

## L'Autre du miroir

Alexis LUSSIER

*Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. Comme le pauvre illettré du récit de Kafka, nous sommes devant l'image comme Devant la loi : comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même — et je ne parle pas du gardien — nous arrête: la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps.*

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*

**U**n texte d'Isaac Jogues sera commenté sous un certain angle<sup>1</sup>: celui de la détermination d'un regard qui fonctionne comme miroir et adresse: une destination de l'image qui vient au corps pour en dire l'incarnation. Mais le corps du martyr n'est sans doute vrai qu'à son image, l'image en détient la vérité, elle tire l'œil au-delà de lui-même, dans le creuset du visible, la béance de la blessure, vers les régions obscures de l'imaginaire et du fantasme.

Isaac Jogues s'est fait l'écrivain de son martyr dans le temps d'une mort différée. Parce que son supplice ne lui a pas donné la mort, la mort est encore à venir et « Isaac Jogues » demeure en reste. Entre le temps du martyr et l'événement de la mort s'ouvre donc un intervalle, un peu de durée que Jogues interprète comme un retard et une erreur,

---

<sup>1</sup> Ce texte a été traduit et publié intégralement dans l'édition de François Roustang, à laquelle je renvoie : « Un rêve, 1642 ». *Jésuites de la Nouvelle-France*. Paris : Desclée de Brouwer, 1961, p. 189-193. Rappelons que Jogues a été fait prisonnier par les Iroquois en août 1642. Torturé puis adopté par le clan du loup à Ossernenon (dans l'état actuel de New York), qui l'a gardé en otage pendant presque un an, il s'enfuit et réussit à retourner en Europe avec l'aide des Hollandais. En 1646, il accepte de retourner à Ossernenon afin d'ouvrir une mission diplomatique, où il sera assassiné le 18 octobre de la même année.

mais qui est aussi un temps d'écriture; un montage, un agencement où la position du sujet est entraînée par la conscience d'une énonciation spécifique qui achemine dans le texte le procès du corps incarné.

Le rêve de la cité sainte ouvre sur une scène, il est au seuil d'une étrangeté intime où pointe la possibilité de la mort comme fin de l'obéissance, fin du sacrifice. La mise à mort du corps est alors au service d'une idéalisation triomphante où l'écriture vient naître. Ce n'est donc qu'en tenant compte de la trame dont le dire se supporte, c'est-à-dire en jouant le jeu du texte qui se donne comme le récit du déploiement de la volonté de l'Autre, que l'on s'aperçoit que loin de n'être qu'un simple assemblage de visions, le récit du rêve fonctionne comme demande, confession, recherche d'un corps et d'une figure pour en signer le sens à l'horizon de la fin.

Ainsi, faut-il redonner au rêve de la cité sainte son statut de texte mystique, non pas en ce qu'il relève de l'expérience de la présence de Dieu, mais en ce qu'il se donne plus précisément pour une expérience qui ne vient pas, qu'il faut peut-être monter, construire, pour en indiquer le déficit, et signifier secrètement l'abandon de Dieu au sujet. Car ce qui est en question dans le récit de Jogues, ce que ses biographes n'ont d'ailleurs pas relevé pour des raisons évidentes, c'est précisément cette valeur d'abandon, ce manquement de Dieu au monde, dont le martyr rejoue hystériquement la perte : « je suis, écrit Jogues, presque sans mon Dieu dans une vie si agitée, cependant je veux mourir comme j'ai toujours vécu, en fils de la très sainte Église romaine et de la Compagnie<sup>1</sup> ».

Devant l'image du rêve, comme dans la pratique des exercices spirituels définis et structurés par Loyola, ce qui est en question, ce qui opère pour le sujet comme interrogation de sa présence à l'image, c'est moins la puissance allégorique de ce qu'il voit, que le déplacement du regard et ce qui advient, à partir de là, du corps alors qu'il est saisi par l'image. L'idée,

---

<sup>1</sup> Jogues. « Lettre du 5 août ». *Op. cit.*, p. 238.

selon Barthes, que dans les exercices spirituels l'image correspond à une « unité d'imitation » fait du lieu de la contemplation la possibilité d'une articulation de ces unités, une syntaxe, en somme, des différents moments du regard. Selon quoi, Barthes reconnaît que le « matériel anecdotique du fantasme » — c'est-à-dire fondé historiquement et dogmatiquement — est toutefois investi par la présence *actuelle* du sujet qui se voit « prendre sa place et son rôle dans la scène » où le *je* apparaît : « Ce *je* profite de tous les arguments fournis par le canevas évangélique, pour accomplir les mouvements symboliques du désir : humiliation, jubilation, crainte, effusion<sup>1</sup> ».

