainsi de l'appel du ciel) comme un « filet goûteux », qui l'envoûte dans une prison spirituelle.

La strophe soixante-neuf est presque entièrement dédiée aux larmes, élément pratiquement omniprésent dans l'iconographie (picturale et poétique) baroque de la conversion (surtout de celle de la Madeleine et de Saint Pierre). Elles accompagnent toute l'évolution spirituelle de Saint Ignace :

Las lagrimas de amor del firme pecho

Por los rojos canales despedidas,
(Padre, como vna fragua estavas hecho
Bajauan abrasadas, y encendidas).
Y el alma ponen en mayor estrecho,
Sobre las letras calidas vertidas,
Que mal podra tener algun sossiego,
Quien vive en el rigor de tanto fuego.

(1, 2 : Strophe 69)

Si les strophes soixante-dix et soixante et onze ne font que revêtir le combat spirituel de Saint Ignace par des nouvelles métaphores,[535] la strophe soixante-douze mérite une analyse spécifique, car elle souligne l'ineffabilité de la conversion. Parvenu, strophe après strophe, au moment où il doit raconter la mutation du cœur de Saint Ignace, Escobar y Mendoza s'arrête, comme Dante devant la vision extatique de Dieu, conscient de se trouver devant un défi poétique et linguistique en tout pareil à ceux que les grands poètes du passé ont dû surmonter, par un effort de la parole, face à l'exigence de raconter les mystères de la vie humaine. Le poète recourt donc à une forme textuelle traditionnelle, celle de l'invocation de la muse, qui a le double but de souligner la difficulté de l'entreprise poétique et celui de mettre en évidence la nécessité d'un aide surnaturel :

No puede ya cantar mi dulce Lyra,
Que el suspiro de Ignacio la enronquece
Ya la voz de las cuerdas se retira,
Y al agradable viento no le ofrece.
O tu, Madre de Orpheo [Caliope], inspira, inspira,
Que si tu clara voz me favorece,
Ya mi Lyra tu acento restituyô
El mundo me tendrá por hijo tuyo.

(1, 2 : Strophe 72)

Au moment de l'invocation de ce secours exceptionnel, le poète retourne à mélanger la poétique dévote (il participe profondément du chagrin de Saint Ignace) et l'esthétique profane (l'invocation de la muse Calliope).

Escobar y Mendoza ne raconte pas seulement la conversion passive de Saint Ignace. Il met en vers également les conversions que le Fondateur de la Compagnie de Jésus provoqua chez les autres. Considérons, parmi les innombrables exemples possibles, la façon dont cet auteur décida de raconter l'épisode du lac gelé (celui qui excita davantage son imagination, à cause du nombre de figures qui y apparaissent, source d'autant de métaphores).

L'épisode est introduit par une strophe qui en résume le déroulement,[536] mais qui contient en même temps une référence à l'opposition « thermique » autour de laquelle Escobar y Mendoza construira son récit, à savoir celle entre le gel et l'ardeur (la source de ces jeux métaphoriques multiples se trouvant dans la tradition hagiographique : comme nous le savons déjà, Saint Ignace – qui a le feu dans l'étymologie de son nom – convertit un aimant chaleureux et pécheur en s'immergeant dans les eaux gelées d'un lac) :

El lago elado de Luthecia siente
El poder de la llama penetrante,
Quando del sacro Ignacio el fuego ardiente
Derrite el yelo del lasciuo Amante.
De Iulio, que adoraua ciegamente
A Dàmaris, y estaua tan confiante
En no falir del desengaño al puerto,

Que aun la pensàua amar despues de muerto.

(5, 1 : Strophe 4)

Afin d'introduire dans son poème les personnages qui apparaissent anonymes dans l'hagiographie de Ribadeneira, Escobar y Mendoza leur attribue un nom : ils s'appelleront Damaris y Iulio (noms qui évoquent ceux de la tradition poétique espagnole). Encore une fois, le récit est parsemé de références au mythe grec et latin. La source des péchés d'amour, en fait, n'est pas le diable, mais Cupide, comme le poète le précise dans la strophe suivante :

Vna mañana al tiempo que esparcia
Flora el humor, que en yelo se convierte ;
Porque la cara del Henero fria
Por los ojos, y boca escarcha vierte.
Estaua concertado, que saldria
Iulio aprouar de tu veleño fuerte,
O Hijo de Vulcano, que es veleño
Quien causa en los sentidos tanto sueño.

(5, 1 : Strophe 5)

L'aimant accélère son pas afin de rejoindre le plus tôt possible les bras amoureux de sa concubine (tranformés dans les mailles envoûtantes d'un filet). Mais en se hâtant vers la source de ses péchés le jeune homme se rapproche aussi de sa mort spirituelle, de sorte qu'Ignace, en s'interposant entre lui et son aimée, en réalité lui allonge la vie :

Ya Dámaris hermosa con los braços
Abiertos mi llegada espera,
Para pagar con amorosos laços

Las ansias de la pena lastimera :
No estorues los reciprocos abraços,
A que el Amante, alegre, se azelera,
Porque en ser su carrera detenida,
Le azeleras el curso de la vida.

(5, 1 : Strophe 8)

L'art poétique d'Escobar y Mendoza rejoint ses résultats les plus spectaculaires lors de l'évocation du lac dans lequel Saint Ignace plongera son corps. Par rapport à la tradition hagiographique, le récit poétique s'enrichie énormément de détails, jusqu'à acquérir le statut d'ecfrasis d'un texte visuel :

Estaua cerca vna Laguna elada ;
A quien Apolo mira tan de lexos,
Que nunca el orbe de la luz dorada
Se pudo contemplar en sus espejos.
Está por todas partes coronada
De olmos soberuios, y de humildes tejos,[537]
Que impiden a la rubia cabellera,
Para que el agua repressada hiera.

(5, 1 : Strophe 11)

Une série de figures hyperboliques permettent au poète de transmettre aux lecteurs le sentiment de la froideur exceptionnelle de cette source, et en même temps de transformer Saint Ignace dans un Hercule qui défiera les eaux gelées pour sauver une âme :

Nunca las aues de aquel valle ameno
De aquestas ondas el licor probauan,

Porque era frigidisimo veneno,
Con que en la orilla muertas se quedauan.
No auia cesped de verdura lleno,
Que los yelos su jugo marchitauan,
Hercules solo se mostraua hojoso,
Porque todo lo vence un poderoso.

(5, 1 : Strophe 12)

À la vue de Iulio qui court vers sa perdition, Saint Ignace, nouvel hercule, plonge son corps ardent dans le lac gelé :

Loyola ardiendo en el calor diuino,
Que el coraçon sagrado preuenia,
Dando à sus pies impulso repentino,
A la orilla se fue del agua fria.
Vio, tendiendo los ojos al camino,
De la otra parte a Iulio, que corria,
Y el Santo de sus ropas despojado,
Rompiólos los vidros del estanque elado.

(5, 1 : Strophe 13)

Lorsque l'eau gelée du lac est touchée par le feu divin qui réchauffe le corps de Saint Ignace, un choque thermique terrible se produit. Escobar y Mendoza l'évoque par une image bizarre, qui apparaît presque risible à nos yeux de lecteurs modernes, mais qui est néanmoins efficace dans sa façon de représenter le changement de température : les poissons qui étaient dans l'eau meurent, bouillis par la chaleur soudaine des eaux. Cette strophe est significative surtout en ce qu'elle nous aide à comprendre la façon dont les poèmes hagiographiques choisissent de résoudre le problème de l'invisibilité des miracles de Saint Ignace. Chez Escobar y Mendoza, par

exemple, la conversion de Iulio se transforme dans un miracle visible, plein de détails prodigieux, qui restituent à la figure de Saint Ignace l'aura de sacralité médiévale que des textes plus savants et sobres, comme l'hagiographie latine de Ribadeneira, lui avaient ôtée :

Al punto que las aguas le cubrieron,
Hierven las cruda olas, y abrasados
Con el viuo calor, que recibieron,
Se cocieron los peces plateados.
A la tela del agua se subieron,
Y de la Madre triste dessechados,
Con los herbores excesiuos muertos,
Quedaron en la arena boquiabiertos.

(5, 1 : Strophe 14)

La strophe vingt contient le début du dialogue entre Saint Ignace et le jeune pécheur. Le Fondateur de la Compagnie de Jésus s'adresse à Iulio en lui proposant encore une fois une opposition « thermique » entre la chaleur et la froideur, suivie par une explication de ce que nous pourrions appeler la « philosophie du repentir » de Saint Ignace : s'il ne peut pas éviter le péché, se substituant complètement à la volonté d'autrui, il peut cependant devenir pour l'autre une représentation vivante de la pénitence.

Anda, vete a tus gustos, Iulio ciego,
Goza el fruto mortal de tu alegria,
Que tu vàs a encender el viuo fuego,
Y yo me quedo a echarle el agua fria ;
Vete, y rinde los braços al sossiego,
Goza los gustos deste breue dia,
Que, pues las culpas euitar no puedo,

La dura penitencia haziendo quedo.

(5, 1 : Strophe 21)

Mais à l'égard d'une histoire de l'imaginaire de la conversion la strophe suivante est probablement encore plus intéressante. Elle décrit la réaction de Iulio face au spectacle de repentir que Saint Ignace « met en scène » devant les yeux du jeune pécheur. Il faut remarquer, en particulier, la rapidité par laquelle il se plie à la volonté écrasante de Saint Ignace. Le choix lexical du poète rend fort bien la soudaineté de cette soumission : Iulio est « *abassallado* », à savoir réduit au statut de vassale, de sujet. La passion qui s'empare de son corps, en outre, n'est pas celle du repentir, mais celle de la peur, de la crainte que l'on épreuve devant un seigneur, devant un chef militaire. Puis, la sémantique du lexique politique et chevaleresque se manifeste de nouveau, afin d'indiquer la force contraignante que la grâce exerce sur l'âme du pécheur : il est « *gouernado* », gouverné, par un impulse divin irrésistible. De ce point de vue, le texte poétique d'Escobar y Mendoza, qui représente, en l'enrichissant de détails fantastiques, le récit de la vie de Saint Ignace raconté par Ribadeneira, adopte une conception de la grâce et de son influence sur le changement spirituel qui est bien différente par rapport à celle que nous avions trouvée dans la tradition hagiographique. La grâce, ici, comme dans plusieurs épisodes de ce même poème héroïque, y compris la conversion du Saint, est une force omnipotente ; elle exerce sur les hommes et leur volonté un pouvoir de changement immédiat, sans entraves.

