


Les cahiers du GRIT - t. 1



**DES FICTIONS
QUI CONSTRUISENT LE MONDE**

Louvain-la-Neuve - 2011

Les cahiers du GRIT

Directeur : Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

Rédacteur en chef : Olivier Odaert (UCL).

Comité de Rédaction :

Véronique Bragard (UCL),
Jacques Carion (UCL),
Luc Courtois (UCL),
Ralph Dekoninck (UCL),
Carine Debonnet,
Danny Rasemont,
Laurence Van Ypersele (UCL),
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

Comité Scientifique :

Jan Baetens (KUL),
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),
Laurence Brogniez (ULB),
Jean-François Chassay (UQAM),
Thierry Lenain (ULB),
Mathieu Letourneux (Paris X),
Alexandre Streitberger (UCL).

ISSN : 2033-7795

Présentation

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

Orientation

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

Sommaire

Dossier : «Des fictions qui construisent le monde»

Le dossier de ce premier numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2008 et 2009, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3^e cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

- Jean-Louis Tilleuil, Présentation du cycle de conférences **p. 6**
- Antje Büssgen, Les prémisses d'un changement de paradigme : lorsque la littérature devance les sciences humaines. *La Bildwissenschaft* et le discours de l'indicible dans la littérature germanophone autour de 1900 **p. 14**
- Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre ». Document et fiction dans l'illustration de faits-divers (1877-1918) **p. 34**
- Paul Bleton, Des yeux dans le bouillon. Espionnage et affichage, cubisme et patriotisme Des fictions qui créent le monde ? **p. 54**
- Philippe Kaenel, Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX^e siècle : autour du suaire de Turin **p. 76**
- Laurence Brogniez, Du roman du peintre à la fiction critique. Sur quelques modalités de l'écriture (auto)biographique dans le champ littéraire contemporain. Autour de Jean-Jacques Salgon (*Le Roi des Zoulous*) et Maryline Desbiolles (*Les Draps du peintre*) **p. 92**
- Michel Delville, J. G. Ballard et la perte du réel **p. 110**

Varia

- Jan Baetens, Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle : Pour relire « Du Linéaire au tabulaire » **p. 122**
- Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil, Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne **p. 130**

DES FICTIONS
QUI CONSTRUISENT LE MONDE

Les cahiers du GRIT - t. 1

Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX^e siècle : autour du suaire de Turin¹

Depuis l'origine du phénomène, perceptions et théories de la photographie ont mis en tension deux conceptions de l'image, l'une comme apparition « naturelle » ou *acheiropoïète*, et l'autre comme construction sémiotique. Cette polarité a été vécue par Roland Barthes au niveau théorique et biographique en l'espace d'une vingtaine d'années (du « Message photographique » en 1961 à *La Chambre claire* en 1980). Dans un premier temps, la réflexion du sémiologue s'est heurtée à la question de l'image sans code, à cette folie de l'image photographique et son « noème », soit le « Ça-a-été » : sa vérité indicielle, *phénoménologique*² : « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile ». Cette prise de conscience a « naturellement » conduit Barthes vers le domaine religieux :

Toujours la Photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle inépuisablement. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri ; rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoïetos*?³

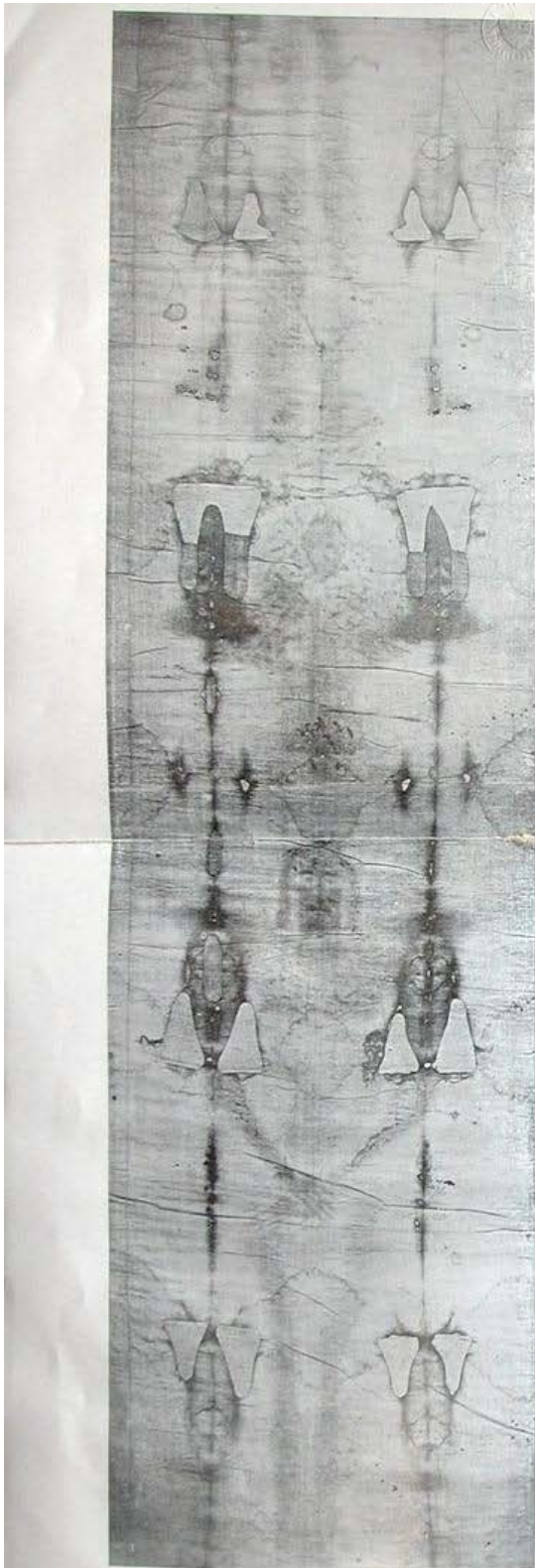
Le « Ça-a-été » réunit les points de vue phénoménologique et théologique, orientés par le même vecteur ontologique. Barthes renvoie implicitement au célèbre texte d'André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), qui voit précisément dans le suaire le mythe fondateur et le paradigme d'une conception essentialiste de la photographie. La boucle est ainsi bouclée : la photographie indicielle, émanation du référent, médium d'attestation par excellence s'apparenterait au mode d'apparition et de perception des images *acheiropoïètes*.