Car noué à ce « je », c'est toujours *moi* qui s'éprouve comme corps. Et ce que l'image produit en moi n'est jamais que le signe d'une opération plus haute. Ainsi les *motions* sont en elles-mêmes des signes. Elles me signifient à moi l'altérité qui m'advient par l'image, ou plutôt, elles me disposent à cette vérité : que je suis sujet de l'Autre par les effets du désir où je me trouve par rapport à lui; bref, qu'entre moi et l'image se tient un troisième terme invisible, indicible, mais qui *se dit* pourtant dans le jeu opératoire des signifiants qui me garantissent de lui. L'image *est* élémentaire, mais c'est précisément dans cet *élément de l'image* que la plasticité absolue du *je*, où le sujet se voit pointé, décrit l'effet de la représentation comme effet de fantasme. Peu importe donc que l'image soit déjà instituée et connue, qu'elle appartienne au catalogue jésuite des images, puisque c'est à travers l'articulation même de la scène que se dessine la présence d'un sujet « flottant ». Autrement dit, il s'agit moins de comprendre ce que le rêve « signifie » ou ne « signifie pas », que ce que l'écriture même du rêve fait fonctionner sur le plan de l'image.

Écrire revient, à un moment ou l'autre, à s'engager sur les traces théologiques qui relèvent de la capacité mythologique du christianisme, d'un certain lien à Dieu et des « effets » de son absence. C'est ce lieu qu'il va s'agir de rencontrer,

---

<sup>1</sup> Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971, p. 69.

d'ouvrir, en se demandant en quoi il constitue un champ, un seuil que la parole vient habiter. Il faut bien comprendre qu'au lieu même de celui qui parle dans le nom de Jogues, une fiction de monde a lieu, où vient se produire une *fiction de sujet parlant* projeté dans l'accomplissement d'une Imitation. Jogues se met à parler, soumis au récit d'une Révélation qui l'implique lui, sur ce qu'il peut énoncer au nom de la foi, et ce qu'il peut éprouver et finalement traduire comme expérience du corps. Un corps dont l'image prend sa ressemblance avec un autre corps qui est celui du Christ : corps mystique, disparu et impossible, mais porté par la vérité de la Révélation chrétienne.

Nous disons donc que le rêve de la cité sainte est mis à la place du martyr, il en articule la figure, la scène, tout en lui donnant un cadre. Le corps du martyr devient alors le site d'une figurabilité qui le dépasse, mais dont il est cependant le lieu, « l'ayant-lieu ». Car le rêve ne fonctionne pas comme une simple « figuration », au sens où il s'agirait de représenter sous une forme visible le procès du martyr, mais bien de faire de l'image un procès, de nouer le corps au sein du figurable ou de sa propre « figurabilité », au sens que Freud donne à ce mot, c'est-à-dire une élaboration qui vise une possibilité de figuration<sup>1</sup>. Le martyr se figure comme il se donne à voir, mais l'image ne se construit qu'à travers le mouvement d'un processus qui est l'écriture même de la figure, tout ce que l'écriture peut impliquer et permettre de déplacement, condensation, mise à l'épreuve des signifiants dans l'espace du figurable.

Dans le rêve de la cité, Jogues se voit aux portes de la Jérusalem décrite par saint Jean dans l'Apocalypse. L'image du rêve lui renvoie l'image de son martyr, mais ce n'est qu'en passant par la mort du corps qu'il pourra entrer dans l'espace de la cité et accéder au Nom qui l'admet, lui, au-delà de la chair et de l'image.

---

<sup>1</sup> Voir, à ce sujet, Freud. « La prise en considération de la figurabilité ». *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 291-300.

Jogues, donc, attend. Le martyr et l'isolement où il se trouve, son abandon dans l'immanence iroquoise, mais aussi dans ce monde désespérément « historique », soumis aux exigences de l'efficacité coloniale plus qu'à l'effectuation de la parole de Dieu, le maintient dans l'étrangeté de sa posture : qui est d'être séparé. Jogues écrit, « rejeté » par Dieu<sup>1</sup>. Ainsi le « barbare » qu'il devient « par les coutumes et le vêtement<sup>2</sup> », semblable à « l'homme de la campagne », dans la célèbre nouvelle de Kafka, se tient à la porte de la loi dont il se voit refuser l'accès : « reconduit au seuil, là je fus abandonné et je n'entrai pas en cette cité sainte [...] Je n'avais pas été admis, mais renvoyé, et je croyais du moins ne pas mourir si rapidement<sup>3</sup> ».

Mais comment saisir à ce moment la fonction de l'image si l'on admet qu'elle n'est pas seulement un exercice ou un lieu pour voir et se déplacer, mais que cette image du rêve rend quelque chose du martyr, qu'elle fonctionne comme miroir, un miroir qui ne fait pas ressembler, mais pourtant renvoie le sujet à sa condition, disons, à sa condition d'image?