Comment expliquer cette différence théologique remarquable ? Escobar y Mendoza était un théologien subtil outre qu'un poète (peut-être, sa compétence théologique était même supérieure à ses capacités poétiques), et il était probablement conscient des risques impliqués par le choix de donner trop d'importance à la volonté humaine dans la conversion

(lorsque le poème se publie pour la première fois, le Molinisme des Jésuites a déjà rencontré la dure opposition des théologiens thomistes). Toutefois, il nous semble que les représentations de la conversion religieuse contenues dans le poème doivent être lues surtout à la lumière de la tradition iconographique concernant la *Vie de Saint Ignace*. Rappelons-nous les gravures de Rubens, et l'effroi soudain par lequel le jeune homme y réagissait à la vue de Saint Ignace, de son corps nu dans le lac gelé. Dans le *San Ignacio* d'Escobar y Mendoza, l'on aurait presque l'impression d'être face à une ecfrasis poétique de cette image, que l'auteur avait certainement vue et dont il avait été probablement influencé. Mais en choisissant de donner aux vers la même esthétique de la peinture, l'auteur doit renoncer à la dimension temporelle, et comprime alors le déroulement de la conversion dans un seul instant. Le jeune homme, donc, comme nous le lirons dans la strophe qui suit, se convertit immédiatement, et ses larmes deviennent une expression pareillement soudaine de ce changement spirituel ; la conversion morale est traduite par l'image d'une conversion physique ; les larmes transforment la dureté d'esprit du jeune pécheur dans une matière liquide que l'on peut modeler facilement. En même temps, du point de vue stylistique, cette liquéfaction du péché permet au poète de retourner aux figures principales du récit, à savoir la chaleur du corps de Saint Ignace qui dissout la froideur de l'esprit (d'où le jaillissement de larmes copieuses) :

Dixo : y el triste Amante abasallado
Del miedo, que sus miembros discurria,
Y de celeste impulso gouernado,
En llanto su dureza conuertia.
Dezir queria ; ven, ò Padre amado,
Que ya te espero ; pero no podia,
Porque al fuego de Ignacio los despojos

De su nieue brotauan por los ojos.

(5, 1 : Strophe 25)

Lorsque Saint Ignace sort de l'eau pour rejoindre Iulio, le lac se gèle encore une fois (le poète ne perdant aucune occasion pour insérer des éléments prodigieux dans cette conversion, qu'il représente comme un événement véritablement miraculeux) :

Viendo que Iulio su presencia espera,
Y ya sus dulces braços pretendia,
Saltò Ignacio del yelo a la ribera,
Tornandose a quajar el agua fria.
Iulio a los pies de Ignacio se azelera,
El qual los braços a su cuello afia,
Y el Mancebo le dize desta suerte
Otorgando licencia el llanto fuerte.

(5, 1 : Strophe 26)

Les quatre strophes suivantes contiennent le discours, pétri de métaphores baroques, que Iulio, converti à une vie pieuse par l'exemple de Saint Ignace, adresse à son saveur :

Decid, sacro Varon, si por ventura
Tuueys entrado al escarchado riego,
Para apagar la lumbre, que os apura,
O para deshazer mi torpe fuego ?
Pero pues vine vuestra llama pura
Entre los yelos frios ; el sossiego
De mi incendio buscays ; porque el que os hiere,
Con enemigo material no muere.

Pues si aueys de apagar el fuego ageno,
Porque vos en el agua aueys entrado ?
Si yo prouè el mortifero veneno,
Porque vos la triaca aueys prouado ?[538]
Y para que rendis la boca al freno,
Siendo mi gusto el potro desbocado.[539]
Pues al veneno, al potro, y a la fregua
Se aplica la triaca, el freno, el agua ?

Pero bien es que a vuestro pecho santo
Se aplique el agua, la triaca, el freno.
Que en el sacro Amor se enciende tanto,
Como el Amor lasciuo en el ageno ;
Cesse, diuino Ignacio, vuestro llanto,
Que no es para apagar mi lumbre bueno ;
Y el duro incendio durarà en mi casa,
Pues lagrimas de Amor tambien son brasa.

Aqui los llantos de los dos crecieron,
Del amoroso afecto acompañados,
Los braços por los hombros discurrieron,
Quedando entrambos pechos mas ligados.
Pacificos, y alegres se boluieron,
Y la cruel Lasciuia desgreñados,
Los cabellos colerica, y corrida
En su propria Region quedò vencida.

(5, 1 : Strophe 27-31)

La dernière image du corps du pécheur qui se serre d'une étreinte amicale et reconnaissante à celui de Saint Ignace (plutôt qu'à celui de la concubine) marque la victoire définitive de la grâce sur le péché, et déclenche l'ire de la « *Lasciuia* », personnification de la luxure, vaincue dans sa propre région (à savoir Paris…).

L'épisode se termine par deux strophes dans lesquelles l'auteur fournit une nouvelle épreuve de son goût pour le mélange entre l'hagiographie chrétienne et la mythologie païenne ; elles semblent révéler, en outre, que l'imagination du poète est constamment influencée par des sources picturales :

Las Ninfas de aquel lago tenebroso
Con el calor de Ignacio defeladas,
Dieron al cuerpo aliento feruoroso,
Del violento rigor dessocupadas.
Y despreciando el humedo reposo,
Y a la enjuta ribera trasladadas,
Sacaron los lucientes bastidores,
En que suelen bordar por los calores.

Con curiosos matizes dibujaron
De esta historia los triunfos immortales,
Y en delgadas olandas transladaron
La forma de los labregos cristales,
Dentro dellos a Ignacio retrataron,
Dando de su color fuertes señales,
Pues entrando en el lago, el agua fria
De ferborosa espuma se cubria.

(5, 1 : Strophe 32-3)

Si les gravures de Rubens - ou les autres images dont elles inspirèrent l'iconographie - furent la source probable de l'imagination d'Escobar y Mendoza, par ces dernières strophes le poète semble vouloir boucler la boucle, imaginant qu'après la miraculeuse conversion de Iulio, les nymphes du lac en tissent une représentation visuelle immortelle.

Le *San Ignacio* contient nombre d'épisodes de conversion, sur chacun desquels il serait opportun de se pencher.[540] Toutefois, afin de ne pas dilater outre mesure les dimensions du présent livre, nous n'avons pu que choisir un exemple. Plutôt que multiplier nos commentaires sur ce poème hagiographique, en fait, il nous semble plus intéressant de proposer quelques considérations sur la façon dont ce genre textuel évolua dans le *Siglo de Oro* hispanique.

3.12.3) Les poèmes sur Saint Ignace de Loyola en Amérique : Pedro de Oña et Hernando Dominguez Camargo.

Entre la fin du seizième siècle et le début du dix-septième, la tradition des poèmes hagiographiques dédiés à Saint Ignace de Loyola se répand dans le continent américain. Pedro de Oña, natif de Los Infantes de Angol, Chile (1570),[541] fait publier un ouvrage intitulé *Ignacio de Cantabria* (Oña 1639).[542]

Malgré l'abondance des vers qui le composent, *El Ignacio de Cantabria* ne raconte qu'un fragment très court de la vie de Saint Ignace, et précisément celui allant de mai 1521 à février 1524 (tandis que, comme nous le savons, la vie du Fondateur de la Compagnie de Jésus s'étale de 1491 à 1556). La raison principale de cette sélection réside dans le fait que le poète n'a pas comme but celui d'écrire une biographie en vers, mais plutôt celui de proposer une interprétation hagiographique de la vie du Saint. Nous nous sommes déjà attardés sur la différence entre biographie et hagiographie : nous ajoutons que si la première se construit en s'orientant

vers le futur (les différents épisodes biographiques étant liés les uns aux autres par des relations temporelles qui se transforment souvent en des rapports de cause et effets), l'hagiographie suit un cheminement tout à fait contraire : ce type de discours, en fait, postule la sainteté, la gloire qu'attend le héro chrétien après sa mort, et en décrit la vie en y cherchant les signes précoces de ce destin glorieux. La technique narrative de Pedro de Oña suit exactement ce principe : l'exceptionnalité de Saint Ignace est indéniable, et le poète ne peut rien y ajouter. Ce qu'il peut faire, au contraire, c'est de retrouver, au début de la vie du Saint, les indices qui laissaient présagir sa gloire future.

Cependant, outre à contribuer à l'édification du mythe hagiographique qui entoure Saint Ignace de Loyola, le poète poursuit également un deuxième but, qui est peut-être celui qui nous intéresse davantage, du moins dans le cadre des nos recherches actuelles : suggérer aux lecteurs de son poème que la conversion du Saint, et les premières événements qui la suivirent, sont un modèle éthique pour tous les Catholiques. Un bref examen de la structure du poème nous convaincra de la véridicité de cette interprétation.

Dans les premières quatre strophes, le poète annonce la matière de ses vers, invoquant l'aide de la Muse pour qu'il puisse accomplir ses objectifs poétiques : parvenir à raconter, malgré son âge plutôt avancé, les dures épreuves que le « *capitán del Cielo* » dut surmonter afin que sa Compagnie puisse se repandre dans le monde entier :

De aquel cantabro capitán del Cielo,
Musa, de allá las altas pruebas dime,
y el arduo fin que su gigante celo
siguió alentado y alcanzó sublime ;
por quien la fe, llevada en limpio vuelo
donde a un discurso bárbaro se imprime,

ves ya esculpida, ves grabado el nombre
que ensalza Dios, que reverencia el hombre.