1 Cet article est repris de la publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, *Etudes de lettres*. Voir le site <http://www.unil.ch/edl>

Dans ce travail, j'utilise indifféremment les termes de linceul, relique, drap, linge, suaire, sans préjuger de leur authenticité. Par manque de place, je renonce à citer la littérature sur le linceul et à énumérer les sites Internet qui en débattent.

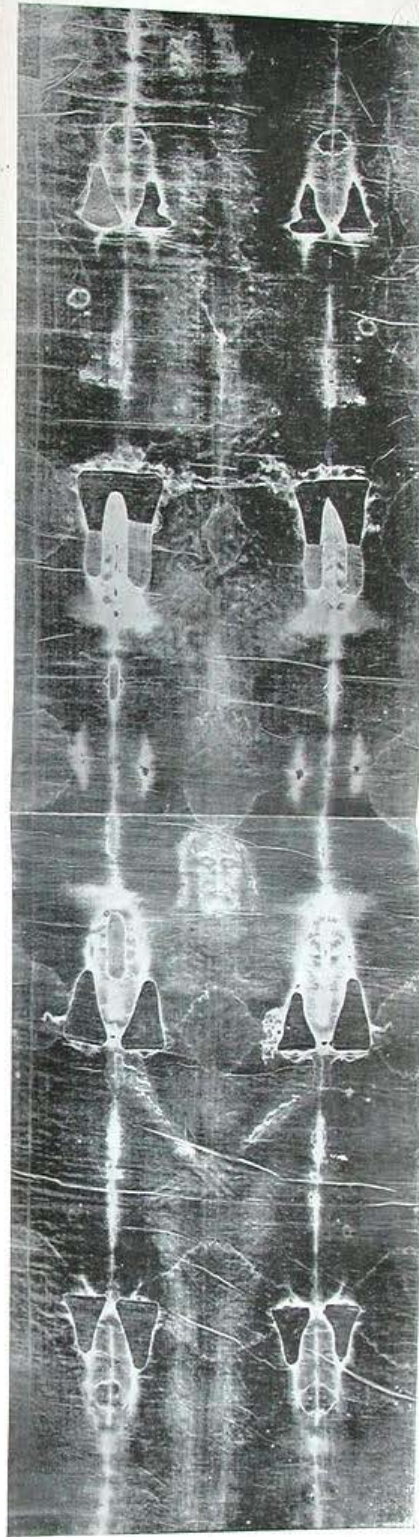
2 Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 126.

3 *Ibid.*, p. 129.



N° 1. — EFFIGIE DU CORPS DE NOTRE-SEIGNEUR
TEILLE QU'ELLE EST EMPREINTE SUR LE SAINT-SUAIRE DE TURIN
(IMAGE NEGATIVE)

Se placer à la distance d'un mètre environ pour regarder.



N° 2. — EFFIGIE DU CORPS DE NOTRE-SEIGNEUR
TEILLE QU'ELLE EST APPARUE SUR LA PLAQUE PHOTOGRAPHIQUE
(IMAGE POSITIVE)

(Développé à MM. Couët et Dubois, Paris.)

fig. 1

À la suite de *La Chambre claire*, l'idée selon laquelle le suaire de Turin serait une sorte de photographie est devenu un lieu commun dans les études sur le médium. Comme le résume Philippe Dubois : « le miracle photographique gagna alors tout le suaire lui-même [...]. C'est le suaire qui s'est fait photographie. Là commence son histoire »⁴. Or, comme l'a souligné l'auteur, l'idée de la photographie comme émanation indicielle du réel tend à négliger les paramètres historiques et matériels de la production photographique et surtout de sa reproduction. Singulièrement, l'idée du « Ça-a-été » ignore un modèle technique et symbolique à la fois différent et coextensif du photographique : celui de la gravure. Cet « oubli » apparaît d'autant plus curieux que ce modèle graphique se situe aux origines mêmes du médium photographique, avec les expériences conduites par Niepce dans le domaine de l'héliographie, avant que la notion de « photographie » ne s'impose à la fin des années 1840. Les images qui sont tenues pour acheiropoïètes (mandylion, voile de Véronique et suaire) ont pour caractéristique commune de mettre en scène leur propre processus d'apparition et de reproduction. Surtout depuis la Renaissance, le thème du voile de Véronique est souvent l'occasion d'une réflexion sur la représentation et d'une mise en abyme de médium même, principalement la peinture ou la gravure. Après 1898, autour de l'affaire du linceul de Turin, c'est la photographie qui réfléchit à son tour sur son fonctionnement mimétique, social et théologique.

Courte histoire médiatique du suaire de Turin

Le linceul de Turin est un tissu de 4,36 mètres de long pour 1,10 mètres de large, soit huit coudées sur deux (unité de mesure juive égale à 55cm). On peut y reconnaître l'image d'un homme de face et de dos, le drap l'enveloppant étant replié sur toute la longueur du corps au niveau de la tête. Selon les évangiles, après la crucifixion, Joseph d'Arimatee obtient l'autorisation d'ensevelir le corps du Christ. « Joseph prit le corps, l'enveloppa d'un linceul blanc, et le déposa dans un sépulcre neuf, qu'il s'était fait tailler dans le roc. Puis il roula une grande pierre à l'entrée du sépulcre, et il s'en alla » (Matthieu XXVII, 59-60). La pierre est déplacée et le sépulcre trouvé vide deux jours plus tard. Le linceul est documenté une première fois en 1353, date à laquelle le premier comte de Charny le donne aux chanoines de Lirey, près de Troyes. Suite à la guerre de Cent ans, il échoit à la Maison de Savoie. Endommagé par un incendie en 1532, il est réparé par les Clarisses de Chambéry puis il sera déposé en 1694 dans le dôme de la chapelle édifiée à Turin par Guarino Guarini.

C'est là que trois siècles plus tard, le 28 mai 1898, Secondo Pia, photographe amateur et maire d'Asti, prend des clichés du drap à l'occasion de l'ostension de la relique (fig. 1). Le « suaire » de Turin a été exposé six fois par la suite : en 1931, 1933, 1973, 1978, 1998 et lors du Jubilé de l'an 2000. Sa perception a cependant évolué au fil de l'évolution de la

⁴ Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 211.

reproductibilité technique et des technologies d'investigation scientifique. Autour de 1900, c'est la question de la fiabilité et du « pouvoir » de la photographie qui attire une bonne partie des réflexions. Ces débats révèlent une nouvelle fois à quel point le langage peine à verbaliser le phénomène photographique : un problème qui remonte aux origines de ce type d'images à la fois techniques et atechniques, comme le relève François Brunet⁵, des images tantôt qualifiées de dessin, de miroir ou d'empreintes. De telles désignations métaphoriques et polysémiques ont permis de valoriser le médium comme de le discréditer tout au long du XIX^e siècle. Les clichés historiques de la relique en 1898 réactivent ces ambiguïtés qui inaugurent une nouvelle ère caractérisée par la mise en énigme des médias de « représentation » du drap. À partir de cette date, la perception du suaire est en effet indissolublement liée à une série de prothèses visuelles et techniques qui se relaient, s'emboîtent et parfois se contredisent.

