

anéantir. Voilà pourquoi la question de l'image, de l'icône et de l'idole nous déchire, puisqu'elle nous tient simultanément le discours de la vie et de la mort.

Telle est l'image dans toute sa puissance économique, mensongère et véridique à la fois. Elle engage partout le questionnement sur les rapports entre notre désir et notre identité. Le « connais-toi toi-même » est-il en son essence un « connais ton image » ? Pour ne pas avoir l'air de céder, par l'effet de cette interrogation, à quelque labilité rhétorique, je préférerais dire que tout semble en place pour que les espèces de la visibilité élues par chacun manifestent clairement la relation qu'il entretient avec sa similitude essentielle. Un tel point de vue pourrait étayer une histoire du narcissisme où se déploieraient les figures anagogiques ou mortifères de nos libertés et de nos servitudes, de nos désespoirs et de nos utopies. Une sorte d'économie politique du narcissisme qui ne serait pas à tout coup le récit d'une noyade. La pensée philosophique de l'image n'est peut-être après tout qu'une façon pour Narcisse d'apprendre à nager.

Les artistes semblent aujourd'hui parcourir en tous sens le territoire foisonnant et contradictoire des images, des icônes et des idoles. Passant des unes aux autres sans même toujours le savoir, ils explorent encore le domaine que la pensée paulinienne a défini voilà deux mille ans. Pouvons-nous imaginer de redistribuer tout autrement les figures et les fonctions du visible ? Pour cela, il nous faut renverser l'architecture économique sur laquelle toutes ces combinaisons reposent et qui a su donner sa place et sa fonction à ce qui la menace : l'idole. Allons-nous prendre la liberté de penser l'image autrement, ne serait-ce qu'en quittant le terrain du monothéisme ?

II. Histoire d'un spectre¹

« L'aventure commença en 1898. La première photographie révéla en positif le visage énigmatique du mystérieux crucifié. Le linceul avait attendu silencieusement durant plus de dix-huit siècles sa révélation au sens à la fois chimique et spirituel de ce mot : soixante ans après Daguerre [...]. La découverte venait à son heure – providentiellement –, en un temps où les excès des sciences humaines adolescentes mettaient en doute parfois jusqu'à l'existence de Jésus². »

On l'aura compris, il s'agit du linceul de Turin. Le texte, après et parmi une centaine d'autres, est ici signé René Laurentin, qui préface l'ouvrage d'Antoine Legrand en 1980. Quelques années plus tard, le fameux linceul est daté. Il s'agit d'une œuvre fabriquée entre 1260 et 1390 et non d'une image « naturelle », autrement nommée achiropoïète, non faite de main d'homme.

Rien n'y fera : pour une grande partie des chrétiens, le Sindon est et sera toujours l'authentique linceul du Christ.

Je voudrais ici, non pas faire le simple récit de ce que fut l'histoire d'une fausse relique, mais montrer comment la photographie a été alors vécue et se trouve peut-être encore considérée comme une opération magique, susceptible de capter l'invisible de façon directe, sans intervention humaine. Cela peut paraître tout à fait stupéfiant qu'un objet technique, auquel s'attache un ensemble de procédures optiques et chimiques, ait pu devenir l'instrument providentiel de la révélation et la preuve objective et matérielle de la présence du divin et du sacré, de la mort et de la résurrection.

1. Texte modifié d'une conférence prononcée à Rennes en 1992 et publiée dans *La Photographie inquiète de ses marges*, Rennes, Éd. Le Triangle, 1993.

2. A. Legrand, *Le Linceul de Turin*, Paris, Desclée de Brouwer, 1980.

Le cas du Saint Suaire est exemplaire en ce qu'il rend simultanément visibles le principe de la vie éternelle et la figure de la mort. La photographie a été mise au service de l'irreprésentable, pour devenir le révélateur de l'invisible. Le fonctionnement fantasmagorique d'une partie de la société chrétienne, de ses fidèles et de leurs autorités a, à ce sujet, ou plutôt face à cet objet, produit un corps d'affirmations et de croyances qui n'ont rien à envier aux tribus les plus lointaines de la forêt ou du désert, qui manifestent devant l'objectif photographique une terreur sacrée et un refus violent. La photographie, étymologiquement *écriture de lumière*, produit une étrange éclipse de la conscience. L'impression lumineuse devient une inscription de l'ombre. Dans la mesure où la photographie travaille avec le double, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle suscite les figures impalpables du pays de la mort et des démons. Mais que le christianisme, officiellement soucieux d'éliminer toute conviction talismanique, ait pu produire et entretenir un objet aussi douteux laisse entrevoir ce que son économie lui conseillait d'exploiter. Longtemps embarrassée par une relique suspecte qu'elle n'avait aucun moyen de faire fructifier, elle la laissa dans l'abri des reliquaires, en attendant son heure. Et cette heure est venue, une nuit de l'année 1898.

L'appareil prédateur de l'ombre est devenu le distributeur de l'illumination de l'âme. Laissant aux païens les méprisables effrois devant le double, l'Église peut enfin saluer la collaboration de l'intelligence technique avec sa mission rédemptrice.

Pour mieux le comprendre, il faut garder en mémoire les étapes majeures de la pensée concernant l'image naturelle et vraie dont l'appareil photographique est venu, en son temps, « providentiellement » comme dit A. Legrand, parfaire, accomplir la signification imaginaire de l'univers.

J'essaierai de dégager ce qui, à la fin du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours, alimente le fantasme d'une photographie achiropoïète, faisant plus que prendre la relève de la tradition des véroniques, puisque, à y bien regarder, on a l'impression que c'est la tradition qui vient enfin de trouver le médium de sa légitimation.