(strophe 1)

L'on remarque tout de suite que le poème utilise des stylèmes typiques du genre épique et de celui chevaleresque, et présente Saint Ignace (dont la conversion consista, justement, dans l'abandon de la vie militaire et des valeurs chevalaresques) comme un capitain du Catholicisme de la Réforme. En outre, dès premiers vers le poème est accompagné par un élément non verbal qui sera une composante fondamentale de tout le texte, à savoir les images. Chaque début de chapitre, en fait, est introduit par une gravure que l'auteur, ou son éditeur, ont tirée des *Vies* en images dédiées à Saint Ignace de Loyola à partir de l'année de sa béatification (en particulier, l'on reconnaît dans la première gravure un détail de celle executée par Theodor Galle). D'une part, donc, le poème explicite son lien avec l'imaginaire visuel qu'évoque l'iconographie ignacienne (l'image qui inspire la création poétique) ; d'autre part, le langage verbal des vers et celui visuel des gravures s'influencent réciproquement pour donner lieu à une lecture complexe et « multimédiale » de la vie du Saint.

Les strophes de cinq à sept rendent explicit le contenu idéologique du poème : l'on exalte l'expulsion des Juifs d'Espagne, l'assujettissement des « Mores », l'expansion transocéanique de l'Empire catholique :

Era del tiempo aquel dichoso cuando
a la de Dios bondad eterna plugo
librar por Isabel y por Fernando
la ibérica cerviz del mauro yugo,
para que el berberisco, infecto bando,
que della siglos ocho fue verduco
y que manchó su ley con sectas impias,

las aguas de Genil dejase limpias.

(strophe 5)

Ensuite, le récit de la vie de Saint Ignace ne commence pas sur la terre, mais dans le ciel, car c'est dans une perspective métaphysique et cosmique que Pedro de Oña a choisi d'interpréter la vie du Fondateur de sa Compagnie. Dans les strophes 8 et 9, donc, le poète décrit la façon dont, dans la sphère céleste, Saint Jacques, Saint Tomas, Elie et Saint Pierre s'adressent à Dieu et lui demandent d'envoyer sur la terre un « *capitán* », un « *apóstol* » qui promeuve l'extension de la foi catholique et qui lutte contre l'hérésie de Luther, le nouveau diable :

Cefas postrado aquí, en el pie monarca
imprime labios trémulos, y luego
Tomás contra el dragón la ceja enarca,
a su bermeja cruz da el brazo Diego ;
Elías, que al soberbio eresiarca
oye nombrar, de airado arroja fuego
y de que, habiendo rayos, arda el mundo
al carro de un Luter, Faetón segundo.

(strophe 43)

La sémantique de la bataille, de la guerre, de l'opposition militaire entre le bien et le mal retourne ici de façon violente : Saint Ignace doit se convertir de la vie militaire à celle sainte, mais uniquement avec le but d'utiliser sa valeur guerrière contre un ennemi diffèrent : Luther et son hérésie.

Dieu accueillit les prières des Saints et des prophètes et envoie sur la terre Saint Pierre (strophes 44-49), afin qu'il indique à Saint Ignace ce qu'il devra accomplir. Après trois strophes (50-53) consacrées au vol de Saint

Pierre sur la terre, Pedro de Oña adresse une longue apostrophe au Fondateur des Jésuites, de sorte à l'admonester à propos de la vanité de la gloire mondaine. À cet égard il faut souligner que, quoique plusieurs indices dans le poème semblent indiquer que Pedro de Oña connaissait les notes autobiographiques de Saint Ignace, il se référa toujours à l'hagiographie officielle de Ribadeneira, laquelle, comme nous l'avons étudié en détail, ne mentionne que très rapidement les « péchés » du Saint avant sa conversion. À Pedro de Oña, en effet, qui connaissait également l'hagiographie « imaginative » de Nieremberg, et qui l'utilisa souvent pour ajouter du « merveilleux » à son poème, ce qui intéressa davantage ce n'était pas de raconter la conversion de Saint Ignace comme point d'arrivée d'un changement spirituel individuel, mais comme point de départ de la conversion de toute une civilisation. Ne l'oublions pas : le poème de Pedro de Oña est constamment projeté vers l'avenir.

Dans *El Ignacio de Cantabria*, en outre, le passage de la vie militaire à celle pieuse est si imperceptible que l'on peut à peine parler de vocation, (le terme « conversion » paraissant, ici, très peu approprié) ; Ignace, en effet, n'est pas représenté comme un pécheur, mais comme un soldat valeureux et héroique. Ses vertus militaires ne lui sont jamais reprochées, de sorte que son changement spirituel ne consiste qu'à mieux choisir l'objet de ses efforts. En outre, si dans des autres textes hagiographiques l'évolution spirituelle de Saint Ignace était marquée par plusieurs atérmoiements, ici la contrition arrive tout de suite et tout d'un coup, signalée, comme d'habitude, par le torrent copieux des larmes :

Sus anchas puertas mira [du château de Loyola], y que la gente
entrando va por ellas apretada,
señal de haber llegado al trance urgente
tu vida, Ignacio, vida, en fin, prestada.
¡Oh !, mozo ilustre, ¡oh ! joven floreciente,

de bravo corazón, de invicta espada ;
mas todo eso florido, ilustre y bravo,
si al cabo estás, ¿de qué te sirve al cabo ?

¿De qué te servirán para este día
los muchos que a Fernando has bien servido ?;
¿de qué tu solo esfuerzo y osadía,
cuando se daban todos a partido ?;
¿de qué el valor, de qué la gallardía ;
habiendo de morir como has vivido,
y si, al colgarte agora el alma en peso,
inclina la baldanza nada de eso ?

Más pesa que esto, más Ignacio vale,
y aun siente más por esto el vizcaíno
que se lo ponga el sol cuando le sale,
después de haber errado el buen camino ;
teme, al faltar la luz, que el pie resbale
por la profundidad que no previno ;
y ahonda en la divina ofensa tanto
que en agua viene a dar de un rico llanto.

(strophes 60-62)

Il n'est pas difficile de remarquer de quelle façon profonde le poème altère le récit de la conversion de Saint Ignace (celui « secret » des notes autobiographiques, celui « officiel » de Ribadeneira) pour que le début de la nouvelle vie spirituelle du Saint exprime l'idéologie que Pedro de Oña souhaite transmettre à ses lecteurs : ici Saint Ignace se convertit (ou décide, plus simplement, de changer sa vie) avant l'apparition de Saint Pierre. Si du point de vue du ciel (dans une perspective cosmique) sa nouvelle

vocation est la clef de voûte de la lutte métaphysique entre le bien et le mal, laquelle dans l'histoire se traduit dans le combat entre orthodoxie et hérésie, vue à partir de la terre, dans une perspective humaine, la conversion-vocation de Saint Ignace de Loyola n'est que le fruit d'une décision volontaire et libre, mûrie spontanément à l'intérieur d'un esprit que la grâce de Dieu (le message de Saint Pierre) n'a pas encore touché. En effet, c'est après avoir éprouvé un sentiment de contrition envers sa vie passée, après avoir prié devant un crucifix, après avoir demandé que sa vie soit prolongée pour qu'il puisse la destiner à servir Dieu, que Saint Ignace de Loyola reçoit la visite de Saint Pierre. Dans cette réinterprétation poétique de la conversion de Saint Ignace, donc, le poète purifie la vie du Saint mais en même temps transforme son changement spirituel dans un véritable paradigme narratif de la théologie jésuite : complètement libre, le choix d'embrasser une vie dévote adhère toutefois parfaitement au dessein divin. C'est après cette délibération autonome du libre arbitre que Saint Pierre se retire vers le ciel (strophes 72-76), après avoir annoncé à Saint Ignace qu'il se remettra et qu'il poursuivra la mission de vaincre la milice du « *mundo hélado* ». La température du Nord d'Europe, la région où le Protestantisme avait gagné plus d'adeptes, s'oppose alors au feu qui se cache dans le nom de Saint Ignace, dont l'objectif principal sera, justement, celui de contraster l'avancée de l'hérésie luthérienne.

Encore plus étonnante est l'épuration de l'épisode qui, dans la *Vie* de Ribadeneira, suit celui de l'invocation de Saint Pierre : si dans l'hagiographie « officielle » du Fondateur de la Compagnie de Jésus Saint Ignace demandait des livres de poésie chevaleresque pour passer plus agréablement le temps de sa convalescence (et démontrait, ainsi, que l'invocation de Saint Pierre ne lui avait pas changé complètement le cœur), ici cet épisode disparaît, et la détermination de Saint Ignace, sa volonté d'embrasser une nouvelle vie, se montre inflexible dès le début. L'apparition-invocation de Saint Pierre, en fait, est immédiatement suivie

par l'étonnement des familiers du Saint, qui s'émerveillent de la mutation de son comportement.

Toutefois, si le poème ne cite pas la conversion de Saint Ignace comme lecteur (le fait qu'il abandonne la lecture des livres de chevalerie pour s'adonner complètement à celle des hagiographies), les strophes 162-175 relatent un épisode qui ne se rencontre pas dans la tradition hagiographique antérieure, mais que Pedro de Oña introduit dans son poème avec un but idéologique précis : dans une chambre du château de Loyola, le Fondateur de la Compagnie de Jésus rencontre plusieurs tableaux qui représentent des sujets profanes, mythologiques. Après les avoir observés avec dédain, Saint Ignace les renverse contre le mur. Cet épisode est significatif sous plusieurs aspects. En premier lieu, il exprime de façon symbolique la conversion culturelle que la Réforme catholique souhaite déclancher dans la société post-tridentine, conversion qui s'incarne également dans le même poème de Pedro de Oña : comme le Saint renverse les tableaux profanes, afin de consacrer toute son attention aux images sacrées, ainsi le poète chilien renverse les formes textuelles de la poésie épique et chevaleresque, et il les met au service de l'idéologie catholique. En deuxième lieu, cet épisode, et la façon dont il est raconté, contribue à la glorification de Saint Ignace et le propose derechef comme un exemple parfait de la conception jésuite de la grâce : si chez Ribadeneira c'est le hasard (et donc la grâce) qui fait en sorte que les livres de chevalerie demandés par Ignace de Loyola ne se trouvent dans le château, et que à leur place l'on repère des ouvrages hagiographiques, ici la décision de passer de la représentation profane (les tableaux mythologiques) à celle sacrée (les tableau de la Vierge devant lequel Saint Ignace s'agenouille pour confirmer sa conversion de façon solennelle) est tout à fait autonome : c'est le Saint qui choisit d'abandonner le monde du mythe, de l'invention poétique profane, celui des dieux païens et de la chevalerie. En troisième lieu, ce passage permet au poète de donner libre cours à sa fantaisie et de se

cimenter dans le genre de l'ecphrasis, de la traduction de l'image picturale au moyen du langage verbal, et notamment des vers poétiques. Le poème se sert constamment des images (les gravures flamandes) pour accompagner le récit de la vie du Fondateur de la Compagnie de Jésus ; le passage que nous venons d'analyser, donc, se propose aussi comme défense implicite du rôle de l'image dans l'éducation religieuse : si certaines images sont à rejeter (comme le fait Saint Ignace, modèle pour tous les Chrétiens) cela ne dépend pas de leur « fonctionnement sémiotique », mais du contenu qu'elles représentent : les tableaux profanes, par exemples, sont à éloigner de la vue, tandis que ceux qui représentent des sujets religieux doivent guider l'expérience spirituelle. Voici les strophes qui rélatent cet épisode très intéressant d'*El Ignacio de Cantabria* :

Al camarín entró, pensando en esto,
adonde con igual correspondencia
estaba todo armónico y dispuesto,
lucida, si costosa, diligencia.
Tablas allí de artífice modesto,
y otras, a que el abuso da licenzia,
había más valientes : que a lo humano
mayor viveza da el pincel profano.