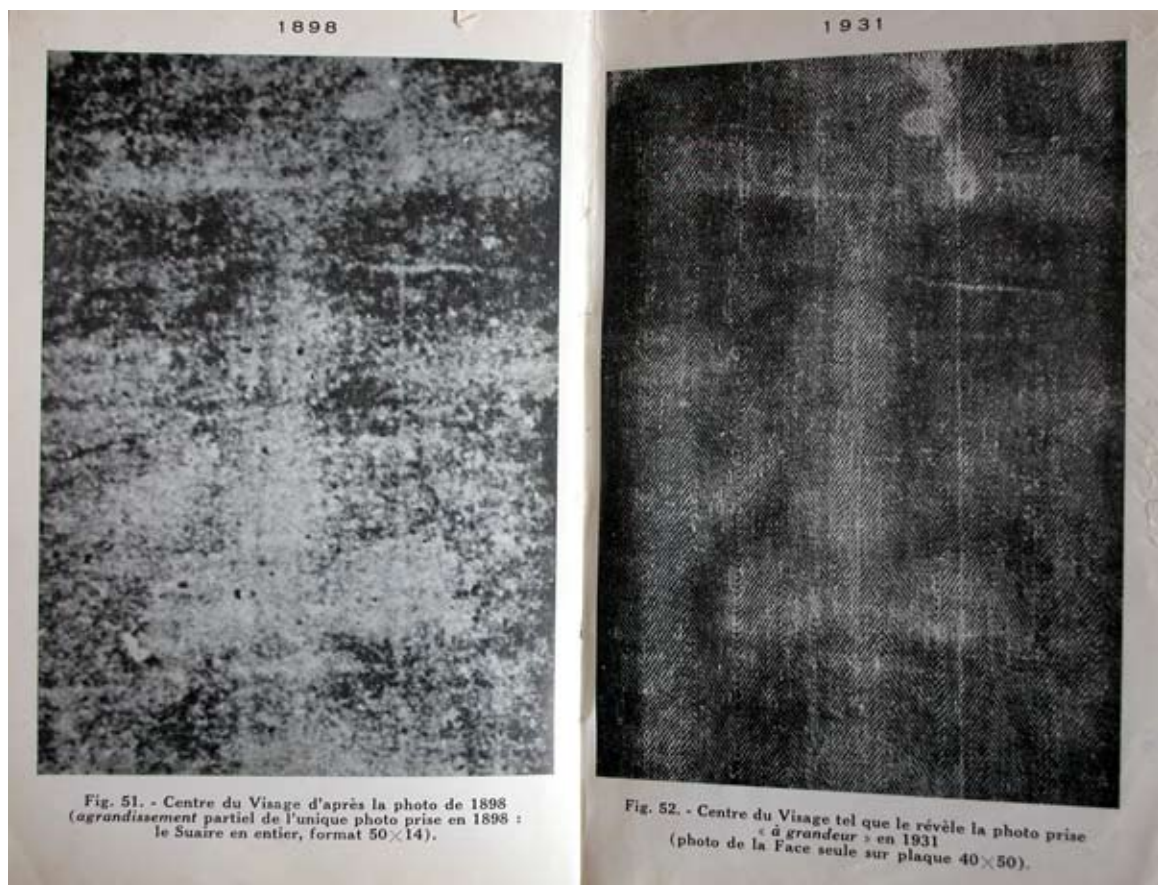


fig. 2

La première prothèse, photographique, a été sollicitée principalement en 1898, en 1931 et en 1973, mais à chaque fois sur des bases techniques différentes. L'expérience vécue par Secondo Pia en mai 1898 a fait l'objet de plusieurs récits rapportés par la presse et la littérature secondaire qui prend son essor au tournant du siècle. En effet, au cours du développement, la double image positive d'un homme nu, de dos et de face, apparaît sur le négatif. Pia relève avant tout cette particularité : l'empreinte « originale » (sur le

⁵ François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

tissu) « en négatif » se donne à voir « en positif » sur le négatif photographique. Lors de l'ostension de 1931, douze prises de vue sont exécutées par Giuseppe Enrie dans de toutes autres conditions techniques, introduisant notamment une série de gros plans (fig. 2). Ces nouveaux clichés ont aussi pour fonction d'attester la véracité et l'authenticité des premiers essais de Pia, mis en cause entre temps, le linceul n'étant plus accessible. Jusqu'en 1973, les prises de positions relatives à la relique reposent ainsi sur l'évidence optique médiatisée par la photographie et surtout par les reproductions imprimées des œuvres de Pia et Enrie. Ces clichés sont souvent interprétés dans un esprit criminologique qui fait la part belle à la dimension chirurgicale du supplice et surtout sur les traces de ce qui est vu comme du sang et autres humeurs corporelles par exemple dans *Les Cinq plaies du Christ* (Paris, Dillen et Cie, 1935) du chirurgien Pierre Barbet, et dans *Le Linceul du Christ*, étude scientifique en 1902 par Paul Vignon de Institut catholique parisien qui connaît une nouvelle édition plus complète et plus illustrée en 1939 : *Le Saint Suaire de Turin devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*.

En 1973, la perception du drap de Turin subit un double changement de registre, assorti de saisies cognitives diamétralement opposées. D'une part, la relique est montrée à la télévision. Cette ostentation télévisuelle réalise la synchronisation de la reproduction du linge et de sa vision dans un acte de communion cathodique ubiquitaire, illimité dans l'espace public. D'autre part des approches complètement « aniconiques », fondées sur la chimie, voient le jour. Avec le prélèvement de fibres et l'introduction de l'analyse microscopique, la perception de la relique échappe à l'optique traditionnelle : celle de l'histoire de l'art, de la photographie, bref de l'œil. Les analyses chimiques consacrent cette disparition de l'image au profit de son support matériel (par exemple, le criminologiste suisse, Max Frei identifie en 1973 des pollens susceptibles d'être trouvés en France ou sur les rives de la Mer Morte).