La plus ancienne tradition concernant l'image non faite de main d'homme date du milieu du VI^e siècle. Le document qui mentionne la Sainte Face est intitulé « Doctrine d'Addaï » et nous en trouvons le

résumé confirmé dans l'*Histoire ecclésiastique* d'Évagre¹. Évagre parle d'une icône *theoteuktos*, c'est-à-dire faite par Dieu. Mais, avant de reprendre le récit tardif d'Évagre, il vaut la peine de connaître la genèse de cette tradition, qui, avant d'être celle d'une Sainte Face achiropoïète, fut précédée par le récit d'Eusèbe. Il ne s'agit aucunement, bien sûr, de remonter à des faits, mais à un enchaînement chronologique de récits qui se modifient avec les nécessités économiques du temps.

Le texte de l'*Histoire ecclésiastique* date de 325 environ et raconte que le roi d'Édesse, Abgar, étant malade, peut-être de la lèpre, écrivit à Jésus pour lui demander de venir le guérir. Jésus lui répondit qu'il lui enverrait son disciple Thaddée, ce qu'il fit après sa résurrection. Thaddée guérit Abgar. Nulle allusion à une image ou à un portrait².

En 1848, W. Cureton³ découvrit dans les manuscrits du British Museum un document syriaque qu'il publia sous le nom de « Doctrine d'Addaï » et qui fut republié en 1876 par G. Philips de façon plus complète à la suite d'une seconde découverte, celle d'un manuscrit syriaque à Saint-Pétersbourg. Le texte d'Addaï semble plus tardif que la version d'Eusèbe. Le texte syriaque reprend le récit de la maladie et de la supplique du roi, mais son messager Hannan fait un portrait du Christ qu'il rapporte à Édesse, où il devient l'objet d'une grande vénération. L'image n'est pas achiropoïète, mais le texte fait une relation explicite entre l'incarnation et la « tolérance iconique » du Christ. Ewa Kuriluk⁴ fait remarquer que « la culture chrétienne d'Édesse, et, plus généralement, la culture syrienne et capadocienne, était marquée par l'affrontement de deux traditions dominantes : l'attitude aniconique de la population sémite, qui revendiquait sa soumission à l'hérésie monophysite [...], et l'attitude des Grecs, qui vouaient un culte à l'image et soutenaient l'orthodoxie [...]. La controverse est reflétée par la double légende de la lettre et du portrait⁵ ».

1. Évagre, *Histoire ecclésiastique*, IV, 27 (PG 86, 2745-2748).

2. Eusèbe, *Histoire ecclésiastique*, I, 13, 1 sq.

3. W. Cureton, *Ancient Syriac Document Relative to the Earliest Establishment of Christianity in Edessa and the Neighbouring Countries, from the Year after Our Lord's Ascension to the Beginning of the Fourth Century*, 1864 ; rééd. Amsterdam, Oriental Press, 1967.

4. E. Kuriluk, *op. cit.*

5. *Ibid.*, p. 44.

Il faut attendre le VI^e siècle (536-600) pour qu'Évagre¹ parle pour la première fois d'une image miraculeuse, c'est-à-dire non faite de main d'homme. Hannan part accomplir sa mission ; le Christ, occupé par sa prédication, ne put venir auprès d'Abgar, mais trempa dans l'eau un linge (mandylion, mindil), le passa sur son visage et le donna pour la guérison d'Abgar. L'empreinte de son visage y était miraculeusement inscrite. Ainsi naquit la Sainte Face, qui remplaça une idole dans les remparts de la ville d'Édesse, puis fut emmurée pour échapper à la destruction des païens. Lors du siège d'Édesse par Chosroès, en 545, la ville fut sauvée par l'icône et l'évêque Eulalius eut en songe la révélation de son emplacement. La Sainte Face fut alors sortie des murs, et l'on constata un double miracle : la lampe qui était enfermée avec elle brûlait encore et la tuile sur laquelle était posé le mandylion portait à son tour l'empreinte du divin visage. Désormais, il y aura deux Saintes Faces ; l'une sur un linge, l'autre sur une tuile.

L'image achiropoïète réapparaît régulièrement dans les textes théologiques et les récits sacrés. Durant la crise iconoclaste, au concile de Nicée II (787), qui consacre un premier rétablissement des images, la Sainte Face est mentionnée pour la légitimation de l'inscription iconographique par les peintres d'icônes.

Au X^e siècle, Constantin Porphyrogénète aurait fait transporter le mandylion d'Édesse à Constantinople et, désormais, le 16 août, un service liturgique sera célébré chaque année en l'honneur de la Sainte Face. Ainsi, au stichère du huitième ton des Vêpres, chante-t-on : « Ayant figuré ton visage très pur, tu l'envoyas au fidèle Abgar qui avait désiré te voir, toi qui, selon ta Divinité, es invisible aux chérubins. » Désormais, les hommes pourront voir ce que les anges eux-mêmes ne peuvent contempler, et ce parce que, par l'effet de sa lumière et de sa grâce, Dieu s'est fait peintre.

A partir de là se diffusent dans tout le monde chrétien ce que l'on appelle les icônes de la Sainte Face. Il s'agit, d'après les textes, d'icônes faites par la main des hommes, mais qui ont pris modèle directement sur le mandylion. Or il y avait à Rome une de ces icônes, on l'appelait Vraie Icône ou, en langage vernaculaire, *vera icona*, ou véronique. On raconte qu'elle fut envoyée par Étienne Niman II, grand Jupan de Serbie, au pape Célestin II au XII^e siècle. Conservée et vénérée à Rome, la véro-

1. Évagre, *Histoire ecclésiastique*, IV, 27.

nique aurait été détruite en 1527 par les soldats de Charles Quint. On la remplaça alors par le récit du linge de Véronique, dont la version la plus connue reste celle de la quatrième station du chemin de croix des franciscains¹. A partir de ce moment, l'histoire devient occidentale, et l'on n'y trouve plus la moindre allusion en Orient, où l'on considère qu'après le sac de Constantinople par les Croisés les deux Saintes Faces, sur toile et sur tuile, sont perdues. Pour le christianisme oriental, le relais est pris par les icônes faites de main d'homme.