Era de un bello quadro la pintura :
el joven teucro en la montaña idea,
cuando a juzgar le dieron su hermosura
sin velo Palas, Juno y Citerea ;
apuestan la vergüenza y la blancura,
a cuál o más carmín o nieve sea ;
el árbitro las mira, y vese cómo

a Venus adjudica el áureo pomo.

La ira en Palas, el rigor en Juno
aviva del pintor la mano rara ;
salta el Amor de gozo, mas ninguno
al de su altiva madre se compara.
Quemó el juïcio a Troya, con ser uno
delos que accerta pocos fácil vara ;
y si destruye tanto el que no yerra,
¡ay !, Troyas, ¡ay !, juecos de la tierra.

(strophes 165-167)

À côté du tableau qui représente le jugement de Paris,[543] une autre image du *camarín* est dédiée à un épisode du mythe d'Hercules : tombé amoureux d'Onfalia, reine de Lidie, il se dégrade à un tel point qu'il accepte de porter des vêtements féminins et de filer, tandis que la reine s'habille de la piel de léon du héros et joue avec sa clave :

La misma desigual ropa vestido
entre las damas lidias, al gobierno
de Onfale andar se ve desconocido
por no perder de vista un mirar terno ;
y, si que al orbe inmenso en ombro erguido
sustenta, si el que vence al duro inferno
es fuerza que a unos dulces ojos arda,
si espera el menos Hércules, ¿qué aguarda?[544]

(Strophe 169)

Un troisième tableau représente les conséquences néfastes d'un autre amour lascif, celui de Jupiter pour Europe ; devant ces dieux sensuels et

luxurieux, qui ruinent l'existence propre et celle des hommes à cause de leurs passions, la réaction de Saint Ignace est violemment iconoclaste :

Apenas mira Ignacio las pinturas,
y esclama, con haberlas visto apenas :
« ¡Oh cuántas, mundo infiel, son tus locuras ;
¡oh !, cuán escaso da para cadenas
Vizcaya el hierro en sus entrañas duras ;
¡oh !, cuántos, por oír, por ver sirenas
en ese mar del mundo, en esa corte,
habrán de la razón perdido el norte.

« Rompa mi mano, rompa cuanto desto
ser tropezoso a pies incautos puede ;
quédese todo aquí lo que es onesto,
y de lo provocante nada quede ;
mas no es tan sano arbitrio, cuan modesto,
romperlas yo : mi hermano las herede ;
que, si este ornato y cuadra ve deshecha,
confirmará mi fuga y su sospecha.

(strophes 172-173)

Le premier impulse de briser les images est donc suivi par une décision plus calme, par une réaction moins violente, qui est celle de les renverser (après tout, c'est le frère d'Ignace qui possède ces tableaux). Le regard de Saint Ignace se déplace alors vers des « gravures dévotes », les mêmes qu'accompagnent le poème de Pedro de Oña, et qui déclenchent les larmes du Saint :

« Daño es menor volver la ocasionada

figura, cuya vista no es decente,
a la pared, pues vuelta y no mirada
seráme como rota o como ausente »,
dice y con destra bien de celo armada,
descubre tosco envés por bella frente
a lo incentivo, y limpias llueve gotas,
tierno mirando láminas devotas.

(strophe 174)

C'est ici, dans ce détournement du regard, dans son déplacement de l'iconographie profane à celle dévote, qui s'accomplit la conversion de Saint Ignace de Loyola, mais aussi celle d'une culture entière, la culture qui avait cru dans les mythes paiens, dans leurs amours, dans leurs folies, et qui avait oublié la rigueur morale du Catholicisme.

El Ignacio de Cantabria decrit de façon minutieuse, presque maniacale, la mutation intérieure de Saint Ignace, mais ne parvient pas à évoquer les changements spirituels que l'exemple du Saint provoqua chez les autres. Le poème, en fait, s'arrete à la strophe 1241, lorsque le voyage du pèlerin n'est arrivé qu'à Ferrare. Un autre poète du Nouveau Monde, toutefois, Hernando Dominguez Camargo, représenta à la fois Saint Ignace en tant que converti et en tant que convertisseur. C'est grâce à cet auteur colombien que le genre textuel né de la fusion entre l'hagiographie et l'épique chevaleresque touche son sommet.

Le *San Ignacio de Loyola*, un poème incomplet en cinq livres et vingt-quatre chants (1116 octaves, 8928 endécasyllabes) ne fut publié qu'en 1666, à savoir plus de quarante ans après la canonisation du Saint ; cependant, nous allons lui dédier une attention particulière, car il permet de saisir le point final d'une évolution littéraire que nous avons commencé de suivre avec le poème d'Alonso Diaz en 1613 (ou même, d'un autre point de vue, avec *Il Morgante* di Pulci. En outre, l'évolution de l'imaginaire

religieux chez les colonies hispaniques suit souvent un parcours différent, et en quelque sort retardé, par rapport à celui que l'on peut décrire en Europe.[545] Cette digression dans la littérature religieuse d'Amérique est d'ailleurs fondamentale afin de connaître une des sources qui inspirèrent l'iconographie de la conversion chez les missions jésuites de la même époque.

Né à Santa Fe de Bogotá, en Colombie, en 1606, et mort à Tunja en 1659, Jésuite à partir de 1623, Dominguez Camargo est considéré comme l'un des plus importants poètes américains de son époque. Menéndez Pelayo lui consacre une page entière dans son *Historia de la Poesia Hispano-Américana* (Menéndez Pelayo 1911-13)[546] (« *tuvo la suerte de dejarnos bastante muestras de su ingenio.* […] ») Eduqué auprès du collège jésuite de Tunja, il poursuivit ses études dans le séminaire de Quito, qui à l'époque réunissait quelques-uns parmi les religieux les plus cultivés de la région. Fait biographique assez important pour les buts de notre livre, en 1631 il abandonna le Collège de Quito pour celui de Cartagena de Indias, où il vécut quatre ans avec Saint Pedro Claver (Verdú, Espagne, 1580 – Cartagena, 1654), le *Padre de los negros*, convertisseur, selon la tradition, de milliers d'indigènes (Astrain 1916 : 493 et Restrepo 1940 : 30-1). Expulsé de la Compagnie de Jésus en 1636 pour des graves raisons, qui demeurent inconnues (peut-être une liaison sentimentale), il devint prêtre de la paroisse de Gachetá, puis de Tocanchipá et d'autres petits villages encore.

L'œuvre que Dominguez Camargo nous a laissée révèle une connaissance approfondie non seulement de Góngora et des gongoristes, mais aussi des classiques grecs et latins, de l'épique chevaleresque italienne du Tasse et de l'Arioste, de *La Araucana* et du poème *El Arauco domado*, de la *Cristiada* de Diego de Hojeda (Hojeda 1997) et, cela va sans dire, des poèmes ignaciens publiés avant le sien (notamment, ceux d'Escobar y Mendoza et de Pedro de Oña) (Bellini 1997 : 131-33). Le *San Ignacio* de

Dominguez Camargo représente donc le point idéal d'arrivée de notre longue étude sur l'imaginaire de la conversion religieuse dans l'hagiographie et dans l'iconographie ignaciennes. Il résume non seulement toutes les sources ignaciennes antérieures, mais il achève aussi la conversion des formes textuelles de l'épique chevaleresque, et notamment de celles qui ont fait l'objet de la première partie de notre livre.

Parmi les ouvrages les plus importants de Dominguez Camargo, il faut mentionner d'abord celui qui nous intéresse davantage, à savoir le *San Ignacio de Loyola, fvndador de la Compañía de Iesvs. Poema heroyco* (Dominguez Camargo 1666) ; réédité plusieurs fois, il en existe une édition récente soignée par Fernando Arbelaez (Dominguez Camargo 1956).[547] Cet ouvrage central mis à part, il faut citer également las « *flores poéticas* » recueillies par Jacinto Evia (Evia 1675), une *Invectiva apologetica*,[548] et un poème dédié *A la Pasión de Cristo*.[549]

Selon plusieurs commentateurs, le *San Ignacio* de Dominguez Camargo est une véritable explosion de gongorisme. Nous n'allons pas analyser ce texte dans son complexe, mais nous allons nous concentrer sur les représentations de la conversion religieuse (active et passive) qu'il contient.