En 1976, l'image revient en force à travers l'expansion tridimensionnelle de la figure qui complète sa précédente « expansion cathodique », lorsque deux chercheurs du laboratoire des armements de l'US Air Force à Albuquerque (Nouveau Mexique) utilisent un appareil de la NASA destiné à restituer les reliefs des planètes à partir de l'analyse densitométrique des photographies. Ils produisent ainsi un « portrait » tridimensionnel de l'image de la relique. Le retour en force de l'iconique et surtout du photographique apporte son lot de « révélations » nouvelles : ainsi apparaissent maintenant des « boutons » posés sur les yeux de la figure qui sont aussitôt utilisés par les partisans de l'authenticité du drap dans une perspective historique et anthropologique (le couvrement des yeux correspondant à des rites funéraires de l'époque).

En 1977, la physique nucléaire est invoquée à son tour par des hypothèses qui s'inspirent des victimes d'Hiroshima désintégrées, réduites à des ombres sur les murs et les sols : la figure serait ainsi le résultat d'un flash d'énergie surnaturelle lors de la résurrection.

Trente-trois membres du STURP (Shroud of Turin Research Project, fondé à Turin l'année précédente) et des personnalités européennes examinent pendant cinq jours le drap à l'aide de microscopes, d'appareils à rayons X et UV, lasers, etc. Ces experts concluent à une image d'origine surnaturelle produite par un contact de moins de deux jours entre l'étoffe et le corps (une réactualisation de la genèse supposément photoélectrique de l'image, qui avait cours vers 1900). Ce rapport ne fait toutefois pas l'unanimité. En 1978, après la photographie, la chimie, l'analyse densitométrique et la physique nucléaire, la relique est encore soumise à la radiographie (rayons X et UV) en plus de toute une série de mesures qui aboutissent à des résultats contestés.

En octobre 1986, le Vatican, qui a entre-temps reçu la relique du roi Humbert II d'Italie, autorise un test au carbone 14 selon la méthode de spectrométrie de masse (AMS), qui est conduit dans trois instituts scientifiques en 1988 (l'Université d'Oxford en Angleterre, l'École polytechnique fédérale de Zurich en Suisse, et l'Université de l'Arizona à Tucson aux USA). Le 13 octobre, l'archevêque de Turin, Anastasio Ballestrero, communique le verdict des analyses : le lin du linceul date des années 1260 à 1390. Sa déclaration (traduite) mérite d'être citée :

En remettant à la science l'appréciation de ces résultats, l'Église reconfirme son respect et sa vénération pour cette vénérable icône, qui reste objet de culte des fidèles, en cohérence avec l'attitude toujours exprimée vis-à-vis du Saint Suaire, dans lequel la valeur de l'image prédomine sur l'éventuelle valeur de pièce historique [...]. Parallèlement, les problèmes de l'origine de l'image et de sa conservation restent en grande partie insolubles et exigeront des recherches ultérieures et d'autres études.

En termes rhétoriques, le communiqué de l'Église agit comme une *dénégation* (nier un fait pour mieux l'affirmer et relancer le mystère) : message que le STURP et d'autres ont bien compris en attaquant aussitôt la fiabilité des résultats par le carbone 14. Les enquêtes se poursuivent en effet au début des années 1990, conduites par des spécialistes en textile, et sur des bases optiques qui relancent le débat sur l'authenticité du drap.

Aujourd'hui, le suaire est resté plus que jamais un objet de fascination. Sur internet, des dizaines de milliers de sites renvoient à la notion de « Saint suaire », alors que la relique a servi d'intrigue à nombre de romans, de films ou de bandes dessinées comme *Le Linceul* en 4 tomes par Laurent Bidot entre 2003 et 2006. Cette série est emblématique parce qu'elle met en scène un processus d'investigation scientifique sur la relique ; parce que la figure du linceul n'est pas redessinée par Bidot mais reproduite comme une sorte de fac-similé photographique dans les pages des albums ; et parce qu'à un moment du récit, le lecteur se retrouve face à deux suaires potentiels: l'« original » turinois (reproduit photographiquement) et une empreinte (dessinée) que le suaire aurait « déposée » sur un second linge qui le couvrait... Mais par quel procédé ? par sensibilisation photographique ? par impression graphique ? par irradiation naturelle ou surnaturelle ? La bande dessinée

de Bidot révèle la tension qui s'est instaurée dans la perception du drap de Turin depuis la photographie prise par Secondo Pia en 1898 : tensions entre le linceul comme image ou relique, comme représentation ou trace, qui font dialoguer au niveau cognitif et sémantique les médias de reproduction photographique et graphique. Pour mieux en comprendre les paramètres, il est nécessaire de revenir à l'épisode fondateur de la première prise de vue photographique et surtout aux textes et aux reproductions qui le communiquent à l'origine et qui, dans la France républicaine, au milieu des polémiques sur la séparation de l'Église et de l'État, prennent une tournure exemplaire⁶.

Le suaire vu par Arthur Loth (1842-1927)

Arthur Loth, né en 1842 et décédé en 1927, est l'un des premiers auteurs d'une monographie autour des photographies de Pia. Ancien élève de l'École des Chartes, il a consacré plus de vingt ans de sa vie à rechercher et analyser tous les documents susceptibles d'apporter les preuves de la vérité des faits relatés dans les textes du Nouveau Testament. Il est toutefois mort sans avoir pu éditer toutes ses notes. En 1900, il publie *Le Portrait de N.-S. Jésus-Christ, d'après le Saint-Suaire de Turin* (Paris, Libr. Relig. H. Oudin, s. d. [vers 1900]) suivi par *La Photographie du Saint Suaire de Turin* (Paris-Poitiers, 1909). Dans ses écrits, Loth relate la révélation photographique de la relique, après que Secondo Pia a réalisé, de nuit, à la lumière électrique les premiers clichés du linge, sur plaque de verre mesurant 50 x 60 cm (l'image elle-même mesure 14 x 57 cm). Dans sa chambre noire, Pia voit surgir les contours d'un visage : « Fermé [enfermé] dans mon cabinet, tout attentif à mon œuvre, j'ai éprouvé une émotion très forte, lorsque pendant le développement, j'ai vu dès le commencement apparaître sur la plaque la sainte Face... »⁷.