La justification du passage de la Sainte Face au Linceul prit encore des siècles et fut l'apanage de la tradition occidentale. Il ne manquait pas, même en Orient, de récits attestant que le linceul du Christ n'avait pas été détruit ni perdu après la Résurrection. Il est mentionné comme une relique. Ainsi, Mgr Pietro Savio prit soin en 1957 de publier plus de soixante-quinze sources attestant l'existence du Sindon, depuis le II^e siècle jusqu'en 1204². Pour justifier la transformation de la Face achiropoïète en image complète du corps, on a raconté que le Linceul était conservé depuis les temps apostoliques à Édesse, mais replié, afin « de ne pas montrer qu'il s'agissait d'un linge sépulcral ». Il ne laissait donc voir que la partie qui montrait le visage et fut nommé « voile d'Abgar »³.

C'est donc en Occident que l'affaire rebondit, si l'on peut dire, et de façon assez claire en ses débuts. Nous sommes au XIV^e siècle, à Lirey, près de Troyes ; la veuve de Geoffroy I^{er} de Charny aurait remis le Linceul, ramené, dit-on, par les Templiers, aux chanoines de Lirey, qui l'auraient proposé à l'adoration populaire. L'évêque de Troyes, Pierre d'Arcis, manifesta clairement son désaccord ; il avertit le pape Clément VII de l'imposture et demanda l'interdiction des ostensions de la fausse relique. Par la bulle du 6 janvier 1390, le pape autorise l'ostension, à condition de proclamer qu'il s'agit, non du suaire, mais d'une peinture. « *Pictura seu tabula*. » Le Suaire est finalement rendu à la famille de Charny. Le fils de Geoffroy réitère la demande d'ostension trente ans plus tard. De nouveau, l'évêque de Troyes dénonce la mystification et affirme connaître l'artiste. Le Vatican demande à l'évêque de garder à ce sujet un *perpetuum silentium* et, désormais, sous la caution de ce silence, le Suaire sera exposé.

1. P. Perdrizet, *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1932, t. V, p. 1-15.

2. Mgr P. Savio, *Ricerche storica sulla Santa Sindone*, Turin, 1957.

3. I. Wilson, *Le Suaire de Turin*, Paris, Albin Michel, 1978.

Dans les siècles qui suivirent, la croyance en son existence et en son authenticité fait l'objet de récits qu'aucun contact réel ni ostension ne peuvent remettre en cause, puisque l'objet lui-même est enfermé dans un reliquaire, puis emmuré, protégé par des portes de fer à la Sainte-Chapelle de Chambéry. Survient l'incendie du 3 décembre 1532. Le Linceul est sauvé. Les traces de brûlures sont là, mais le corps du Seigneur est intact. « Beaucoup ne voudront pas croire l'incroyable, le reliquaire est complètement fondu, mais l'effigie divine est intacte. » C'est à ce moment, ou peu de temps après, que Calvin écrit : « Quand un suaire a été brûlé, il s'en est toujours trouvé un autre le lendemain [...]. On disait bien que c'était celui-là même qui avait été auparavant, lequel s'était par miracle sauvé du feu ; mais la peinture était si fraîche que le mentir n'y valait rien, s'il y eût eu des yeux pour regarder¹. » Lors de la peste de Milan, le duc Emmanuel Philibert de Savoie fit transporter le Linceul en Italie, d'où il ne reviendra plus. L'objet de la photographie se trouve ainsi jusqu'à ce jour à Turin.

Comment se présente-t-il ? Il s'agit d'une toile de lin de 4,36 m de long sur 1,10 m de large, jaunie et rapiécée, sur laquelle on ne voit à l'œil nu rien ou presque rien, à savoir la trace confuse d'un corps de 1,75 m. Or, l'ostension décisive a lieu du 25 mai au 2 juin 1898. L'avocat Secundo Pia finit par obtenir l'autorisation royale de la photographie. Une première tentative échoue à la suite de la rupture de filtres dépolis. « Le soir du 28 mai, une plaque de verre placée à la demande de la princesse Clotilde pour protéger le linge sacré de la fumée des cierges et de l'encens provoquait des reflets gênants. A 23 heures, Pia prit un cliché en posant quatorze minutes, puis un second avec une pose de vingt minutes. A minuit, il quittait la cathédrale et, immédiatement, s'enfermait dans sa chambre noire. Il plongea les plaques de verre dans un bain révélateur. Soudain, le négatif placé devant la lanterne rouge fit surgir à ses yeux le véritable visage du Christ, que nul n'avait contemplé depuis plus de dix-huit siècles. » Pia écrit : « Enfermé dans ma chambre noire, j'éprouvai une émotion si intense quand je vis pour la première fois la Sainte Face apparaître sur la plaque que je restai pétrifié². »

1. J. Calvin, *Traité des reliques*, in *La Vraie Piété. Divers traités de Jean Calvin et confession de foi*.

2. Cité in A. Legrand, *op. cit.*

L'Osservatore romano du 14 juin 1898 salue l'apparition du Rédempteur dans des termes qui ne sont autres que ceux qui accompagnent tout récit d'une apparition miraculeuse, et le pape Léon XIII déclare que « cet événement providentiel est un moyen approprié au temps actuel de favoriser le réveil du sentiment religieux ». C'est alors que naît une science intitulée la *sindonologie*, patronnée par les grands noms de la science chrétienne, Paul Vignon, professeur de biologie à l'Institut catholique de Paris, René Colson, répétiteur de physique à l'École polytechnique, Armand Gauthier de l'Académie des sciences, Yves Delage, également de l'Académie des sciences. On formule des lois, on décrit des phénomènes. En 1931, P. Vignon crée une Commission internationale des recherches scientifiques sur le Saint Suaire, qui compte cent dix membres.