## Le tableau

J'en viens à la proposition qui tient lieu de préface à un texte de Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*<sup>4</sup>. Il ressort de l'exemple un dispositif.

Il s'agit de placer sur le mur le tableau d'un omnivoyant, c'est-à-dire *un visage* dont le regard est peint d'une telle façon qu'il semble *voir* chacun qui le regarde, quelque soit le lieu qu'il occupe devant lui. Ce sera en

<sup>1</sup> « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 228.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>3</sup> « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 193.

<sup>4</sup> *Le Tableau ou la vision de Dieu*. Tr. A. Minazzoli. Paris : La nuit surveillée, 1986.

comparaison *la vision de Dieu* : « Fixez-le où vous voulez, par exemple au mur nord. Vous frères, placez-vous tout autour, à égale distance du tableau et regardez-le : de quelque côté qu'il l'examine, chacun de vous fera l'expérience d'être comme le seul à être vu par lui<sup>1</sup> ».

Qu'une image nous donne de saisir la transcendance du regard de Dieu, non pas à partir de ce qu'elle représente mais depuis l'expérience même du visuel qu'elle permet, ramène la dimension de l'image à sa plus haute portée de réel, où *voir revient à être vu*<sup>2</sup>. La surface du tableau devient *instance* du regard, *surface* réfléchissante, *miroir*. D'ailleurs le choix du portrait n'a pas d'importance, que ce soit le Sagittaire place de Nuremberg ou la Véronique dans la chapelle de Coblenz<sup>3</sup>. Ce qui est en jeu c'est l'effet du regard, son omniscience et la possibilité de voir autre chose que l'image, d'être soi-même saisi par le braquage de cette vision.

Et dans ce miroir, qui se regarde voit sa forme dans la forme des formes : le miroir. Et il juge que la forme qu'il voit dans ce miroir est la figure de sa propre forme, car c'est ainsi qu'il en est dans un miroir matériel poli. Mais ici c'est l'inverse qui est vrai, car ce qu'il voit dans le miroir de l'éternité n'est pas une figure mais la vérité dont lui n'est que la figure. [...] Et cette face est aussi mon image car elle n'est pas la vérité elle-même mais l'image de la vérité absolue. J'enveloppe donc en ma conception la vérité et l'image de ma face, et je vois en elle l'image coïncider avec la vérité de la face, si bien que, dans la mesure où elle est image, elle est vraie<sup>4</sup>.

Ce reflet est le lieu d'une coïncidence : où, depuis la vision imaginaire de la face, la vérité divine coïncide avec l'image, se poursuit jusqu'à ce mur où le regard vient se heurter s'il ne se voit pas renvoyé.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>2</sup> Je passe pour l'instant les questions théologiques que peut soulever le texte du cusain, de même que la thèse de la « docte ignorance » qui oriente l'expérience visuelle du tableau vers une philosophie de la connaissance négative. On peut consulter à ce sujet l'excellent article de Michel de Certeau : « Nicolas de Cues : Le secret d'un regard ». *Traverses*, no 30 (mars 1984). Paris : Centre Georges Pompidou, p. 70-85.

<sup>3</sup> Nicolas de Cues. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 66-67. Je souligne.

Ce « mur de la coïncidence », dont parle le cusain, est *image-mur*, seuil venant tracer en deçà une limite entre le monde visible et l'invisible, où s'ouvre au-delà la demeure de Dieu qui est Paradis et assomption à la lumière; fin des images et des noms de la connaissance finie : « le mur sépare de toi tout ce qui peut être dit et représenté, car tu es détaché de tout ce qui tombe sous quelques concepts que ce soit<sup>1</sup> ».

Ainsi le mur marque une distance et renvoie l'homme de l'autre côté, à son propre mur qui est le monde, le corps, la membrane de l'œil de chair voué à se refléter sur la surface de l'image sensible, où la vérité en mouvement se voit « à partir du mouvement de l'ombre<sup>2</sup> ». Devant l'image, l'expérience du tableau vise à convertir une manière de voir en une autre — où « un faire rendra possible un dire<sup>3</sup> » — de changer, à travers l'espace de l'image, l'opération du visuel afin d'ouvrir l'image sur un voir qui serait comme l'adresse du regard de Dieu.