Loth cite l'avis de l'abbé Raboisson dans le journal *La Vérité* le 28 juillet, qui rend compte de sa visite chez Pia et sa vision du négatif original : « C'est l'aspect exact du Saint-Suaire avec quelques détails de plus qu'a trouvés et fait paraître la lumière électrique, qu'a saisis la puissance optique de l'objectif et qu'a révélés le bain des réactifs »⁸. Loth commence par évoquer la « merveilleuse révélation de l'effigie du Sauveur »⁹. Il la qualifie d'abord d'« empreinte » avant de la désigner comme une « image » qui produit une « impression » saisissante¹⁰. Ainsi, sous la plume de l'auteur, une empreinte devient une image qui impressionne à son tour. Loth cite et traduit l'*Osservatore romano* du 14 juin 1898 qui décrit cette « empreinte » comme un « double dessin » : « C'était le *dessin parfait* et complet de la *sainte face*, des mains et des membres, qui *venait à la lumière*, comme si, au lieu

6 Voir l'excellent article de Peter GEIMER, «L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire», dans *Études photographiques*, 6 (1999), pp. 67-92.

7 S. Pia, cité dans Arthur LOTH, *La Photographie du Saint Suaire de Turin*, Paris – Poitiers, 1909, p. 19.

8 *Ibid.*, p. 43.

9 *Ibid.*, p. VI.

10 *Ibid.*, p. 26.

de reproduire le linceul où le corps avait été enveloppé, on avait pris directement l'image du divin martyr. Le *Saint-Suaire* était donc lui-même *une négative exacte, quoique en apparence indéchiffrable*, du sanglant cadavre que l'on y avait déposé »¹¹. Il s'agit donc tout à la fois d'un dessin, d'une image, de la révélation d'un négatif qui « vient à la lumière ». Ainsi, dès 1898, la perception du suaire tisse des registres techniques et métaphoriques les plus divers.

Pourtant, les premiers comptes rendus s'accordent sur les effets induits par la vision du négatif de Pia. La *Gazetta di Torino* des 15 et 16 juin témoigne ainsi de son pouvoir de conviction et de conversion, lorsqu' « Un éminent archéologue, qui est aussi un artiste, doutait jusque-là de l'authenticité du suaire ; il s'écria : "Ou c'est le suaire authentique, ou c'est Dieu qui l'a peint" »¹². Loth cite encore un témoignage du correspondant du *Cittadino* de Gênes qui va voir le négatif original exposé chez le photographe (rappelons qu'il mesure 60 centimètres) : « La plaque qui se trouve actuellement dans une *chambre obscure* fait une *impression* indicible », écrit le journaliste. Loth ajoute : « À la suite de cette première ostension toute privée, on porta la plaque dans une salle spécialement aménagée de l'Exposition. Le cliché fut disposé au milieu de tentures et *éclairé par derrière*, la pièce restant obscure. L'effet était saisissant [...] pendant toute la durée de l'Exposition, une foule énorme a passé en admirant la *merveilleuse apparition* »¹³.

Très tôt, la reproduction en négatif du suaire se substitue à son référent. Les premiers témoignages considèrent que la relique et sa reproduction photographique sont des images actives portant la trace d'une vie (Loth parle de « l'espèce de vie mystérieuse que garde ce visage mort : la résurrection s'annonce dès l'ensevelissement »¹⁴). Mais surtout, la plaque de verre devient l'objet d'une présentation qui superpose deux registres ou modèles d'exposition : le premier sacré (l'ostension), et le second, profane, qui renvoie au dispositif du diorama, un spectacle fait de scènes rétroéclairées, qui connaît une certaine fortune des années 1820 aux années 1880. Le fait que le négatif de Pia après avoir « fait apparaître » la figure du linceul, éclaire et irradie à son tour au sein de ce dispositif qui inaugure l'exposition de la reproduction ne sera sans doute pas sans incidences sur l'interprétation du rôle de la lumière dans la création matérielle de la figure en question.

La nouvelle visibilité acquise par le suaire à travers le négatif de Pia favorise sa lisibilité. La description de Loth est non seulement iconographique et esthétique (lorsqu'il évoque « la grandeur sereine, le calme divin de ce visage »), mais sa reproduction photographique induit des réflexes proprement sémiologiques, au sens médical du terme, la sémiologie étant cette partie de la médecine qui étudie les signes physiques (notamment les lésions) à travers

11 *Ibid.*, p. 27.

12 *Ibid.*, p. 28.

13 *Id.*

14 *Ibid.*, p. 29.

un examen clinique débouchant sur un diagnostic. Cette méthode s'inscrit dans un modèle épistémologique qualifié par Carlo Ginzburg de *paradigme indiciaire* (Ginzburg montrait l'importance des traces dans les méthodes imaginées par Conan Doyle, Sigmund Freud et Giovanni Morelli vers la fin du XIX^e siècle, tous trois sont formés par l'esprit de la médecine et par l'attention qu'elle porte aux symptômes et aux détails)¹⁵. Loth scrute la photographie de Pia dans ce même esprit. Il remarque les très nombreuses traces de coups sur la figure, leur régularité, leur direction, la marque des épines sur le front, de la corde sur les reins, la déchirure du clou « entre le radius et le cubitus » et de manière plus générale « l'anatomie parfaite » de cet « homme grand, admirablement proportionné [...] »¹⁶. Autrement dit, la photographie de Pia permet non seulement de *détailler* le corps du suaire mais aussi, selon le modèle de la sémiologie médicale, de le narrativiser, de *l'indexer* sur le récit biblique.

Loth conclut ensuite du caractère acheiropoïète de l'image sur le suaire: « [...] la photographie nous a révélé que le Saint-Suaire n'est point une peinture, ni une copie faite de main d'homme d'après un original quelconque ou avec l'imagination d'un artiste »¹⁷. Plus encore: « Ce Suaire est donc comme un cliché photographique »¹⁸. L'identification de l'objet au médium de reproduction produit des effets doubles et inverses. Alors que le suaire serait un objet unique issu d'un moment singulier (la mise au tombeau et la résurrection), l'expérience de la révélation, constitutive de l'objet même, peut être répétée indéfiniment par les moyens de la photographie, et notamment amateur. C'est ainsi que Joseph Loth, « agrégé de l'université et photographe amateur », rejoue en compagnie de son père Arthur l'expérience de Pia : il photographie une photographie du suaire « tel qu'il est » et en développe le négatif. Joseph Loth déclare à ce sujet :

J'avoue que pendant le développement, j'ai été saisi d'une émotion intense en voyant apparaître graduellement, avec une parfaite netteté, cette image à laquelle je ne m'attendais pas. Dans la transparence du bain de développement, le visage, le corps, les membres prenaient une sorte de vie étrange. Après l'opération, j'ai donc obtenu sur ma plaque le contraire du dessin du Suaire, c'est-à-dire un *positif*, une image normale, telle que si j'avais vu le corps divin directement [...]¹⁹.