Avant d'en venir à ce que fut la démystification récente, il vaut la peine de prendre la mesure de l'engouffrement fantasmagorique des chercheurs les plus expérimentés. En voici quelques exemples : « Ils ont crucifié des cadavres dans les salles de dissection. Ils ont expérimenté des fouets et des couronnes d'épines faites avec des arbustes de Palestine jusqu'à obtenir des empreintes semblables à celles du linceul. Ainsi ont-ils pu identifier la direction des coups et les positions du corps qui les avait reçus. Durant les années 50, ils ont suspendu au *patibulum* des volontaires passionnés pour la même recherche. Legrand s'est fait lui-même suspendre à une croix. Il a ressenti les atteintes du tétanos, dont il parle discrètement au passage¹. »

Un étrange cérémonial se mit en place, une sorte de liturgie scientifique dans laquelle le rôle des médecins laisse rêveur quant à la complaisance nécrophilique de la profession chirurgicale. Le Dr Barbet, qui publia *La Passion de Jésus-Christ selon le chirurgien*², se livra par exemple à des expériences répétées sur des membres amputés :

« Venant d'amputer un bras au tiers supérieur chez un homme vigoureux, j'ai planté mon clou carré de huit millimètres de côté (clou de la Passion) en pleine paume, dans le troisième espace. J'ai suspendu doucement au coude quarante kilos. Après dix minutes la plaie s'est étirée, le clou était au niveau des têtes métacarpiennes. J'ai pro-

1. *Ibid.*, p. 10.

2. Dr P. Barbet, *La Passion de N.-S. Jésus-Christ selon le chirurgien*, 9^e éd. Paris, Médiaspaul, 1982 (éd. originale, Issoudun, 1950).

voqué alors une secousse très modérée de l'ensemble, et j'ai vu le clou franchir brusquement le point de l'espace rétréci par les deux têtes métacarpiennes et déchirer largement la peau jusqu'à la commissure. Une deuxième secousse légère a arraché ce qui restait de peau. »

On appréciera la « légèreté » de la main qui officie. Ce qui ne cesse d'étonner, c'est l'acharnement médical dans la justification du miracle, car, après tout, s'il y a miracle, cela aurait bien justifié qu'on laissât respectueusement tranquille le corps des amputés ! Mais il y eut pire dans l'indécence des associations historiques, et c'est à Legrand que nous le devons. Médecin lui-même, il se fit suspendre à une croix par les poignets, et ce jusqu'à l'asphyxie, la congestion, les troubles visuels :

« En mars 1948, après avoir décrit les attitudes du Christ en croix luttant contre la mort, dans l'amphithéâtre d'une de nos grandes Écoles nationales, quel n'a pas été mon étonnement lorsqu'un élève d'origine luxembourgeoise, M. R. Geiser, qui [...] avait subi la déportation à Dachau, me demanda si moi aussi je n'y avais pas séjourné [...]. La description de l'agonie des crucifiés qui venait d'être faite coïncidait très exactement avec les tortures qu'il avait vu infliger à d'autres déportés au cours de l'hiver 1943-1944. »

Voilà la formulation terrifiante des effets naturels et surnaturels de la *mimésis* iconique. Les déportés servent la cause de l'image divine. Mais cela ne suffit pas au Dr Legrand, qui publia le 19 décembre 1952, dans la revue *Médecine et Laboratoire*, un article intitulé « Du gibet du Golgotha à ceux de Dachau ». « Attention ! s'écrie-t-il, l'angle des bras du Christ étant plus ouvert que celui des victimes de Dachau, la force de traction des bras aurait été insuffisante pour élever la poitrine [...]. » Et il achève en signalant que ni le Christ ni les déportés n'ont pu avoir, comme de mauvais esprits l'ont suggéré, des fantasmes érotiques dans leur agonie. Le lecteur oscille entre la nausée et la suffocation. On s'attendrait à ce qu'une voix spirituelle et scientifique s'élève pour mettre un terme à ce délire infamant.

Mais non, une profusion de textes continue de raconter la Passion, à en faire, comme d'un crime télévisuel, la reconstitution minutieuse, minute après minute : crachats, plaies, coups, fractures, asphyxie, hémorragie... rien ne manque. Les nazis eux-mêmes offrent leur concours dans la preuve.

Mais rien ne vaut le miracle photographique, qui se maintient comme paradigme de la révélation.

En 1931, Enrie, surnommé « le photographe du Christ », fait les meilleures photographies en trichromie ; en 1936, il publie *Le Suaire de Turin révélé par la photographie*.

La folie scientifique déploie toute sa puissance magique. Dieu, Père peintre, a inspiré aux hommes l'invention de la photographie pour révéler l'invisible, l'âme du monde. Le miracle chimique est un miracle spirituel. La science, qui risquait d'emporter l'humanité dans le flot d'un orgueil luciférien et athée, devient le terrain de la révélation elle-même. Au même moment, la Vierge apparaît ici et là, et sainte Thérèse de Lisieux se fait appeler sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face. Au même moment encore, l'intérêt croissant pour le magnétisme, le spiritisme, les sciences occultes trouve dans l'utilisation du dispositif photographique une source inépuisable de preuves en faveur de la visibilité des esprits. On photographie l'aura, les fantômes, les ectoplasmes, les bons et les mauvais esprits, les anges et les damnés, l'âme des vivants et celle des défunts... L'ombre du monde sort de l'ombre, la photographie est un révélateur providentiel de l'invisible, de l'arrière-monde, et l'objectif optique donne un caractère scientifique et inébranlable à ce qui apparaît désormais comme l'objet de la photographie elle-même. Écoutez Paul Claudel dans « La photographie du Christ » : « Ce n'est pas seulement une pièce officielle, comme serait un procès-verbal, une grosse de jugement dûment signée et paraphée : c'est un décalque, une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable [...]. Car une photographie ce n'est pas un portrait fait de main d'homme [...]. C'est lui matériellement qui a imprimé cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit [...]. Il est bien difficile de voir dans cette impression détaillée du corps du Christ en négatif, sur une toile non préparée et grâce uniquement à quelques aromates disposés au hasard, un phénomène purement naturel¹. »

1. P. Claudel, « Toi, qui es-tu ? », lettre à M. G. Cordonnier, achiropoïète, Paris, 1936.

Puisque « c'est lui matériellement qui a imprimé cette plaque », l'authenticité du Sindon est dès lors un problème secondaire. Le miracle est produit par l'intervention directe de Dieu sur la plaque photographique, qui fonctionne désormais comme le mandylion lui-même.