Le pouvoir de la peinture serait ainsi de *me montrer*, de me fixer, pour reprendre l'énoncé de Lacan, là où « je suis regardé, c'est-à-dire [là où] je suis tableau<sup>4</sup> ». Quand voir revient à donner lieu à l'Autre, en reconnaissant que ce que l'on voit fait toujours le procès d'un autre regard où l'on

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>2</sup> « Ce mur est la clôture en deçà (*citra*) de laquelle on ne voit qu'en énigme; c'est le seuil (*ostium*, terme qui signifie aussi «porte») où il faut se tenir pour voir la vérité sans voile; c'est le lieu dans lequel (*in quo*) habite Dieu en tant qu'il est la coïncidence des opposés; mais c'est surtout la limite au-delà (*ultra*) de laquelle commence le Paradis, la demeure de Dieu. Être dans le mur (*in muro*) signifie à la fois se tenir dans le mur lui-même et à l'intérieur de ses limites, c'est-à-dire « de l'autre côté » ou encore au-delà ». Agnès Minazzoli. « Glossaire » pour *Le Tableau ou la vision de Dieu*, p. 102.

<sup>3</sup> De Certeau. *Op cit.*, p. 73.

<sup>4</sup> « C'est la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où [...] je suis *photo-graphié*. » *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris ; Seuil, 1973, p. 98.

cherche à advenir, nous, hommes-images, icônes de Dieu. Ainsi le visage que je vois de moi n'est jamais que la figure de la vérité que me renvoie le Miroir de l'éternel. Il n'y a pas d'image de la transcendance, il n'y a que des images transcendantes dès lors qu'elles échappent à la chosification du tableau pour prendre la place du Miroir et ouvrir l'homme à son mystère.

Aussi l'image soutient en silence cette parole en ce voir réfléchissant : porte-parole. Mais ce qu'il y a de plus grave et de plus sublime, là où l'expérience du tableau va au-delà de la surface du visage — car il est des visages comme il est des tableaux, qui ne sont *que* surface, « quasi autistiques », pour reprendre l'expression de Fédida, c'est-à-dire muets, qui ne reflètent ni ne réfléchissent rien<sup>1</sup> — c'est que l'image comme mise en question de la specularité devient métaphore d'une négativité qui sépare celui qui y porte son regard; là où cette face, qui est aussi mon visage, métaphorise l'abîme et m'inflige le vide en me maintenant dans l'absence.

## Le théâtre de Dieu

Le texte de la cité sainte parle, s'écrit, dans le sens de cette image qui vient : une adresse en somme qui *sous-vient* depuis la scène imaginaire du rêve.

Comme l'a analysé Fédida, le point nodal de la pensée de l'image, chez Freud, c'est que le visible du rêve est toujours la surface d'un fond lisible qui est nuit du langage, silence<sup>2</sup>. Chez Nicolas de Cues ce silence est omnivoqueur, il nous

<sup>1</sup> Voir Pierre Fédida. « Le souffle indistinct de l'image ». *La part de l'œil*, no 9, 1993, p. 29-50.

<sup>2</sup> « Les images tirent sans doute leur *aspect plastique visuel* d'un matériau sensoriel de provenance mnésique et à destination narrative. Mais s'il s'agit bien d'un *aspect* (au sens que le grec donne à ce terme), celui-ci est au fond de la gorge du langage sa *nuit*. Étrange *technique* de renversement que comporterait ainsi l'image: produire au plus obscur la vue plastique éclairante, effectuer une surface du fond. L'image devrait-elle être dite ce fond obscur visuel d'un *donné à voir*? En ce sens, l'image est un *comportement* ». *Ibid.*, p. 30.



écoute derrière ce « miroir-écran », et c'est le regard qui parle, se donnant comme *interpellation par l'œil*; là où le jeu du regard *fait savoir de l'invisible*, de cette obscurité de la transcendance qui est l'autre nuit qui parle *parce qu'elle me voit*, alors « ton regard parle. Car parler, pour toi, n'est autre que voir<sup>1</sup> ».

En particulier, il s'agit pour Jogues de produire une écriture *pour voir*, ouvrir un lieu, un espace, et advenir à ce regard venu de plus loin que la scène du rêve qui met le corps du martyr à sa place — en le déplaçant — c'est-à-dire en le remettant à l'image.

J'étais sorti de notre bourgade à mon accoutumée pour gémir plus librement devant vous, ô mon Dieu, *pour vous présenter mon oraison et pour lever la bonde en votre présence à mes angoisses et à mes plaintes*. À mon retour, j'ai trouvé toutes choses nouvelles : ces grands pieux qui entouraient notre bourgade me parurent changés en des tours, en des boulevards et en des murailles d'une insigne beauté, en sorte néanmoins que je ne voyais rien qui ne fût nouvellement bâti, mais bien une ville toute vénérable par son antiquité<sup>2</sup>.

La cité, immense et belle, se donne littéralement à la place du village et le renverse en une figure eschatologique plus ancienne que le lieu, comme l'autre lieu à venir de tous les lieux du monde.