Le récit de la conversion de Saint Ignace tel que Dominguez Camargo l'a transposé dans son poème se déroule dans le premier chant du *San Ignacio de Loyola*. La strophe 231, en particulier, décrit l'apparition de Saint Pierre au Fondateur de la Compagnie de Jésus. Le style du poète colombien, comme le souligne opportunément Meo Zilio (1967 : 276-307), est encore plus complexe et riche en figures rhétoriques gongoristes et métaphores baroques que les poèmes d'Escobar y Mendoza ou de Pedro de Oña). Dans la strophe que nous allons citer Dominguez Camargo se concentre sur la métaphore du filet de pêcheur, un objet à la forte connotation symbolique,[550] que le poète parvient à relier avec la tradition hagiographique de Saint Pierre :

Tendiò al alma la red su voz suabe,
Y en todo el cuerpo la inuestiga apenas,
Que es peze el alma que nadar no sabe,
Sino en los hondos rios de las venas :
Solo en la sangre su elemento cabe :
Flacas las carnes son, sin ella, arenas ;
De estos la saca Pedro altos agrabios[551]
A la purpurea orilla de los labios.

(Dominguez Camargo 1666 : 1, 231)

Si le filet est une figure de la force persuasive de la grâce, qui tire les âmes hors du péché, exactement comme le filet soustrait les poissons à la mer, personne ne pourrait utiliser cet instrument mieux que Saint Pierre, le Saint pêcheur que Jésus transforma dans un pêcheur d'âmes. Le parallélisme est compliqué ultérieurement par un jeu de références chromatiques : l'âme est un poisson qui ne sait nager que dans son élément, à savoir le sang qui court dans les veines ; lorsque Saint Pierre attire par son filet le poisson de l'âme de Saint Ignace, il lui permet donc de toucher ses plages rouges (rouges car elles aussi sont en train d'être effleurées par la mer-sang) : les lèvres. Cette évocation de la prière, très élaborée, est assez fidèle à la tradition hagiographique la plus ancienne, notamment lorsqu'elle représente la façon dont Saint Ignace invoqua Saint Pierre. En même temps le poème (dont l'auteur ici démontre sa rénommée d'érudit et de fin théologien) semble vouloir indiquer que, même lorsque c'est la prière qui invoque la grâce, cette dernière joue tout de même un rôle important, car c'est tout de même elle qui suggère aux lèvres les mots de l'invocation.

Le début de la conversion de Saint Ignace est évoqué à la strophe 236 par un jeu de mot sophistiqué mais génial, concernant les analogies entre

Saint Ignace et Saint Pierre (nous avons déjà rencontré maints exemples de cette même tradition, qui exalte la conversion d'un Saint moderne par la référence à celle des Saints du passé, qui lui servirent de modèle). Comme Saint Pierre après la capture de Jésus, ainsi Saint Ignace après la bataille de Pampelune est saisi par un profond sentiment de contrition. Le repentir de Saint Pierre devient donc la référence par rapport à laquelle le poète décrit celui de Saint Ignace. La génialité de la similitude réside dans le jeu de mots (intraduisible en français) par lequel elle est communiquée : comme Saint Pierre fut blessé dans l'âme par un coq (symbole de la trahison de Saint Pierre), « *gallo* » en espagnol, ainsi Saint Ignace fut blessé dans le corps (mais avec des graves conséquences pour l'esprit) par des Galles (« *Galos* », en espagnol), à savoir par les Français, ennemis des Espagnols à Pampelune :

Al pauoroso golpe commouido
De las vozes de vn Gallo en tierno llanto,
Vno Pedro artillò, y otro gemido ;
Y à Pedro Ignacio se refiere tanto,
Tan bien curado de tan mal herido,
Que vn canto à Ignacio, à Pedro le haze vn canto
Suspirando gemir, y en los dos hallo,
Que à Ignacio el Galo hiere, à Pedro el Gallo.

(Dominguez Camargo 1666 : 1, 231)

Puis, le style gongoriste du poète colombien transforme le récit de la conversion religieuse de Saint Ignace de Loyola dans une occasion pour construire un réseau très compliqué de références métaphoriques, où la mutation spirituelle du Saint s'enrichie de plusieurs nuances nouvelles. La complication des renvois rhétoriques est telle que l'on peine beaucoup pour la déchiffrer, pour y détecter le noyau narratif central :

De Cadmo assi la heroyca agricultura
De vn diente hizo nacer vn Marte crudo,
Y en lanças viò espigar su mano dura
El grano, que al terror dio colmilludo :
Ondeò la mies exercitos madura,
Ventilando vna espiga en cada escudo :
O fragmento fecundo ! de Dios fia,
Que vna te aliste Heroyca Compañia.

(ibid. 2, 8)

Encore plus que dans le poème d'Escobar y Mendoza, dans le *San Ignacio* de Dominguez Camargo les références à la mythologie sont très fréquentes. Cependant, si dans l'auteur espagnol elles demeuraient plutôt artificielles et postiches par rapport à la sémantique religieuse du texte, chez le poète colombien la mythologie est toujours interprétée de façon allégorique et mise strictement au service de l'hagiographie ignacienne. Dans la strophe que nous venons de citer, par exemple, Dominguez Camargo fait allusion à l'épisode mythologique raconté, entre autres, par Ovide : ayant tué un dragon fils d'Ariès (Mars dans la mythologie romaine), Cadmos en sema les dents dans la terre, d'où jaillirent des géants qui l'aidèrent dans la construction de la ville de Thèbes. De la même façon, Saint Ignace fut blessé par un coup de Mars (le coups de bombarde qui frappa sa jambe), mais grâce à cette blessure il put construire le nouvel édifice de l'Église catholique, et notamment la Compagnie de Jésus.

Ensuite nous retrouvons dans le *San Ignacio* de Dominguez Camargo la mise en scène de la lecture hagiographique comme source de salut spirituel, quoique toujours compliquée par un réseau très dense de métaphores :

Reitera el lecho Martir de la gala,
Viue à la pluma, assiste à la cortina,
Reincidencia, que al golpe de la vala
En la espontanea cometio ruina :
Desganado al dosel que lo regala,
Salse de las olandas, determina,
Por passar la viuenda de los dias,
Vn libro vano de Cauallerias.

(Ibid. : 2, 9)

Saint Ignace, nous le savons déjà, désirait des ouvrages de littérature chevaleresque, que le poète colombien définit comme « vains. » Plus intéressante, cependant, est la façon dont il décrit la recherche de ces ouvrages, leur absence, et le repérage des textes « sacrés » qui détermineront la conversion de Saint Ignace :

Vulgo de pajes se desata inquieto,
Y el fantastico libro solicita,
El camarin divulga mas secreto,
Y la mas muerta alhaja resucita ;[552]
Mas al Lince escrutinio, alto decreto,
Con ceguedad de Topo lo limita ;
Y del tiempo, y del polvo relaxado,
Vn libro Sacro se encontrò el cuydado.

(Ibid. : 2, 10)

L'habilité poétique de l'auteur nous permet de visualiser une foule de serveurs qui se répand partout dans le château de Loyola, afin d'y trouver les livres « fantastiques » que Saint Ignace avait demandés. Mais cette investigation, conduite avec un œil de lynx, se transforme dans une

recherche menée par une sourie aveugle, car Dieu empêche aux serveurs de rejoindre leur but, et fait en sorte qu'ils trouvent, au lieu des ouvrages chevaleresques, des livres dévots. Plus que dans les représentations précédemment analysées, donc, la grâce est présentée ici comme la véritable protagoniste de l'épisode. Si Saint Ignace ne reçoit pas ses livres de geste, cela ne se doit ni à une initiative des familiers, qui veuillent éviter au malade toute agitation, ni au manque de ce genre de textes dans le château de Loyola. Au contraire, c'est la grâce de Dieu qui rend les serveurs aveugles et qui leur permet de trouver un livre qui personne n'avait ouvert depuis très longtemps (d'où l'accumulation de la poussière). Cette image d'un ouvrage sacré récupéré de l'oubli attribue un caractère mythique à la conversion de Saint Ignace et devient une nouvelle métaphore de sa conscience religieuse, celle que la poussière du monde avait rendue opaque.

La nature du texte repéré se précise par un nouveau trope, qui occupe toute la strophe suivante (remarquable la façon dont la vie de Saint Ignace « se dilate » dans le lyrisme du poème) :

Los sudores que enjugan los Laureles
Los que tiñeron purpuras cruores,
Los que martirios graduó crueles
Es triunfos de los Barbaros mayores,
Vn sagrado Escritor, Diuino Apeles,
Con eloquentes exprimia colores :
Desagrauiò del polvo sus renglones,
Y agotò con los ojos sus razones.

(Ibid. : 2, 11)

Le triomphe de *los Barbaros mayores* est, évidemment, la *Légende dorée*, dite aussi « *Historia Lombardica*. » Dans sa description poétique du

contenu de cet ouvrage, Dominguez Camargo met en évidence surtout la capacité de Jacques de Voragine de représenter le martyre, apex de la gloire chrétienne, dans toutes ses formes et dans tous ses niveaux de violence et cruauté. Que le poète colombien suggère que ce fut ce thème en particulier, parmi ceux évoqués par la *Légende dorée*, à réveiller l'âme de Saint Ignace, n'est pas sans importance. Il y a, surtout au niveau iconographique, une certaine ressemblance entre les scènes de bataille et celles de martyre. Dans les deux cas, en fait, la souffrance domine le registre passionnel de la représentation, en même temps que le sang et sa couleur rouge deviennent protagonistes de la scène. Ainsi, semble suggérer Dominguez Camargo, puisque Saint Ignace retrouva dans cette lecture hagiographique quelque chose de la littérature chevaleresque, notamment la violence de l'homme sur l'homme, le sang, la cruauté, il fut encouragé à continuer la lecture, mais peu à peu il se rendit compte de la profonde différence entre une bataille de chevaliers et la souffrance que les martyrs acceptèrent pour témoigner de leur foi. Cette considération est illustrée surtout dans la strophe suivante :

Polvora bebe en la sagrada letra,
Y en sus ojos al alma oculta mina
Dirige Dios, y de su fuego impetra
Eficacia vna llama, que fulmina
Quantas torres fantasticas penetra,
Quando à los Cielos buela su ruina,
Ya en el alma desmantela nube, y nube,
Y en ombros de vn auxilio al Cielo sube.