L'homologie des actions surnaturelles et photographiques pose la question centrale de la « qualité » de la lumière agissante. Pour motiver cette analogie opérationnelle, Loth trouve une formule qui associe *évidence* photographique et *providence* divine : « C'est comme si Jésus-Christ lui-même, dans le tombeau, avait été photographié sur son linceul par un

15 Carlo GINZBURG, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [1986], pp. 139-180.

16 Arthur LOTH, *op. cit.*, p. 31.

17 *Ibid.*, p. 39.

18 *Ibid.*, p. 41.

19 Arthur LOTH, *Le portrait de N.-S. Jésus-Christ d'après le Saint-Suaire de Turin*, Paris, Libr. Relig. H. Oudin, s. d. [vers 1900], pp. 42-43.

opérateur invisible pour qui ce cliché servît ensuite à tirer une épreuve de son portrait »²⁰. En conséquence, l' « impression » de la figure a pu s'effectuer dans deux directions : de l'intérieur et de l'extérieur. Dans le premier cas, la figure sanguinolente se serait décalquée sur le tissu. L'image du drap serait par conséquent une sorte de gravure, mieux : une épreuve unique assimilable à la technique du *monotype*. Cette sorte de gravure à la limite du dessin, pratiquée à la fin du XIX^e siècle par divers artistes comme Degas, Pissarro ou Steinlen, résulte d'un dessin exécuté à l'encre grasse sur un support qui sert de matrice pour une épreuve unique, sorte de décalque ou de contre-épreuve.

L'autre hypothèse fait appel à « une action électrique extérieure ». Loth la privilégie car il nie que le contact des substances d'embaumement puisse produire autre chose que « des taches informes » (le monotype produit de tels effets aléatoires). Et surtout, l'enrobage du corps par le drap (ce que Loth appelle, comble de la confusion, son « développement ») aurait induit des déformations selon les règles de la géométrie descriptive, le visage devenant monstrueusement large une fois déployé. Par conséquent, la figure du linceul résulterait d'une *projection* : « Il n'est pas absolument impossible d'assigner une cause naturelle à cette photographie (aucun terme ne rend mieux l'idée de cette image extraordinaire), en l'attribuant à un phénomène électrique »²¹.

Pour comprendre aujourd'hui cette hypothèse, il faut être conscient de la dimension historique et culturelle de l'électricité autour de 1900. Le phénomène appartient à la fois au domaine le plus scientifique de la physique et au registre le plus fantasmagorique du merveilleux. Une double perception renforcée par les expositions universelles, une ambivalence technique et magique qui va perdurer jusqu'à la Seconde guerre mondiale, au moment où la nouvelle énergie se banalise à travers la démocratisation des réseaux et des appareils électriques. Mais tel n'est pas encore le cas autour de 1900. L'électricité, foncièrement polysémique, est alors associée autant à un principe vital (elle anime, éclaire, chauffe, agit en bref) qu'à une force létale par l'action de la foudre, qui inspire la mise au point la première chaise électrique conçue aux États-Unis en 1890. La légitimation de ce nouveau mode d'exécution repose d'ailleurs sur une double conception technique (moderne, hygiénique) et surnaturelle (la foudre est une forme de justice divine sanctionnée par la Bible).

Sur la base de faits divers de la Société météorologique de Londres du 24 mai 1857, Loth raconte la mésaventure de six moutons foudroyés près de Bath en Angleterre en 1812 et qui porteraient à l'intérieur de la peau et sur les muscles « l'exacte reproduction du paysage d'alentour »²². Il relate diverses expériences rapportées dans la *Revue complémentaire des sciences appliquées* à Bruxelles ou dans le *Petit Moniteur* de Rome le 27 juin 1898 (quelle

20 *Ibid.*, p. 50.

21 *Ibid.*, p. 53.

22 *Id.*

coïncidence !) ou encore cette histoire de la paysanne de Seine-et-Marne qui, selon le journal *Le Cosmos* en 1857, gardait une vache qui fut foudroyée et qui conserva en plus « sur sa poitrine l'image de la vache parfaitement gravée »²³. À ce sujet, Loth se réfère à la Bible qui fait état de phénomènes atmosphériques remarquables suite à la crucifixion et surtout il rappelle la description de l'ange qui terrorise les soldats de garde devant le tombeau : « son visage était comme l'éclair et son vêtement comme la neige », nous dit Matthieu (XXVIII, 1-5). La conclusion s'impose aux yeux de Loth²⁴ : « Au milieu de ces commotions, accompagnées de déflagrations électriques, la foudre aurait opéré comme agent photographique, sur le linceul dont était enveloppé le Christ et y aurait imprimé sa divine image ». Cette hypothèse se fonde sur un imaginaire de la foudre qui condense phénomène météorologique et électrique naturel, et forces surnaturelles personnifiées par la figure de l'ange. N'oublions pas que dans les années 1890, l'électricité est encore incarnée par des allégories féminines, notamment dans le genre de l'affiche²⁵ et qu'au même moment l'usage du flash se généralise en photographie...

Mais il y a plus. Confronté à la question et l'alternative « Quelle est cette action ? c'est à la science ou à la foi de répondre », Arthur Loth ajoute : « Peut-être les nouvelles théories sur la lumière, inaugurées par les beaux travaux du professeur Roentgen, permettront-elles d'entrevoir une explication scientifique du phénomène »²⁶. L'allusion aux rayons X déplace sensiblement la question de la qualité de la lumière. En effet, ce que Michel Frizot a intitulé « Les formes de l'invisible » dans la *Nouvelle histoire de la photographie* (1994) réunit une série d'expérimentations qui se multiplient à la fin du siècle. Celles-ci utilisent la technique photographique pour suppléer à l'œil et dépasser ses limitations physiologiques dans le domaine de la saisie du mouvement, de la microphotographie, de la photographie astronomique, – toutes pratiques stimulées par la diffusion, dans les années 1880, de plaques au gélatino-bromure bien plus sensibles. Les rayons X découverts par Wilhelm Roentgen en 1895 sont certainement l'invention la plus spectaculaire et la plus médiatisée de l'époque, et ils connaissent un succès sans pareil dans les milieux spirites avides de photographies de fantômes et autres apparitions fluidiques. L'ossature du corps humain radiographié renforce les spéculations sur le suaire d'une part sur le plan esthétique (parce que les radiographies produisent une réduction du tridimensionnel au bidimensionnel tout en gardant une sorte de « flou plastique », un halo qui permet d'imaginer les volumes) ; et d'autre part au niveau technique, car la radiographie n'opère pas par contact ou par adhérence avec l'objet saisi, mais par une projection obéissant à la propagation rectiligne des rayons X.