[J]entre dans la seconde porte, bâtie de grandes pierres, carrées de toutes façons, qui faisaient un grand portique ou une entrée enrichie d'une voûte admirable. Continuant mon chemin, j'aperçus, environ au milieu de ce portique, un corps de garde tout rempli d'armes et de toutes façons<sup>3</sup>, sans voir aucun soldat. Je leur fis une grande révérence, me souvenant qu'on leur devait ce respect. Comme je les saluais, une sentinelle posée vers l'endroit où je marchais, s'écrie : « Demeurez là ». Or soit que j'eusse la face tournée d'un autre côté, ou que la beauté des choses que je voyais occupât fortement mon esprit, je ne vis et n'entendis rien. Cette sentinelle redouble une autre fois, criant plus fort : « Demeurez là ». Je m'arrête tout court. « Comment? me dit ce soldat. Est-ce ainsi que vous obéissez à la voix de celui qui est en garde devant le Palais royal? Il a donc fallu vous

<sup>1</sup> Nicolas de Cues. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 189.

<sup>3</sup> « Comme la Tour-de-David est ton cou, bâti pour des trophées : un millier de boucliers y est pendu, toutes sortes d'armure de braves ». *Cantiques*. 4, 4.

crier deux fois : « Demeurez là »? Allons, vite, paraissez devant notre Juge et devant notre Capitaine (j'entendis ces deux mots de juge et de capitaine). Entrez, me dit-il, dans cette porte pour recevoir le châtement de votre témérité. » « Je vous assure, mon cher ami, lui répartis-je, que je ne vous avais ni vu ni entendu<sup>1</sup> ».

L'effet de ne pas voir, c'est donc de ne pas entendre : puisque la face, tournée, autre part que devant, détourne de la Voix; comme s'il n'y avait d'entendu que *devant*, en un *faire face* qui ignorait la beauté oblique des choses. Jogues raconte ensuite comment il est emmené dans une chambre semblable à celle « où l'on rend la justice en Europe ». On le conduit *devant la loi* : « mon juge, sans m'entendre [...] me frappa longtemps et rudement [...] Enfin comme mon juge eût admiré ma patience [...] se jetant à mon col, il m'embrassa<sup>2</sup> ». Alors le juge, « semblable à l'ancien des jours », reconduit Jogues et le laisse sur le seuil.

Jogues n'est donc pas admis dans Jérusalem. Ce qui cadre l'image, ce qui produit la coupure, c'est l'impossibilité de son admission : on le met à la porte de l'image. Tout repose sur une erreur qui est celle du regard qui ne voit ni n'entend. Le registre de la vision est cependant récupéré en autant que le regard puisse voir au-delà de l'image, c'est-à-dire en faire une lecture, une interprétation, et entendre ce qui, dans l'image, s'adresse, pour le temps qui reste, en ouvrant un espace prophétique.

J'ai donc pensé que cette cité, placée de façon singulière où se trouve notre bourgade, était la demeure des bienheureux, où je ne méritais pas d'entrer, mais où j'entrerais un jour, si je persévérerais avec patience et fidélité jusqu'à la fin, et j'espérais que cette bourgade en laquelle j'avais tant souffert et souffrais encore, se changerait pour moi en cette sainte cité. [...] Je pensai que ce corps de garde (où je ne vis personne) était celui des anges qui veillaient sur ce lieu, céleste plus que terrestre. Enfin, ce tribunal et ce jugement auquel je fus livré et où je reçus des coups, je pensai que c'était le jugement divin dans lequel sont purifiés ceux qui doivent être admis à cette cité sainte, ou grâce auquel, *taillées par le ciseau qui sauve et frappées de coups*

---

<sup>1</sup> « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 190.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 191.

*répétés par le marteau polisseur, les pierres qui la construisent sont mises à leur place*<sup>1</sup>.

Les coups du juge se donnant pour les coups du martyr que Jogues a connu, comme s'il était par eux frappé de Dieu et vu par lui sur le théâtre des supplices où, écrit-il, « nous étions *donnés en spectacle* à Dieu et *aux anges*<sup>2</sup> ». Non pas au monde et aux hommes, comme l'écrivait saint Paul<sup>3</sup>, mais condamné à mort pour Dieu, comme s'il n'y avait pour Jogues d'instance du regard que transcendante. Le corps du martyr est donc la matière même qui sert à construire la cité où il demande à entrer, il devient ce corps-mur, muraille : Jogues *est* la cité dont il porte lui-même le manque, mais dont le passage par le martyr, et donc par la mise en procès du corps, peut lui permettre de s'autoriser l'entrée. Le martyr fait subir au corps un véritable traitement paradigmatique où l'image du corps ne sort pas indemne du rêve. En l'interprétant Jogues poursuit le traitement jusqu'à produire une image qui n'est plus celle d'un corps, mais au-delà du corps la figure même de son élection : une image donc pour attendre, demander l'accès, mais aussi une image pour être vu, c'est-à-dire entendu.