(Ibid. : 2, 12)

Un nouveau jeu de mots, celui de l'ambiguïté du terme « *polvora* » (en espagnol il désigne en même temps la poussière qui couvrait le livre de

la *Légende dorée*, et la poudre à canon qui déclenche la conversion religieuse dans l'âme de Saint Ignace),[553] permet au poète de parvenir à un effet de sens qui représente une nouveauté par rapport à la tradition précédente : l'épisode de la forteresse de Pampelune assiégée et bombardée par les Français peut être relié à celui du repérage de la *Légende dorée* dans le château de Loyola. L'un et l'autre, en fait, ne sont que deux manifestations différentes de la même grâce, qui abat les tours réelles de Pampelune (« *polvora* » dans le sens de poudre) mais qui détruit également les tours fantastiques de la vanité humaine (référence à Babèle, « *polvora* » dans le sens de poussière que Saint Ignace absorbe par la lecture).

Le désir vain et présomptueux de construire une tour capable d'atteindre le sommet du ciel ispire au poète colombien une ultérieure digression métaphorique. La vanité de Saint Ignace est comme une tour de Babèle qui s'écroule, mais elle rappelle aussi un autre personnage mythique qui voulut défier le ciel : Icare.[554] Les ailes de cire par lesquelles Saint Ignace souhaitait atteindre le ciel se fondent au contact avec la chaleur écrasante de Dieu : « *Al lado llamas coraçon de cera*, / *Buela en la pretension de su caida* ; / *Efimero Cometa en ancha esfera* / *Su muerte impetrará de su subida* […] » (Ibid. : 2, 13).[555] Puis, la conversion religieuse est représentée par l'une des strophes les plus réussites du poème ; elle exploite la figure de l'aimant attiré par le fer (que nous avons déjà rencontré), mais la situe au centre d'une configuration métaphorique plus complexe :

Repitiòse à la Iman de los renglones,
Azero se torciò al Norte sagrado ;
Y en los diuinos forcejò eslabones
Suauemente el coraçon atado ;
Muchas, primero mobile, dio impulsiones
A su afecto altamente iluminado,

Y en los purpureos polos de su lecho,
Giros bolcò la esfera de su pecho.

(Ibid. : 2, 14)

Alonso Diaz avait comparé Dieu à un aimant qui attire le fer des âmes des pécheurs, Dominguez Camargo renverse cette comparaison : c'est Saint Ignace qui est décrit comme l'aiguille aimantée d'une boussole qui se dirige vers le Nord, à savoir vers Dieu. Le lit du Fondateur de la Compagnie de Jésus devient alors le cadrant d'une boussole, à l'intérieur duquel le pôle qui dirigeait la vie du Saint, celui de la gloire militaire, est remplacé par le nouveau pôle de la vie pieuse. Cette métaphore est plus subtile et théologiquement avertie que celle proposée par Diaz. L'âme de Saint Ignace n'est pas attirée tout de suite par Dieu, comme le fer par l'aimant, mais elle se comporte, plutôt, comme l'aiguille d'une boussole, laquelle, après plusieurs oscillations, poussée par la force de la grâce divine, finit inexorablement par se diriger vers le premier mobile.

Les effets de la lecture hagiographique sur le corps de Saint Ignace sont ceux qui manifestent le repentir :

Habilita la cama para cuna
De alto, si bien infante, pensamiento,
Que al Aspid engaçado à su Fortuna
Ahogò en el primero movimiento :
Vna del lecho viò, y otra coluna,
Opuesto el vno al otro rompimiento ;
Y el que certamen prescibio valiente,
Ondas lo alternan de inuisible diente.

(Ibid. : 2, 15)

Dominguez Camargo transforme le lit de Saint Ignace de boussole en berceau, afin de souligner le fait que sa conversion est encore *in nuce* ; il semble se référer explicitement à la façon dont ce même lit fut représenté par Rubens dans ses gravures, à savoir couvert par un baldaquin. Les colonnes de ce lit deviennent alors les symboles du dilemme qui afflige Saint Ignace : le choix entre les deux pôles qui pourraient orienter sa vie. Cette incertitude est marquée, comme d'habitude, par la présence abondante des larmes :

Los renglones en lagrimas inunda,
Las tildes à las clausulas agota,
Do rayo executor, mano iracunda,
Relampagos le arò en la letra ignota :
Temiòse Baltasar, y à la coyunda
Del Cielo su cerviz tendiò devota :
Al periodo al fin de sus engaños
Punto dieron final los desengaños.

(Ibid. : 2, 16)

La profonde signification religieuse que les mots de la *Légende dorée* représentent pour Saint Ignace est mise en exergue par une citation biblique : dans cette occasion, le Saint est comparé au dernier roi de Babylone, Balthasar, auquel, selon un passage du livre de Daniel (5), pendant un somptueux banquet une main mystérieuse écrivit sur un mur la prédiction de la fin du royaume. De la même façon, le texte de la *Légende dorée* réveilla Saint Ignace de sa vanité et l'encouragea à changer la direction de sa vie.

Les strophes qui suivent continuent dans le même sens, celui d'une évocation métaphorique du pouvoir persuasif de la parole sur l'esprit (qui est aussi une auto-célébration des vertus du poème) ; ces strophes sont

particulièrement intéressantes pour une étude sémiotique de la conversion religieuse et de ses représentations, car, afin de souligner l'influence que la parole de Jacques de Voragine exerça sur l'âme de Saint Ignace, le poète recourt à une série de métaphores qui sont à leur tour tirées de l'univers de la rhétorique. L'action de la grâce et de Dieu sur l'homme, et la réponse de l'homme à l'appel de Dieu, sont alors réinterprétées selon le paradigme de la joute oratoire :

Esconde el llanto la mexilla bella,
Saliò à recebir la voz el labio,
Silabas su torrente le atropella,
Y aquestas pocas redimiò a su agrario :
Leo, Señor, en la menor Estrella,
Que en cerulea piel escrives sabio,
De tu poder un tropo, vna sentencia
Del Tulio de tu altisima eloquencia.

(Ibid. : 2, 17)

Le Saint, ému par la vague impétueuse des nouvelles émotions qui s'abattent sur lui au commencement de sa conversion, arrive à peine à balbutier des mots d'admiration pour Dieu et pour sa création, laquelle se manifeste, au contraire, comme une parole puissante, où le cosmos se transforme dans un lieu d'écriture divine (par exemple, l'étoile que la main de Dieu inscrit dans la peau céruléenne du ciel et qui devient un trope de son éloquence parfaite – d'où l'évocation de Cicéron). Les strophes successives ne font que donner plus d'espace à cette construction métaphorique : le cosmos et ses images (ou, plus en général, la façon dont l'univers se manifeste au sens) sont une gigantesque et somptueuse expression rhétorique de la parole de Dieu. Pour une étude de la conversion religieuse et de ses récits, ce passage est important pour deux raisons : car il

montre la façon dont, pour le converti, la nature entière se transforme dans une emprunte de la grâce, mais aussi car il indique une possibilité sémiotique qui sera ensuite abondamment exploitée par la peinture (considérons, par exemple, les conversions peintes en France par Philippe de Champaigne – Marin 1995b) : celle de représenter la mutation du cœur par la transformation du paysage :

Clausulas en el mar vndosas leo,
Que en punto, y punto parar de la arena,
Parentesis las Islas suyos creo,
Quando en corvas orillas las enfrena :
Perifrasis son tuyos el arreo,
Que en cultas flores tu eloquencia ordena :
Antonomasia el hombre à ser viviente,
Y hiperbole de luz el Sol ardiente.

Metafora en las plantas translatiua,
Cristal altera en esmeralda hojosa ;
Pluma de luz al Sol dictas, que escriua
Retorica de Estrellas numerosa ;
Y en tu boca del mundo descriptiua,
Vna voz cada Cielo es armoniosa ;
Aquesta (ò marmol yo) no me mouia
Oratoria de Dios, dulce energia ?

(Ibid. : 2, 18-9)

Les clausules de la prosodie, les parenthèses, les périphrases, l'antonomase, l'hyperbole, la métaphore sont les tropes évoqués par Ignace afin de décrire comment, lors de sa conversion, il parvint à considérer, pour la première fois, tout le cosmos comme un livre écrit par la main de Dieu.

Cette révélation aurait été impossible sans l'influence que des autres livres, des livres proprement dits, à savoir la *Légende dorée* et la *Vie du Christ*, exercèrent sur l'âme du Saint. La découverte est en même temps douce et amère : réveillé à une vie nouvellement religieuse par une lecture dévote, Saint Ignace se demande : étais-je si aveugle de ne pas réussir à lire ce même message dans le livre de la nature, qui en était entièrement pétri ? Voilà donc une évocation efficace de la façon dont la conversion religieuse transforme complètement la perception de la réalité : l'univers entier devient une expression de la rhétorique divine.

Les strophes qui suivent apparaissent d'une extraordinaire modernité (par exemple, à l'égard des sciences de la communication contemporaines) : l'auteur y décrit minutieusement l'effet que la lecture produit d'abord sur la perception (les yeux), puis sur les affects et les émotions (les larmes), et enfin sur la conscience (la mutation du cœur) de Saint Ignace :

Poca letra me intima execuciones,
Quando el alma mas Aspid se me ostina ;
Quien cadenas le forja los renglones
A la que al yugo leyes le declina ?
Quien las vezes le ha dado de eslabones
Al libro que me alhaga, y me acrimina ?
Quien de dientes te armó pagina graue,
Que mordiendo eficaz, ladras suaue ?

Zozobrado el aliento en dulce calma,
Las señas, que las letras imprimieron
En los ojos caminos para el alma ;
Huella à huella las lagrimas corrieron,
Liquidas Hipomenes, que la Palma

Ganarle à la justicia pretendieron :
Pues Remoras los pomos destas perlas,
Se paró la clemencia à recogerlas.

Vn Oceano en perlas diuidido,
Tierna desensartò cada pupila,
Cada gota vn incendio es reprimido,
Y en cada perla vn alma se distila :
Los ojos cansa el llanto repetido,
Y en la vista en las lagrimas vacila ;
Y en dilubio tamaño el alma arriba
A la clemencia, que le dè la Oliba.