Tout est là ; il nous reste à comprendre comment la photographie a pu, et peut encore, opérer comme un producteur d'images achiropoïètes, dont l'effet de « réelle présence » s'accompagne d'un appareil rhétorique et scientifique sans précédent. Le photographe prend la place de la « sainte Véronique » de la tradition franciscaine.

Le fondement de la croyance se situe dans un transfert ininterrompu d'un vocabulaire technique à un vocabulaire spirituel. Lumière, révélateur, ténèbres, objectif... tout fait rêver. Il en est de l'appareil photographique comme il en fut du vocabulaire optique et spéculaire à la Renaissance. L'objet technique est une matrice doctrinale. Mais ici, l'incompétence obscurantiste et l'opiniâtreté du prosélyte n'ont plus rien de commun avec l'intelligence au travail se saisissant d'un modèle d'intelligibilité. La collaboration du miroir et de la pensée est bien loin de la vertigineuse complicité du fantasme avec la photographie. Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'Église n'est pas victime de ses désirs inconscients, qui ne seraient après tout que semblables aux nôtres ! Elle gère consciencieusement l'inconscient collectif pour en tirer un profit rédempteur. Les temps sont au doute, au matérialisme et à l'athéisme. Il faut faire quelque chose qui marque l'intervention de Dieu dans l'histoire.

La puissance rhétorique est telle qu'il a fallu les efforts les plus aigus et les raffinements technologiques les plus avancés pour pouvoir établir sans appel qu'il s'agissait d'un faux. Ce que le simple bon sens avait suffi à récuser pendant des siècles, rien n'est assez rigoureux à présent pour en faire taire l'imposture. Ce qui nous vaut, soit dit en passant, de ne pouvoir disposer librement d'un objet afin de comprendre comment il a été fabriqué et porté à cette étonnante perfection. *Qualis artifex perit !*

Cependant, la photographie reste, semble-t-il, inévitablement liée à une histoire de la crédulité et de l'adhésion massive en la présence ou l'existence réelle de ce qu'elle montre. Et cela avec une force infiniment plus grande sur un document qui révéla la Vérité par le négatif. C'est que, en effet, les termes dans lesquels se décrit la photographie, les procédures par lesquelles elle révèle ce qui l'a impressionnée, la ressemblance, la bidimensionnalité, le passage de la

lumière aux ténèbres qui révèlent et, dans les ténèbres révélatrices, à la lumière charismatique de la présence, la nature symétrique et spéculaire de l'image par rapport au modèle, la saisie et le maintien de l'instant, qui évoque si parfaitement l'éternité, l'image de ce qui est mort hier et qui reste aujourd'hui vivant, l'image de ce qui vivra toujours, malgré ce qui nous anéantit aujourd'hui, en un mot ce monde à l'envers si pareil au nôtre qui nous est montré, mimétique et indolore, voilà tout ce qui, dans la photographie comme invention providentielle, en fait une technique rédemptrice et authentifiante. Il s'agit bien de tous les indices qui, à l'identique, provoquent la répulsion, la terreur et l'effroi sacré dans d'autres sociétés.

Toutes choses qui resteraient difficiles à comprendre si l'on ne se référait pas à ce qui est la racine de nos adhésions à l'image depuis des siècles, et cela sous la fêrule toute-puissante de l'imagination économique de l'Église. Car, si l'Église, en ses instances suprêmes, a préféré aller jusqu'au bout de la crédulité, envers et contre toute vraisemblance, envers et contre toute preuve irréfutable concernant la datation du Sindon, c'est qu'une fois de plus, tout comme à la période de la crise iconoclaste, elle ne peut se permettre de renoncer aux bénéfices qu'elle pressent pouvoir en tirer. C'est parce que cette image a du pouvoir qu'il faut la défendre et la protéger. Ce n'est pas parce qu'elle est vraie qu'elle a du pouvoir. C'est parce qu'elle a du pouvoir qu'elle devient vraie, qu'il faut qu'elle soit vraie.

Son pouvoir quel est-il ? Il ne s'agit pas seulement, loin de là, des miracles qu'elle a produits, des protections qu'elle a dispensées, des conversions qu'elle a opérées, etc. ; tout cela, ce sont disons des bénéfices secondaires récoltés au cours de l'histoire, et dont le Linceul est loin d'avoir l'exclusivité. N'importe quelle relique ou image miraculeuse peut se trouver investie d'une puissance égale ou similaire.

Le Sindon de Turin a un statut exceptionnel et privilégié parce qu'il a à voir avec la photographie, l'empreinte, le reflet, parce qu'il a à voir avec la filiation et la résurrection, parce qu'il traite de la capture de l'ombre, et donc de la transfiguration et du salut de la science elle-même par l'effet de la collaboration divine. La science et la technique se mettent au service de la foi, et l'image, une fois de plus, est ce à quoi il faut massivement adhérer, sans protester et sans parler. *Perpetuum silentium* est le mot d'ordre devant l'image qui parle le discours de l'évidence univoque, frontale et mimétique.

L'Église est-elle en train d'inventer le mythe de la photographie comme évidence mystique et preuve sans appel du vrai ? Ce n'est pas la première fois. La victoire iconophile fut une conquête violente et autoritaire du pouvoir symbolique contre ceux qui refusaient toute magie de la présence réelle en dehors de l'eucharistie. L'Église voyait les choses autrement parce qu'elle voyait loin : la délégation iconique du pouvoir, la filiation mimétique et rédemptrice font de toute production imaginaire le fer de lance de la conquête. Ainsi s'obtient la croyance, ainsi s'obtient l'obéissance, et avec elles le silence. Nulle objection, nul doute. C'est celui qui refuse l'invisible qui est aveugle. Le Sindon rend visible l'image naturelle sans en entamer l'invisibilité principielle. La preuve, c'est qu'elle passe par l'inversion d'un négatif. La théologie négative a trouvé son double photochimique.

Revenons sur deux points essentiels de la magie iconique de la photographie. Le premier a trait à la présence réelle, le second à la pensée du négatif.