Si le rêve est au premier plan, c'est comme support, canevas de se dire à la recherche de sa fin. Là où le parcours de l'écriture s'énonce pour voir, ouvrir sur un lieu, dans lequel on entre, pour advenir à ce regard venu de plus loin que la scène et qui met le corps du martyr à sa place. La question du regard se pose alors dans le texte dans la mesure où l'usage qu'il fait de l'image est organisé selon une rhétorique orientée qui consiste à faire de l'image un lieu pour se mettre en scène dans un projet d'imitation<sup>4</sup>. Jogues fait du tissu

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>2</sup> « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 215.

<sup>3</sup> « Car je pense que Dieu nous a exposé, nous les apôtres, à la dernière place, comme des condamnés à mort : nous avons été donnés en spectacle au monde, aux anges et aux hommes ». 1 Corinthiens, 4, 9.

<sup>4</sup> Imitation du Christ, mais aussi du Père fondateur : Loyola comme on le sait s'est vu refuser le séjour à Jérusalem. Voir le « Récit », in Loyola. *Écrits*. Paris : Desclée de Brouwer, 1991, p. 1009-1073.

rhétorique un espace, une toile, un écran, de façon à fonder dans l'image la possibilité d'une trame narrative où le corps va pouvoir advenir à son image, à son propre déplacement. Et de même que le tableau du cusain doit révéler au-delà de l'image le regard de Dieu, il s'agit d'obtenir dans le temps de l'image un signe de Dieu : la confirmation de son regard pour authentifier l'image et venir le capter lui, où il s'en fait le sujet, là où il se voit par lui adressé.

Ainsi faut-il ériger ce corps en image, pour être à l'image de l'Autre, son tableau, son *eikon*, à travers lequel *c'est moi qu'il voit*. Car ce qui fait la valeur de l'icône, comme l'a souligné Lacan, c'est que Dieu aussi la regarde : « Elle est censée plaire à Dieu. L'artiste opère à ce niveau sur le plan sacrificiel — à jouer sur ce qu'il est des choses, ici des images, qui peuvent éveiller le désir de Dieu<sup>1</sup> ». Jogues se donne donc à voir sur une scène qui le consacre au regard de Dieu comme martyr, c'est-à-dire à travers le miroir de la figure instituée du Fils sacrifié dont il est l'imitation.

Le langage du martyr revient à se couler dans la figure christique, *se tenir dans sa blessure*, dans son en-creux, comme il est dit que le Christ est dans le sein du père (Jean 1, 18), qu'il se meut dans son ventre, son renforcement, ou encore dans ce que Louis Marin appelle « le pli du père<sup>2</sup> ». Mais comment définir ce qui est au centre de la spiritualité de Jogues : *l'imitation*? On ne pourra commencer à répondre à la question qu'à partir du moment où l'on considère que l'imitation, au sens de *l'imitatio christi*, doit être pensée depuis le dogme de l'Incarnation qui interdit toute appropriation conceptuelle au sens classique de *mimèsis*. À partir de là, c'est tout le champ chrétien de l'image qui doit être redéfini<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Lacan. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>2</sup> Louis Marin. *Des pouvoirs de l'image : Gloses*. Paris : Seuil, 1993, p. 202.

<sup>3</sup> Voir, à ce sujet, Georges Didi-Huberman. « La couleur de la chair ou le paradoxe de Tertullien ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 35, printemps 1987, p. 9-49.

Ce qui se produit avec le Christ, c'est la reconnaissance de la mise au monde de la transcendance. L'image du corps venant se définir au nom d'un au-delà de l'image en posant le paradoxe d'un Dieu dont la parole s'est faite corps, pour *se dire visuellement* : puisque *cette image* est aussi un corps qui se donne et qui se définit par une adresse. Si l'on s'engage dans l'étude du martyr, autant dans sa référence théologique, sa constitution doctrinale, que dans la reconnaissance des figures imaginaires qui le définissent comme être-pour-la-mort, et de la mémoire du *mystère* dont il est la scène, nous sommes entraînés vers le fond obscur de la question. Le corps impossible de l'Incarnation ouvre sur l'ambiguïté du regard en son adresse. Adresse silencieuse d'un voir se portant à l'image, se supportant du lieu de la représentation où ça montre, ça indique qu'au tournant du corps vient le procès du regard de l'Autre. C'est sur la pression de ce mystère que le drame du martyr ne constitue pas la reproduction d'une *semblance*, une *mimèsis*, mais la présence historique d'un corps qui s'exprime comme absolue *donation*. Comment alors interpréter le drame du martyr qui *après le Christ et à son image* s'offre à son tour au sacrifice, *en l'imitant*? Quel est le sens de cette mise à l'image du corps? Comment l'inscrire, dans la mesure où imiter le Christ revient précisément à *ne pas en être* une simple image, mais à se laisser *marquer* par l'Incarnation et *saisir* par la vision de Dieu, devenir soi-même le tableau par la mise en regard duquel l'Autre vient m'adopter en me tirant de l'image, en établissant, au-delà, la dimension d'une adresse qui me fait sujet de ce regard où *je vois parce qu'Il me voit*?