23 *Ibid.*, p. 54.

24 *Ibid.*, pp. 55-56.

25 Giorgio FONIO, Philippe KAENEL & Jacques MONNIER-RABALL, *Autour de l'électricité. Un siècle d'affiche et de design*, Éditions de La Tour, Lausanne, 1990.

26 *Ibid.*, p. 56.

De manière significative la brochure de Loth se termine par un retour sur la dimension proprement iconique et plus particulièrement iconographique de la figure visible sur le drap, parce que s'il s'agit vraiment de Jésus (telle est la conviction de l'auteur), cette figure doit porter des traits physiologiques et même physiognomoniques compatibles avec les textes bibliques et avec la tradition visuelle. Se référant au comte Grimouard de Saint-Laurent, auteur d'un *Manuel de l'Art chrétien* en 1878 qui imagine un Christ de « taille avantageuse », doté d'un « front [...] uni et serein » avec des « yeux clairs, vifs et pénétrants » et des « cheveux blonds tirant sur le brun », Loth projette ces caractéristiques physiques sur la figure de « l'admirable effigie du Saint-Suaire de Turin que la photographie nous a révélée »²⁷. En conclusion, son ouvrage superpose les trois dimensions du signe distinguées par le linguiste Charles Sanders Pierce au même moment. La figure du suaire serait tout à la fois indice, icône et symbole. Autrement dit, elle ne saurait être autre chose qu'un signe plein qui valide la double nature du Christ (selon Marie-José Mondzain, « la Sainte Face, comme Sindon, permet à l'autorité doctrinale de transformer un indice en symbole iconique »)²⁸. Citant l'abbé Raboisson dans le journal *La Vérité*, c'est « le dogme intégral de la foi catholique, dans son bloc, qui s'y voit confirmé avec le fait de la résurrection du Sauveur, de l'union hypostatique, de la divinité de Notre-Seigneur Jésus-Christ ». L'évidence photographique devient providence théologique lorsque Loth ajoute : « Et, dans cette image intégrale et vraie, que le Christ Rédempteur nous a laissée de lui-même, sur le linceul de son tombeau, et qu'il a comme préparée pour être révélée au monde, à la fin d'un âge de scepticisme et d'incrédulité, où sa divinité n'a jamais été plus niée, il est permis de voir un gage de rénovation chrétienne pour les temps à venir »²⁹.

Cet opuscule paraît au moment où la question de la séparation de l'Église et de l'État fait rage. La polémique qui survient en France en 1902 et 1903 autour de la question de l'authenticité de la relique de Turin révèle toutefois que les positions idéologiques, scientifiques et théologiques, ne sont pas symétriques et homogènes. Ainsi, ce sont plutôt les scientifiques (même agnostiques) qui tendent à accréditer l'authenticité du suaire, tandis que les milieux théologiens la contestent. Il serait trop long de développer ici ces réactions et polémiques³⁰. Mais l'intensité des débats, qui se prolongent jusqu'à nos jours, tient justement au fait que le suaire permet aux défenseurs du dogme religieux de répondre aux historiens positivistes ou agnostiques sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, à savoir par l'usage scientifique de la photographie et de l'expérimentation matérielle, et

27 *Ibid.*, p. 61.

28 Marie-José MONDZAIN, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

29 *Ibid.*, p. 63.

30 Voir les documents retrouvés et édités par Dominique AUTIÉ :

http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/2006/04/16/saint_suaire_de_turin_la_controverse_de_1902

avec deux objectifs : prouver la concordance du personnage historique avec la tradition par l'indexation de l'iconographie sur l'empreinte du corps, et démontrer la double nature du Christ par la mise en énigme du suaire dont les traces seraient à la fois d'ordre naturel (sang) et surnaturel (flash).

Reproduire l'empreinte

Paul Vignon précise à propos de l'illustration de son livre, *Le Linceul du Christ. Étude scientifique* (Paris, Masson, 1902) : « On comprendra d'ailleurs que le rendu de ces images par l'héliogravure est un peu difficile ; comme nous avons, avant tout, désiré éviter les retouches, les planches ne sont pas réussies avec une égale perfection dans toutes leurs parties »³¹. Vignon relève un problème dénié par la plupart des intervenants contemporains : le fait que les documents convoqués ne sont autres que des reproductions imprimées du négatif original réalisé par Pia en 1898. Tous présupposent non seulement la transparence absolue du médium photographique, mais encore sa convertibilité et sa reproductibilité technique neutre. Ce degré zéro de la reproduction photographique, en particulier dans le domaine de l'imprimé, est également mis en cause par A.-L. Donnadiou, professeur à la Faculté catholique des sciences de Lyon, photographe et auteurs de diverses études spécialisées sur la question³². Dans *Le Saint Suaire devant la science* (1903), ouvrage qui réunit diverses études parues dans des journaux, Donnadiou analyse les distorsions possibles provoquées par la prise de vue (problème de l'éclairage, de la restitution des rouges « éminemment funestes en photographie » sur des plaques panchromatiques ou orthochromatiques, soit la question de l'actinisme ou du photogénisme des couleurs...) avant de comparer les reproductions photographiques du suaire disponibles dans l'espace public. Ces dernières se rangent alors en trois catégories :

1. *l'héliogravure*, procédé de reproduction en creux, à l'origine de la photographie (avec les travaux de Niepce), qui rapproche la photographie de l'eau-forte et qui, pour cette raison même, est la technique de reproduction privilégiée des photographes pictorialistes contemporains de l'affaire du suaire ; c'est le procédé choisi par Vignon dans sa publication ;

2. la *photogravure*, procédé de reproduction en relief, stimulé par l'application et la diffusion de la trame photographique dès les années 1880, qui implique que le négatif original est codé par un ensemble de points qui évitent les empâtements au moment de l'encrage et permettent la diffusion de la photographie en typographie ;

31 Paul VIGNON, *Le Linceul du Christ, Étude scientifique*, Paris, Masson, 1902, p. 5.

32 Voir Peter GEIMER, «L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire», dans *Études photographiques*, 6 (1999), pp. 67-92.

3. *la phototypie*, appelée aussi photocollographie, héliotypie, albertypie, ou collotype en anglais, procédé d'impression de grande qualité, au moyen de gélatine bichromatée qui, une fois insolée, retient l'encre grasse, permettant ainsi la reproduction des images en demi-teinte sans trame. Ce procédé, plus rare, est utilisé notamment par le R. P. Giammaria Sanna Solaro dans son ouvrage, *La S. Sindone che si venera a Torino* (Torino, V. Bona, 1901).