(Ibid. : 2, 20-22)

Avant d'étudier de quelle façon Dominguez Camargo décrit les conversions actives qui furent encouragées par le Saint, il faut se pencher sur quelques strophes du cinquième chant, qui représentent, par une nouvelle série de métaphores flamboyantes, les atermoiements de la conversion de Saint Ignace. Ce passage est significatif sous plusieurs aspects : d'abord, car il montre que la lenteur et l'incertitude qui caractérisèrent la mutation du cœur du Saint (du moins selon ce que racontent ses notes autobiographiques) font déjà partie de l'imaginaire religieux baroque ; ensuite, car il révèle que si la peinture essaie de contraster cette représentation d'une conversion titubante (d'une part parce que ce choix ne convient pas à ses possibilités expressives, d'autre part car il produit des effets moins spectaculaires de ceux que déclenche une conversion soudaine, telle celle de Saint Paul), l'épique hagiographique insiste, au contraire, sur ces incertitudes, non seulement parce qu'elles lui permettent de déployer toutes les ruses de la création poétique baroque, mais aussi parce que ces incertitudes se configurent comme un combat,

comme un agôn de l'âme avec elle-même, et donc comme un épisode qui donne au poète la possibilité de récupérer les modules narratifs de l'épique chevaleresque et de les « convertir » aux buts du récit hagiographique. En particulier, Dominguez Camargo se sert de la métaphore de la navigation périlleuse afin de décrire les incertitudes que l'âme de Saint Ignace connut pendant son procès de conversion.

Tvrban la paz, que prospera nauega,
Los siempre fieros, y encontrados vientos
De escrupulos, en quien dubia se anega
En vn amargo mar de pensamientos
Y rompido el timon, ciego se entrega
A muchas ondas de remordimientos,
Que quebrando en el alma de Loyola,
Toda la arrastran en qualquiera ola.

(Ibid. : 2, 23)

Les vagues et leur mouvement incessant sont l'un des éléments les plus fréquemment évoqués par Dominguez Camargo lorsqu'il représente la conversion de Saint Ignace : d'abord les vagues réelles de la mer, dans lesquelles le Saint reconnaît l'emprunte de la création divine, puis les vagues physiques de ses larmes, première manifestation du repentir, enfin les vagues métaphoriques de l'incertitude (d'une âme qui ondoie entre le bien et le mal). Par l'insistance sur ce symbole, le poète a su bien exprimer la dimension métabletique (à savoir relative au changement) qui caractérise le moment de la conversion : comme une mer incessamment mouvementée par le vent, ainsi l'âme, tout au long du processus de sa conversion, fait l'objet d'une mutation continuelle, que la parole ne peut figer que par le recours à la métaphore ; celle choisie par Dominguez Camargo est particulièrement subtile et efficace : comme dans la navigation, ainsi dans

la conversion, quoique l'âme (comme les vagues) soit poussée par un vent dominant (celui de la grâce), elle est toujours agitée, en même temps, par des vents qui soufflent en direction opposée, et qui provoquent les mouvements désordonnés de la surface marine. La strophe vingt-huit du même chant indique ce qui permet à cet élément liquide et ondoyant qui est l'âme de Saint Ignace de récupérer sa stabilité : la confession ; à l'aide de la parole mise en commun entre le fidèle pénitent et le ministre de Dieu, le premier parvient à figer les nouvelles coordonnées de sa navigation, la direction qu'il souhaite donner à son âme :

De tamaño rigor fue blando freno
La voz del Confessor, que obedecida,
Halla piedad en el Diuino Seno,
Quando se otorga parco à la comida,
El tormentoso mar calmò sereno,
Y dexòse alagar mas comedida
Desta, y essotra mano regalada
La consciencia de abrojos implicada.

(Ibid. : 2, 28)[556]

Nous terminerons ce long chapitre dédié aux représentations de la conversion de Saint Ignace par l'étude de quelques strophes du chant IV du quatrième livre du *San Ignacio* de Dominguez Camargo, où l'on décrit une conversion encouragée par le Saint (l'une des innombrables « mutations du cœur » qui furent les miracles les plus significatifs de la Compagnie de Jésus). Encore une fois, Saint Ignace est présenté au public de ce type de poèmes non seulement comme un exemple de conversion « passive » mais aussi comme un archétype du convertisseur idéal. Il faut mentionner, en outre, un troisième niveau de la conversion, celle qui fait spécifiquement l'objet de notre livre : la conversion des textes. Dans le genre des poèmes

hagiographiques, en fait, l'on aperçoit jusqu'à quel point la culture de la Réforme catholique parvient à remettre en place le cadre de la spiritualité chrétienne, aussi bien que celui plus général de la culture et des formes discursives. Le *San Ignacio*, comme les autres poèmes hagiographiques que nous avons mentionnés, récupère les structures narratives et, plus généralement, textuelles de l'immense tradition de la littérature épique et chevaleresque, mais il les utilise afin d'exprimer les contenus de l'hagiographie ignacienne, réalisant ainsi une véritable expansion de la Réforme catholique dans l'imaginaire culturel postérieur au Concile de Trente. L'évolution que nous avons signalée dans notre étude de la poésie chevaleresque italienne atteint ici son sommet : si de Pulci à Tasso, en passant par Boiardo et Ariosto, le genre du poème chevaleresque se chargeait de plus en plus d'une dimension religieuse articulée, les poèmes hagiographiques postérieurs au Concile de Trente s'emparent de cette longue tradition textuelle pour la placer entièrement au service de la glorification de Saint Ignace. Voilà donc que les structures métriques de l'*Orlando furioso* ou de la *Gerusalemme liberata*, ainsi que leurs tournures expressives, sont employées afin de raconter et exalter une conversion opérée par Saint Ignace :

Vn Sacerdote pues en la venera
De Venus dulcemente adormecido,
Ajava plumas de lasciva cera,
En la cuna arrullado de Cupido :
Con el arco la cuerda lisonjera
Tiorba fue suave, que impelido
Vn dardo lo flechò, que en vena, y vena
El harpon le embebiò de vna Syrena.

Infamò la Corona el admitido

Letargo muchos dias, y el veneno
Tosigo le flechaua à lo escondido,
Que vno vulgar bebia, y otro seno :
Aqueste monstruo pues torpe engreido,
Sacrilego fractor del Sacro freno,
El caracter Sagrado profanaua,
Con el que incienso à Venus consagraua.

(ibid., 4, 4 : 141-2)

Nous reconnaissons facilement dans ces deux strophes un épisode de la vie de Saint Ignace, celui concernant un prêtre lascivement épris d'une femme. Le poète choisit de situer ce récit dans un cadre mythologique, dans lequel ce n'est pas le diable qui tente l'homme d'église, mais une personnification païenne de l'amour. D'une part ce texte semble donc séculariser l'hagiographie ignacienne, d'autre part il atteind plutôt le but contraire : celui de christianiser, dans le cadre de la Réforme tridentine, tout un imaginaire littéraire. Mais nous arrivons maintenant à la partie du texte qui nous intéresse davantage, à savoir celle où l'on décrit l'action de Saint Ignace comme convertisseur. D'abord, Dominguez Camargo raconte la façon dont le Saint entre en contact avec le pécheur ; le projet de conversion est précédé par une attitude qui est à la fois douce et austère : l'austérité s'adresse au passé et au présent du pécheur, tandis que la douceur est censée réveiller la partie positive de son esprit, l'utiliser comme point de départ pour une mutation du cœur (ce mélange de sévérité et de bienveillance étant celui qui caractérisait le prêcheur idéal de la Réforme catholique). Un autre élément que nous avons déjà rencontré maintes fois se manifeste également tout de suite au début du processus de conversion : les larmes. Lisons donc la strophe 143 :

Con pio si, mas con zelante azero

Despedeçaua à Ignacio la ruina
Del de Venus dulcissimo remero :
Absoluerle del vanco determina,
Sus puertas entra, y dulcemente austero.
Al pie profano su rodilla inclina,
Y en penitentes lagrimas desecho,
Sus sanas llagas refregò en su pecho.

(ibid., 4, 4 : 143)

La stratégie adoptée par Saint Ignace est la même que nous avons étudiée dans les récits hagiographiques : la conversion de l'autre est encouragée par une mise en scène de sa propre conversion. Mais il ne s'agit pas simplement d'une représentation théâtrale dans le sens extérieur du terme : Saint Ignace revit dans la profondeur de l'esprit toutes les étapes douloureuses de la mutation de son cœur, le corps du Saint devenant alors le réceptacle vivant de cette réminiscence. Saint Ignace s'agenouille comme il le fit pendant sa première confession, il verse des larmes copieuses comme au moment de son premier repentir, les vieilles cicatrices de son passé de pécheur retournent à saigner : ce qui est proposé au prêtre victime de Venus est donc un spectacle émouvant de conversion, un miroir fidèle de la façon dont il devrait muter son cœur.[557] En même temps, cette persuasion par le récit et par la mise en scène d'une conversion antérieure place l'exemple de Saint Ignace au sein d'un cercle vertueux où les conversions se suivent les unes aux autres (et se déclanchent les unes les autres) par le truchement de la narration ; dans ce sens, le poème hagiographique de Dominguez Camargo est un maillon important de cette même chaîne, car en racontant la conversion par le récit il devient lui-même un opérateur de transformations spirituelles :

De su passada tormentosa vida,

En el profano mar de angores llena,
Mucha tabla le expone mal rompida,
Mucha le enseña quebrantada antena,
Que de las fieras ondas sacudida,
Besado auia la piadosa arena ;
Y al mar de penitencia sus despojos
Reuolcados nadauan en sus ojos.

Tanto (le dize) mastil destroçado,
Tanta en la roca quebrantada quilla,
Que el Pielago del siglo alborotado
En vna diuidió, y en otra hastilla,
En el Templo diuino han ya besado
Amiga arena, penitente orilla,
A cuyo dàn cadauer bien deshecho,
Pielago el llanto, quando aliento el pecho.