La *mimèsis* est ordonnée à la vérité. Chez Platon, ou bien elle nuit au dévoilement de la chose, en se donnant pour la chose même, en un sorte d'imposture ontologique, ou bien elle sert la vérité par la ressemblance et la fidélité à ce qui, dans la chose, est l'expression d'un certain bien. « L'imitation non-coupable » est alors, par exemple, celle de l'homme qui en faisant un récit peut consentir à prendre la parole « comme s'il était cet homme-là, et il n'aura pas honte de cette imitation, surtout s'il imite cet homme bon dans une

action ferme et sensée<sup>1</sup> ». L'imitation demeure cependant toujours menacée du simple fait qu'elle est aux prises avec son propre mouvement de duplication<sup>2</sup>. De sorte que le procès platonicien de la *mimèsis* ne concerne pas seulement l'exercice du redoublement, car le redoublement peut aussi être condamné en raison du modèle. La *mimèsis* platonicienne joue du *comme si*, de la possibilité et du risque de la différence qu'elle induit. De plus, elle concerne le jugement de l'imitateur sur la valeur morale du modèle qu'il reproduit.

Dans la mesure où le christianisme introduit la vérité divine dans le monde visible, le problème de la *mimèsis* se pose autrement, et c'est alors, non seulement en art, mais à travers la pratique même de l'imitation du Christ que la *mimèsis* ne vise plus le *semblant*, mais une vérité qui littéralement *s'incarne* à même le procès de la *mimèsis*. Comme si la chair était traversée par le modèle, comme si la duplicité était, en fait, non pas production d'un double, mais pure transitivité à même le corps. Ce qui ouvre alors le corps à l'image et au mystère de cette vérité, c'est que le corps de chacun est appelé à *être* dans cette image, que l'image est le lieu d'une venue qui concerne le sujet dans son temps et l'ouvre à son salut. Mais l'homme ne peut être à l'image du Christ que s'ils sont l'un et l'autre compris *comme image*, reproduction, répétition de la parole divine dans le Christ et du Christ dans l'homme. Or devant le corps du martyr, ce n'est pas tout à fait de ressemblance qu'il s'agit, mais d'une ressemblance à l'origine entamée par la différence : une différence opératoire qui fonctionne dans les corps et qui les travaille eux à la place de l'image, au nom d'une parole qui n'a d'autre moyen de se dire qu'en étant convertie à l'image. Si l'on considère la notion d'imitation dans le cadre de la *devotio moderna*, par exemple, on remarque qu'il ne s'agit pas d'être dans l'identique, dans l'identité, mais de faire travailler l'imitation comme ouverture à ce qui dans l'image du Christ,

---

<sup>1</sup> Platon. *La République*. Traduction de G. Leroux. Paris : GF Flammarion, 2002, p. 180.

<sup>2</sup> Voir, à ce sujet, Derrida. « La double séance ». *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p. 212.

et dans l'ensemble du récit évangélique, est l'indice de cette vérité plus haute alors qu'elle *me concerne*, moi, en temps et lieu, alors que je suis sous le regard de l'Autre, devant l'image, par exemple, ou en me reconnaissant comme image.

Ainsi pour Jogues, là où les événements de l'histoire devraient lui donner l'appui du regard de Dieu, il n'y a rien, pas de témoin : personne ne sait ni ne voit. Il ne reste à Jogues que la possibilité d'écrire, transcrire lui-même la scène pour la cadrer, en faire une image et un corps pour l'habiter. Et ce corps devient lui-même une écriture, un corps écrit, où ça s'inscrit dans l'éclat suraigu de sa brisure; un corps qui se feuillette, qui s'exfolie : « ma peau sécha comme dans un four, et celle du cou, des épaules et des bras tomba bientôt, desséchée<sup>1</sup> ». Blessures, brûlures, mutilations, ouvertures des plaies qui « s'envenimaient et où naissaient même des vers<sup>2</sup> » : le corps se voit envahi par l'immonde pour être confirmé comme chair et transformé alors que le martyr se voit « frappé de Dieu<sup>3</sup> ».

Le corps reçoit ce qui l'excède et le ronge, et à partir de là, à partir de ce langage du corps, c'est toute une dialectique de la blessure qui se met en place entre intérieur-extérieur, dedans-dehors, dans la syntaxe des maux du Christ : « Alors que chacun portait les siens, les maux de tous me pressaient<sup>4</sup> ».