Quel est le statut de l'image achiropoïète ? Pour un iconoclaste, la Sainte Face est empreinte directe et sacrée du corps, signe et mémorial de l'humanité divine qui interdit toute autre figuration. Si les iconoclastes avaient eu affaire au Saint Suaire ils n'auraient pu y reconnaître un argument en faveur de la figuration, puisqu'il s'agit, comme pour la croix, d'un signe négatif, dont la ressemblance eût été sainte, vénérable et non reproductible. Pour un iconophile, le Sindon est, inversement, le signe d'un acquiescement de la divinité au critère de similitude et de la rédemption de cette similitude. Pour les premiers, il est, en tant que signe négatif, hétérogène à son modèle, à ce dont il est l'empreinte. Il ne peut renvoyer qu'à la Passion. Pour les seconds, il est homonyme et homogène à son humanité et a statut de symbole qui transfigure (*métamorphosis*) le négatif (mort) en positif (vie). Il est la preuve de la résurrection. Par conséquent, la Sainte Face, comme le Sindon, permet à l'autorité doctrinale de transformer un indice en symbole iconique. L'appareil photographique va miraculeusement devenir l'*organon* de cette économie finalisée, par une sorte de trafic lexical entre le vocabulaire technique et le vocabulaire spirituel. Le cadavre devient signe de la vie, l'ombre devient source de la lumière, l'invisible est promu à la visibilité, l'art ne fait qu'un avec la nature. Tout cela est conforme à

l'économie dans ses plus intimes modalités et dans l'éclat énigmatique de sa manifestation.

La photographie, pour l'Église iconophile et triomphante, est le couronnement scientifique de cet acquiescement du divin à la similitude rédimée. L'image du Linceul rend véritablement présente l'humanité de Dieu, donc son incarnation et sa résurrection. A la magie sacramentelle de l'eucharistie, qui transforme les espèces du pain et du vin en corps et sang du Christ, vient miraculeusement s'ajouter une empreinte du corps et du sang qui mérite le même respect que l'hostie, à laquelle elle ajoute le critère de similitude. *Hoc est corpus, hoc est sanguis*. La photographie est l'opérateur moderne de la transsubstantiation, et l'instrument le plus stupéfiant du traitement de la nature morte. J'ai eu plus haut l'occasion de dire de la nature morte qu'elle avait pu être un manifeste anti-eucharistique dans la figuration des espèces. Notre regard glanait en son silence les signes de notre « inanité sonore ». Le corps de nos appétits y broute plutôt les figures de la faim et s'enchant de sa mélancolie iconique. Les cli-chés du Linceul nous montrent le corps et le sang du sacrifice et se livrent à un travail d'animation, de réanimation qui nous persuade que ce cadavre respire et que toute image est fondamentalement miraculeuse. Notre nature est par essence imaginaire et achiropoïète. La photographie nous invite à rejoindre notre propre similitude non faite de main d'homme.

La photographie, sans geste et sans mot, par le seul effet de la lumière, accomplit une opération eucharistique non sacramentelle, puisqu'elle peut se passer des mots transformateurs et montrer le corps et le sang. Les yeux du croyant vont communier avec elle et être dessillés par elle.

Mais cela ne suffit pas à sa magie. Il s'y adjoint merveilleusement que la révélation du vrai s'opère par le négatif. Le corps du supplicié, invisible à l'œil nu, apparaît soudain clairement dans les ténèbres. Car il s'agit d'un cadavre, et ce cadavre a ressuscité. Il faut donc que l'image, par son mode de manifestation, renverse son propre contenu. Le négatif est interprété comme *négation*. C'est parce que ce cadavre n'est pas celui d'un mort, mais le corps de celui qui est la vie, qui ressuscite et qui sauve, que le Linceul ne peut le montrer que dans une procédure d'inversion. La magie photographique se fait par le passage d'un geste technique (plonger la plaque

dans un bain révélateur) à un équivalent rhétorique. Ce n'est rien d'autre qu'un glissement homonymique dont l'économie iconique a amplement déployé les effets. Homonymie du négatif visible avec la négativité de l'invisible. Produire un négatif, c'est-à-dire une négation, c'est agir positivement, puisque, en respectant l'invisibilité du prototype, on se donne les moyens de l'inverser en positivité du vrai. La photographie est un art chimiquement apophasique !

La pensée magique ne cesse d'opérer par équivalence de l'image et du mot, d'un *faire consubstantiel à un dire*. Telle est la magie du désir. L'appareil photographique agit sans mot, *comme* une formule magique, un abracadabra mutique qui produit de l'abracadabrante muselant.

Mais peut-être souhaitera-t-on ici, avant d'arriver à d'autres conclusions, connaître les procédures qui permirent de déterminer définitivement que l'on se trouve en présence d'un faux. En effet, la NASA, le CNRS, la science mondiale ont dû se mettre au travail pour rétablir la nature historique du Sindon par une datation précise. Avant même d'entrer dans le détail, il faut savoir que les conclusions définitives n'ont en rien ébranlé les convictions concernant la photographie achiropoïète, et que l'Église se refuse aujourd'hui encore à toute déclaration officielle. Après avoir apporté quelques précisions sur la datation, nous reviendrons sur la question de savoir quelle différence il y a entre un faux achiropoïète et une véritable œuvre d'art. Peut-être n'y a-t-il pas. Sauf pour le sindonophile obstiné.

Dès 1946, la datation pouvait se faire par le carbone 14, dont la radioactivité permet une approximation déjà indicative. Le carbone 14 se désintégrant progressivement au fil des siècles, on enregistre le pourcentage de désintégration dans le temps. Sa mesure est délicate, d'une fiabilité relative. Mais, pour mesurer convenablement le pourcentage de carbone 14 dans le Saint Suaire, il eût fallu en couper un morceau de 40 cm. On a donc eu recours au spectromètre de masse, qui permet de mesurer le carbone 14 sur un échantillon même infime. Le 13 octobre 1988, à Turin, le spectromètre de masse, qui produit la séparation des carbones par accélérations et pièges magnétiques, donne un résultat : la toile de Turin est faite d'un lin qui date d'une période allant de 1260 à 1390.