(ibid., 4, 4 : 144-5)

Dominguez Camargo recourt encore une fois à une métaphore marine afin de décrire quelle était la condition d'esprit de Saint Ignace avant sa conversion : il était agité par des vagues violentes, qui frappaient sa conscience et la tracassaient, de la même façon dont la mer impétueuse détruit un navire. Puis, finalement, le corps de Saint Ignace rejoignit le sable de la plage, la terre ferme de la conversion après le naufrage de l'esprit. Tous ces souvenirs d'une époque tempétueuse produisent l'effet que les larmes de Saint Ignace coulent abondantes :

Tantas con esto lagrimas los ojos,
Tanto suspiro desatò su pecho,
Que de aquellas el marmol los despojos,

Destos los ecos oy conserva el techo :
Sacros con esto le ha infundido enojos
Contra el albergo de lasciuo lecho,
Cuya olanda abomina, y en dos fuentes
De lagrimas se inunda penitentes.

(ibid., 4, 4 : 146)

Le début de la conversion du prêtre, qui signale aussi le fait que la mise en scène de Saint Ignace a ouvert une première brèche dans son cœur de pécheur, consiste dans une réaction émotive qui répond à l'action pareillement émotive de Saint Ignace : des larmes suivent aux larmes. Le cadre métaphorique de la navigation, en outre, permet de relier le récit du Fondateur de la Compagnie de Jésus à celui du nouveau converti ; celui-ci, en fait, a été arraché à son navire par le chant d'une Sirène, et court donc un risque même majeur de celui que Saint Ignace connut pendant sa jeunesse. Par cette tournure de la narration, le poète souhaite atteindre un but précis : souligner que la réaction émotive de Saint Ignace est en quelque sorte hors mesure par rapport à la gravité effective de ses péchés (la nature desquels demeure, d'ailleurs, tout à fait obscure, ce qui augmente la valeur mythique et fondatrice de sa conversion). En même temps, les larmes de Saint Ignace sont d'autant plus efficaces car grâce à elles le véritable pécheur, le prêtre prisonnier de Venus, comprend combien il devrait pleurer davantage pour ses propres péchés :

Goze serenidad (dize) tu llanto,
Ata en el pecho el lugubre suspiro,
Que mis naufragios en tu pecho santo,
Con mayor riesgo y menos luz admiro :
De Syrena fatal el dulce canto,
Arrebatò mi Nave, que retiro

De la arena, en que admiran mis excessos
Mucho obelisco de lascivo huessos.

(ibid., 4, 4 : 147)

Le mythe d'Ulysse, dont les compagnons échappèrent aux Sirènes en bouchant leurs oreilles par des tapons de cire, est intégré par Dominguez Camargo dans le récit de cette conversion :

Mi quilla à tanto escollo huye ligera,
Y al mastil de tu amparo coligado,
Serà cada voz tuya amiga cera,
Que el oido oprimiendome sellado,
Sordo lo exima de la lisongera
Sirena, que tan dulce me ha cantado,
Que entendi, quando mas me hallo desecho,
Que encerraua otras mil dentro del pecho.

(ibid., 4, 4 : 148)

Mais une nouvelle métaphore, celle de la peinture, se croise avec la métaphore de la navigation afin d'exprimer l'émerveillement du prêtre face au récit de Saint Ignace. Les traits de sa narration sont si vifs qu'elle donne l'impression de se transformer dans un tableau, peint aux couleurs vivaces du repentir. Ce passage est alors significatif sous deux aspects : d'une part, car il est probablement une référence à l'iconographie de la conversion de Saint Ignace (Dominguez Camargo connaissait sans doute les *Vies* en images du Fondateur de la Compagnie) ; d'autre part, car il semble souligner l'importance de la représentation non verbale (soit-elle celle de la mise en scène théâtrale ou celle de la peinture) vis-à-vis du déclanchement de la conversion religieuse. La façon dont Saint Ignace se souvient de son repentir et le propose en tant qu'exemple au pécheur est donc une

représentation dans le double sens que Louis Marin (1994) aimait donner à ce mot, à savoir la présentation d'un élément qui est loin dans le temps ou dans l'espace (la remémoration de Saint Ignace de Loyola), mais aussi la présentification, l'attribution d'une présence réelle et efficace, au passé :

Los colores depon diuino Apeles,
Que aun pintada en tu vida mi tormenta,
Alma beben tan viua en los pinceles,
Que çoçobrada el alma se amedrenta,
Quando surcando dulce vn mar de hieles,
De sus aguas bebia tan sedienta,
Que ignoraua la roca lisongera,
Que al Lince escollo es, al Topo cera.

(ibid., 4, 4 : 149)

La mutation du cœur est alors provoquée par ce tableau vivant qui est la représentation de la conversion de Saint Ignace, mais aussi par un art qui traditionnellement accompagne celui de la figuration picturale, et qui joue un rôle central dans toute l'histoire du Catholicisme post-tridentin : la rhétorique. Saint Ignace devient en fait un « *sagrado Tulio* » dont les larmes sont le trope le plus efficace :

Depon sagrado Tulio el dardo agudo,
A quien el sacro tropo su harpon fia,
Pues que plumas vestirle doctas pudo,
Quando en esta eficaz dulce ironia,
Mas eloquente hiere mientras mudo
Inuectiuas de lagrimas embia
Tu afecto al pecho, pues en la mas breue,
Todas sus armas la eloquencia mueue.

(ibid., 4, 4 : 150)

Les larmes signalent que le cœur du pécheur est prêt à se muter, ce que Dominguez Camargo exprime par une nouvelle métaphore : jaillissant des yeux du prêtre, ses larmes en sillonnent le visage comme la charrue sillonne le terrain, permettant ainsi à Saint Ignace d'y semer le « *sagrado grano* » de sa parole. Le résultat de cet ensemencement spirituel est étonnant : les scorpions que l'amour profane voulait implanter dans l'esprit du pécheur seront substitués par des épis, qui sont aussi, l'un des attributs iconographiques du Christ et de l'eucharistie :

Dixo, y el llanto cristalivo arado,
De gemidores ayes conducido,
Dexando el rostro en lagrimas surcado,
En el alma sus puntas ha embebido ;
Adonde siembre Ignacio aquel sagrado
Grano, que ciento à ciento ha respondido,
Naciendo espigas, y adonde Escorpiones
Sembraron de Cupido los harpones.

(ibid., 4, 4 : 151)

4) Conclusions.

Dans le poème de Dominguez Camargo les épisodes de conversion active sont très nombreux,[558] mais il serait inutile de multiplier les analyses spécifiques. Nous croyons avoir démontré suffisamment les points principaux de notre livre, du moins relativement à la partie consacrée à Saint Ignace de Loyola. Nous pouvons résumer les résultats de notre enquête comme il suit.

1) La conversion religieuse est un élément central des représentations hagiographiques et iconographiques concernant Saint Ignace de Loyola. La conversion « passive » du Saint devient à la fois, et de plus en plus pendant la période visée par notre livre, le mythe fondateur de la Compagnie de Jésus et le modèle auquel toute conversion ultérieure doit s'inspirer ; de même, les nombreuses conversions « actives » provoquées par le Saint deviennent les miracles qui témoignent de sa sainteté mais aussi un répertoire de « stratégies » que les Jésuites pourront adopter afin de convertir les infidèles.

2) Les textes hagiographiques et iconographiques placent la conversion de Saint Ignace au centre d'un cercle vertueux où la conversion a lieu comme conséquence d'une lecture hagiographique. Tout texte qui raconte la conversion du Fondateur devient donc un instrument pour la mise en place de conversions ultérieures.

3) Les textes hagiographiques, et encore plus les images, modifient sensiblement la version traditionnelle de la conversion de Saint Ignace (celle des notes autobiographiques, celle de la vie latine de Ribadeneira) en fonction du contexte précis dans lequel ils se situent. En particulier, nous avons souligné l'influence que l'évolution de la théologie de la grâce chez

les Jésuites exerce à la fois sur les représentations verbales et visuelles de la conversion de leur fondateur.

4) L'immense corpus de textes qui entoure la conversion de Saint Ignace de Loyola est à son tour l'objet d'une conversion sémiotique : la narration hagiographique, mais encore plus la tradition que nous avons définie comme celle des « poèmes hagiographiques », s'empare des traditions littéraires antérieurs (notamment, celle de la poésie épique et chevaleresque) et la « christianise », à savoir la plie et l'utilise afin d'y exprimer la nouvelle spiritualité promue par le Concile de Trente.

5) La tradition hagiographique et iconographique transmet et modifie en même temps l'imaginaire des conversions, actives et passives, de Saint Ignace selon les objectifs rhétoriques des représentations. Notamment, la conversion du Fondateur est employée afin de mettre en scène, et donc propager, ce que l'on appelle les « secondes conversions », à savoir les mutations de cœur de ceux qui, tout en étant des Chrétiens baptisés, s'éloignaient dangereusement de l'orthodoxie.

Comme nous le verrons, les textes hagiographiques et les images relatifs aux autres Saints canonisés en 1622 poursuivirent souvent des buts à la fois parallèles et différents. Si l'imaginaire littéraire et visuel de la conversion de Saint Ignace vise principalement « le cœur des chevaliers » (dans le sens qu'il s'insère dans le cadre des efforts de l'Église post-tridentine pour la conversion des mœurs et de la culture en général), d'autres Saints se lient à des projets différents de conversion. Dans un chapitre spécifique nous allons nous occuper de Saint François Xavier comme archétype de l'effort missionnaire du Catholicisme post-tridentin. Mais un autre Saint fera l'objet de nos analyses dans le chapitre qui suit : Saint Philippe Neri. L'une des gravures de la *Vie* en images de Saint Ignace

[FIGURE 63],[1] montre le Fondateur des Oratoriens en train de rencontrer, à Rome, celui des Jésuites. Les deux Saints furent amis, et s'estimèrent réciproquement. Cependant, les épisodes de conversion qui ont lieu dans leurs hagiographies (ainsi que dans leurs iconographies) sont liés à un type divers d'altérité religieuse. Dans le chapitre qui suit, nous essayerons de saisir et analyser ces différences.

Figure 63

MoreBooks! publishing

yes

Oui, je veux morebooks!

i want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

www.get-morebooks.com

Achetez vos livres en ligne, vite et bien, sur l'une des librairies en ligne les plus performantes au monde!
En protégeant nos ressources et notre environnement grâce à l'impression à la demande.

La librairie en ligne pour acheter plus vite

www.morebooks.fr

VSG VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

VDM Verlagsservicegesellschaft mbH
Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de