Les coups qui me furent donnés sur le dos, je les interprétais comme étant tous ces tourments extérieurs que j'avais subis chez les barbares; ceux sur le col, comme les mépris, les moqueries et les

---

<sup>1</sup> « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 211.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>3</sup> Comme il est dit du visage de René Goupil qui accompagne Jogues dans le martyre : « Et, à la vérité, le visage de chacun de nous était misérable, mais surtout celui de René, car, étant peu agile et ne courant pas vite, il avait reçu tant de coups non seulement sur tout le corps mais sur le visage que seul apparaissait le blanc des yeux. Pourtant, il était d'autant plus beau qu'il était plus semblable à celui que nous avons vu *devenir pour nous comme un lépreux et un homme frappé de Dieu, en qui il n'y a plus ni forme ni beauté* (Isaïe 53, 2-4) ». « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 210

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 212.

injures, ainsi que le joug de cet esclavage; ceux sur la tête, comme les haches ou les flammes, la mort elle-même [...] je les interprétais aussi comme les tortures et les douleurs les plus profondes de l'âme<sup>1</sup>.

Il s'agit d'un corps-croix qu'il faut encore trouver, et porter à même son cœur; disons dans la chair du cœur, au sens que redonne à ce mot Denis Vasse : « Le cœur est le lieu où la parole témoigne de sa chair humaine : elle lui donne *corps* en lui donnant un nom<sup>2</sup> ».

C'est donc la possibilité de ce témoignage qui est en jeu, témoignage qui ne peut que dissimuler une confession qui vise la possibilité d'une inscription concernant le sujet non seulement dans le champ d'une réalisation éthique, fût-elle corrosive dans le cas du martyr, mais aussi dans l'ouverture au salut qui est d'advenir à la parole de l'Autre, à être par lui nommé, adopté. Car le corps qui est convoqué par l'imitation est celui que la parole vient ressaisir dans l'espace du fantasme que soutient le Nom du Père<sup>3</sup>. Tout se passe chez Jogues comme si le récit du martyr devait cristalliser le fantasme, le faire fonctionner comme une machine désirante où l'imitation peut conduire au champ d'une paternité aimante qui n'est pas de chair mais de nom.

C'est pourquoi on ne saurait comprendre le texte de Jogues comme l'inscription d'un désir qui serait par exemple le désir du martyr. Les protestations sourdes de Jogues montrent bien que ce n'est pas le martyr réel qu'il désire, mais l'image du martyr qu'il rencontre dans le réel comme un accident de l'histoire; c'est aussi en ce sens qu'à nous

<sup>1</sup> Jogues. « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 192-193.

<sup>2</sup> Denis Vasse. *La chair envisagée : La génération symbolique*. Paris : Seuil, 1988, p. 34-35.

<sup>3</sup> Comme l'écrit Julia Kristeva : « Que cette mise à mort assumée soit l'apogée du narcissisme négatif poussé à son extrême (la mort acceptée), explique sans doute qu'un tel mouvement de satisfaction narcissique (fût-elle négative) ait pu conduire au salut imaginaire. L'anéantissement du corps et de l'image du corps sont cependant hypostasiés dans le Christ, et ce mouvement conduit à l'abolition du Moi (du Moi-corps) en même temps qu'à sa relève dans le Sujet qui est le Fils Adopté par le Nom du Père. » In « Dieu est agapé ». *Histoires d'amour*. Paris : Denoël, 1983, p. 143.



interroger sur la figure du martyr chrétien, on voit bien que ce n'est pas immédiatement de souffrance qu'il s'agit, mais d'un lieu spécifique de la représentation du corps où fonctionne le fantasme d'une coïncidence avec le *corps-temps-du-Christ* dont le rêve de la cité est l'actualisation et l'accomplissement mystique. Le martyr est ainsi tout entier tendu vers l'appel qui le désigne et qui advient dans le temps du martyre comme rappel de la figure christique : temps messianique, donc, et temps de la vocation paulinienne, si l'on entend par là ce qu'Agamben définit, non pas comme la venue du messie ou la mise au monde du Verbe, mais comme « un mouvement immanent — ou, si l'on préfère, une zone d'indiscernabilité absolue de l'immanence et de la transcendance, de ce monde et du monde futur<sup>1</sup> ».

Tel le rêve de la cité sainte qui, avec Jogues, fonctionne comme une lecture de la fin, de la mort, alors que le martyr se perçoit comme participant de son corps à la réalisation de la prophétie johannique : cette Jérusalem « pour moi » qui vient, qui a déjà été annoncée, et dont je suis à mon tour la réalisation de l'attente.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben. *Le temps qui reste*. Paris : Rivages, 2000, p. 46-47.