Mais les résultats furent contestés, et d'une façon qui mérite d'être

notée. Le savant Eberhard Lindner, face aux conclusions du spectromètre, reprend une théorie déjà avancée, selon laquelle la résurrection de Jésus s'est opérée comme un flash, une explosion atomique, une émission thermonucléaire qui a bouleversé la proportion du carbone 14 dans le Suaire. En 1902, Arthur Loth¹ parle « d'une action électrique, d'une photographie photofulgurale ou d'un phénomène de radiation ». En 1966, Geoffroy Ashe émet l'hypothèse qu'au moment de la Résurrection le corps du Christ a dégagé une chaleur telle que le linceul a roussi. En mars 1977, Ray Rogers parle de photolyse-éclair d'une durée d'un millième de seconde. Ainsi se trouve pour toujours fixée l'ombre de ceux qui furent saisis par la fulguration de la mort à Pompéi et Herculaneum, à Hiroshima. On a déjà eu plus haut quelques exemples de tous les brasiers où l'on est prêt à reconnaître l'ombre portée de la Résurrection et de la Rédemption. La photographie, usant de la lumière solaire ou artificielle, pouvait déjà fournir une image sacrée non faite de main d'homme ; à présent, la fulguration nucléaire n'est pas loin de trouver son modèle sacré et de fixer l'ombre portée de notre immortalité.

On utilisa alors pour confirmation la méthode de la thermoluminescence. A partir de cristaux de quartz ou d'alumine, émettant de la lumière à une certaine température, on peut interpréter la lumière encore émise pour établir une évaluation chronologique. Autre confirmation par la méthode potassium-argon, dont les proportions respectives au bout d'un certain temps permettent une datation exacte.

Toutes les mesures concordent : le Saint Suaire date bien de la fin du XIII^e siècle ou du XIV^e (1260-1390). Mais le fantasme résiste, et il est des voix pour s'élever et demander par quel mystère un homme du XIV^e siècle a pu accepter d'endurer toute la Passion du Christ, afin de léguer ce sanglant témoignage à l'humanité.

Il s'agit donc d'une œuvre d'art présentant tous les caractères d'une supercherie organisée pour provoquer la piété populaire et tirer les avantages que l'on connaît de tous les pèlerinages auprès des reliques thaumaturgiques. Si l'on considère qu'il s'agit d'une véritable œuvre d'art, si détériorée et usée qu'elle soit, bien plus lisible

1. A. Loth, « La photographie du Saint Suaire », Paris, 1902.

en ses contrastes sur le négatif photographique, le problème devient simple en ce qui concerne cet objet précis, mais reste entier quant aux procédures de sa fabrication.

L'aventure méritait qu'on la racontât pour formuler quelques questions plus fondamentales au sujet de la magie photographique. Je demandais un peu plus haut : quelle différence y a-t-il entre un faux achiropoïète et une véritable image ? Quand on a reconnu que le Saint Suaire est un faux, a-t-on pour autant établi ce qu'est une véronique, une *vraie image* ? Ceux qui fuient devant l'objectif photographique, de peur qu'on les prive de leur âme ou qu'on se saisisse d'un savoir sur leur vie, ou plutôt d'un pouvoir sur leur mort, ne sont-ils pas au plus vif de la question de l'économie iconique ? Leur ombre, leur reflet, leur double – au-delà de toute rhétorique, de toute narration, hagiographique ou pas –, ils ne veulent pas les donner au premier venu, au touriste, à l'ethnologue, au journaliste, tous citoyens de l'empire des images, de ce monde où l'on sait si bien dominer, soumettre et tuer avec leur aide. Se trompent-ils toujours en voyant des prédateurs dans ces hommes qui n'ont plus le moindre respect ni à l'égard de la similitude ni à l'égard des ombres ?

Le problème que pose le Saint Suaire de Turin concerne la cause de l'image, son double fondement dans un geste et dans un modèle. Que le modèle ait été réel ou le soit encore, qu'il s'agisse d'un corps divin, d'une extériorité perçue ou façonnée, là n'est pas le problème. Nous ne soulevons pas la question de la foi, mais celle de la croyance. De quel geste, de quelle instance l'image est-elle l'effet ? Quand les adorateurs du Saint Suaire affirment qu'il s'agit d'une image achiropoïète, ils disent deux choses : d'une part que la beauté, la perfection du résultat ne peut être le fait de la main d'un homme, mais plus encore que la nature même de l'image, son analyse ne permettent d'y reconnaître la trace, la marque d'aucun *geste productif*. Si la photographie vient corroborer cette affirmation, c'est qu'elle est interprétée comme n'étant le résultat d'aucune cause matérielle, d'aucun geste. Non faite de main d'homme signifie bien que *la main*, spécifiquement, n'y est pour rien. Or c'est bien au XIX^e siècle, et particulièrement dans la seconde partie du siècle, que les historiens d'art et les experts ouvrent le champ de l'authentification, de l'attribution et de la reconnaissance des faux. Leurs critères, quels sont-ils ? La datation des matières et des matériaux est loin d'avoir alors la

rigueur que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est le savoir, l'œil qui s'exerce pour définir des styles, des thèmes, des *écritures*, des *graphologies*, des gestes. Ce qui relève du rapport de la touche à la main qui la pose. L'impressionnisme, Cézanne et Van Gogh compris, développent une production caractérisée par le geste et la touche, mis au service de l'impression optique. L'œuvre est dite de la main d'un peintre, ou bien on peut y reconnaître plusieurs mains, dans les œuvres d'atelier ou dans les objets retouchés. En un mot, la signature et l'écriture picturale sont rangées dans la même classe des critères d'authentification et de lecture des œuvres. La photographie apparaît alors comme l'instrument de l'objectivation d'un monde vu par un corps sans main, sans touche, sans signature. La vraie image, la véronique, serait-elle le produit d'une cause sans corps et sans matière ?

À ce fantasme de la pure productivité divine, lumineuse et sans corps, vient s'articuler, au même moment, la naissance d'une peinture qui serait pure émanation spirituelle, libérée de toute subjectivité gestuelle et qui ramènerait la question de l'image à celle de la manifestation d'une vérité originaire. Je veux bien sûr parler de l'abstraction, telle que Kandinsky, Malevitch ou Mondrian l'ont pensée. Mais, si l'abstraction fait naturellement suite au fantasme achiropoïète de la photographie, elle s'en détache en se libérant de toute contrainte spéculaire et mimétique. Jamais peinture n'eut d'ambition plus intimement liée à la véronique que l'abstraction du début du siècle, et la toile sur laquelle sont posées les formes et les couleurs va désormais fonctionner, dans les faits comme dans la pensée, à la manière d'une voile qui couvre et qui découvre. *Du spirituel dans l'art* est le manifeste majeur de cette empreinte purement spirituelle et sacrée. La trace de l'esprit prévaut sur celle de la main.

Une preuve supplémentaire vient corroborer cette fiction de la photographie productrice d'un effet iconique sans geste, c'est l'absence de tout dessin. L'impression photographique est non graphique, on pourrait dire agraphique, comme on dit aphasique. C'est qu'il s'agit, d'une certaine façon, de la même chose. L'empreinte fait tache plutôt que trait. L'image du Sindon a la magie de ce qui est forme sans contour. Elle ne manifeste que des valeurs d'ombre et de lumière pour témoigner bidimensionnellement d'un relief. Dans la tradition iconique byzantine, tout ce qui relevait du trait graphique, écriture et contour, est appelé *skiagraphè* : écriture d'ombre. Le Linceul est du côté des linges et des taches, c'est-à-dire de ces toiles

immaculées sur lesquelles les femmes recueillent les traces sanglantes et vivantes de notre mortalité. La *photographè* du Sindon opère sans geste et sans contour. Est-ce que les grands penseurs et producteurs de l'abstraction n'ont pas voulu retrouver les racines maternelles et fécondes de l'iconicité et occuper la place énigmatique de la véronique ?

L'obsédante présence de la Sainte Face et de son négatif photographié n'ont jamais plus cessé de hanter les producteurs de l'iconographie moderne. Malevitch et Jawlensky en sont en quelque sorte les penseurs d'élite ; il y en a bien d'autres.

L'aventure qui noue si étroitement, depuis un siècle, la photographie et la croyance est loin d'être finie. Ce que nous savons, à présent, c'est qu'il n'y a rien de plus énigmatique que ce qui fonde la pensée en matière d'image : ainsi en va-t-il de l'affirmation que toute image est image d'une image, que la vérité se mesure à l'aune de l'imaginaire et qu'il y a loin de l'image au visible, du regard à la vision. Dans la photographie, plus qu'en toute autre procédure productive d'iconicités, se jouent les enjeux fondateurs du désir de voir et, par là même, la manifestation de ce que la vision ne peut que manquer, si l'objet qu'elle se donne reste fidèle à sa visée.

La figure de la mort ne peut s'offrir en négatif pour devenir miraculeusement la figure de la vie. Elle ne peut que s'abîmer dans une autre figure, celle de la mort de la mort, dans cette autre nuit dont Blanchot écrit qu'« elle est la mort qu'on ne trouve pas ». Nous sommes, au mieux, des danseurs immobiles qui marquent du suspens toujours bougé de leur corps la limite commune à deux abîmes. Entre les cavernes de fictions rassurantes et les gouffres véristes du trompe-l'œil, il y a la place pour toutes les anamorphoses. Le Saint Suaire est une anamorphose dont l'aventure nous fait comprendre que toute iconicité est fondamentalement de nature anamorphotique. C'est cela qu'est devenue l'économie : cet enroulement topologique de la parole et du regard qui offre un fantasme ontologique.

La seule réplique possible est le « *you see what you see* » de Stella, qui n'en fit pas pour autant un décret d'arrêt pour l'image.

Désormais, toute image qui quête un regard ne peut que manifester négativement l'essence spectrale de la véronique.

Toute œuvre d'art serait-elle un faux achiropoïète ?

III. Juif, face et profil¹

Un jour, un peintre grec, du nom de Byzantios, m'apercevant alors que nous ne nous étions pas vus depuis fort longtemps, me dit ceci : « Je vous reconnaitrai toujours, car vous êtes exactement la même de face et de profil. »

Est-ce pour cela que je me suis intéressée à Byzance ? Toujours est-il qu'à travers cette parole j'ai saisi l'équivocité qui, pour toujours, marquerait la perception de mon visage par un autre. Que voulait-il dire ?

Plus globalement gisait dans cette boutade le questionnement sur ce qui, dans le regard sur l'autre, fait tantôt contour tantôt regard. Entre quoi, ce Grec-là, regardant la Juive que je suis, avouait qu'il préférerait préserver toutes les ressources de l'indécidable, ou qu'il me laissait balancer entre les promesses et les menaces que l'œil d'un peintre peut toujours faire peser sur les figures de notre visibilité.

Mais, aux pires moments de l'histoire, le scalpel du regard a préféré décider pour découper dans l'autre l'image qu'il se réservait de haïr. J'ai pu montrer plus haut les virtuosités du « peintre » Nicéphore, lorsqu'il décida d'exécuter son autre. Sa décision fut sans hésitation. Rien ne ressemble plus à un iconoclaste qu'un Juif ou un Arabe à supprimer.

Comment comprendre la genèse du dispositif plastique et perceptif sur lequel s'est élaboré, au fil des siècles, le visage de l'horreur, de l'impureté et de la honte qu'on attribue au faciès et au corps de ceux qu'il faut haïr, assassiner à tout prix ?

Je m'appuierai sur quelques caricatures du Juif parues à l'époque

1. Reprise d'une communication faite au colloque « Judaïsme et judaïcités » (CNRS, 1984), et publiée dans *Traces*, numéro spécial 9-10, p. 170-182.