Ces trois techniques — en particulier l'héliogravure et la photogravure — exigent des travaux d'ajustement et de *retouche*. Donnadiu en repère diverses traces dans les reproductions du négatif « original » de Pia, avant de déclarer : « *J'affirme qu'autant d'épreuves on copierait, par autant de procédés, autant on obtiendrait de résultats différents [...]* c'est un principe de photographie incontestable »³³.

En d'autres termes, les procédés de reproduction photographique ont joué un rôle déterminant dans l'étude de la relique et l'administration des preuves dès le début du siècle. Donnadiu rappelle à ce propos les réflexions des visiteurs de l'ostension turinoise : « *Non si vede niente*. On y voit rien, disaient-ils tous ensemble, en face de l'Image. On peut bien alors se demander d'où vient qu'on y voit si bien sur la photographie »³⁴. En conclusion, il juge nécessaire de refaire des photographies et surtout, d'« *étudier l'Etoffe elle-même* »³⁵. Le livre de Donnadiu déplace explicitement l'argumentaire sur la question perceptive et cognitive, en soulignant le fait que toute reproduction, notamment imprimée, est nécessairement variable et codée.

Le drap de Turin interroge la notion *d'évidence*, selon les deux usages du mot, philosophique et juridique. Une évidence est ce qui se voit (ce qui frappe et convainc par la force des images, dans la rhétorique classique). C'est également, dans une affaire à instruire, une pièce à *conviction*, dans tous les sens du terme. Dans le cas du linceul, l'administration de la preuve par le raisonnement technique, scientifique, esthétique, logique, historique ou iconographique s'appuie toujours sur l'évidence visuelle : sur des reproductions photographiques, parfois assorties de schémas et d'éléments graphiques ou idéographiques. Or, qu'elles soient héliographiques, phototypiques, photogravées, en offset, en couleur, qu'il s'agisse de détails, de microphotographies, d'infrarouges, d'élaborations graphiques, tridimensionnelles ou télévisuelles, sur la base de support analogiques ou digitaux, ces médiations visuelles non seulement orientent la perception de l'objet mais encore introduisent des éléments nouveaux d'interprétation. Ces diverses prothèses visuelles ont eu ainsi un effet paradoxal : en rendant la vision de l'objet inévitablement médiata, elles ont fait reculer les évidences, les ont déplacées en créant de nouvelles énigmes.

33 A.-L. DONNADIU, *Le Saint Suaire devant la science*, Paris, 1903, p. 79.

34 *Ibid.*, p. 81.

35 *Ibid.*, p. 174.

En 1898, le négatif « original » de Pia attestait la présence du linge, communiquée toutefois par une double opération qui en transformait l'apparence : par inversion négative et par reproduction positive. L'affaire déclenchée par le cliché de Pia, rappelle que le premier original de la photographie, c'est le négatif qui, en temps normal, doit être tiré pour devenir visible. Or, c'est justement l'inverse qui se passe avec la plaque de verre négative développée par Pia. De plus, dès lors qu'elle est transférée dans le domaine de l'imprimé, une photographie s'hybride. Elle se transforme en un produit appartenant aux arts graphiques, contrairement à ce qu'affirme Marie-José Mondzain³⁶. Comme le dit si bien Philippe Dubois :

Dans la photographie, la rencontre (avec le réel) paraît toujours imminente mais la distance se révèle toujours exorbitante. Elle ne se résorbe jamais.

Voilà pourquoi une photographie ne ressemble jamais à rien. Parce que ce à quoi elle serait censée ressembler est à ce point définitivement distancié, éloigné, perdu, qu'il n'y plus rien en face de l'image. La photographie n'a pas de vis-à-vis. Elle est l'unique apparition d'une absence³⁷.

Mais cette distance, rappelée par Benjamin, Bazin, Barthes ou Dubois, n'est pas que temporelle et phénoménologique : elle est également technique. Voilà ce que sanctionne l'affaire de la médiatisation des reproductions du suaire depuis la photographie inaugurale de Pia en 1898. On pourrait d'ailleurs émettre l'hypothèse que lors de la « révélation » du négatif en chambre noire, ce n'est pas tant *l'inversion* positif-négatif qui a joué un rôle heuristique, mais la *réduction* photographique. Si Pia a d'abord vu une sainte Face apparaître, c'est parce que le visage du Christ correspondait à ses attentes, informées par toute une culture iconographique et graphique. La photographie a également rendu la figure du drap visible par l'attention nouvelle accordée aux conditions de perception psychologique et scientifique de l'image autour de 1900. Rappelons les expérimentations sur les taches conduites par Alfred Binet (1857-1911), ancien élève de Charcot à la Salpêtrière, et directeur du premier laboratoire de psychologie physiologique en 1894 : des tests qui connaîtront bientôt des développements importants à travers les expérimentations de psychologie projective d'Hermann Rorschach au moment où sont relancées les hypothèses sur la base des taches photographiées par Enrie.

La réduction de l'original en une représentation ou une reproduction au format de l'œuvre d'art en a donc permis la « vision ». Autour de 1900, c'est ainsi par le biais de l'image que le « réel » peut apparaître. En même temps, les discours sur la « révélation » photographique de la figure sur le linceul de Turin signalent incidemment la permanence de la foi dans la transparence des représentations (ces « icônes indicielles » pour reprendre la

36 « L'impression photographique est non graphique, on pourrait dire agraphique » (Marie-José MONDZAIN, *op. cit.*, p. 251).

37 Philippe DUBOIS, *op. cit.*, p. 222

formule heureuse de J.-M. Schaeffer)³⁸ et le refus d'en faire le deuil à l'ère, non pas de la « reproductibilité technique », mais de ce qu'il serait plus approprié d'appeler l'ère de l'« opacité technique »³⁹.

Philippe Kaenel

Université de Lausanne

Légendes des illustrations

Figure 1. Photogravure de Cueille et Despréaux d'après Secondo Pia, «N°1.- Effigie du corps de Notre-Seigneur telle qu'elle est empreinte sur le Saint-Suaire de Turin (image négative). Se mettre à la distance d'un mètre environ pour regarder / N°2.- Effigie du corps de Notre-Seigneur telle qu'elle est apparue sur la plaque photographique (image positive)», in Arthur Loth, *Le Portrait de N.-S. Jésus-Christ, d'après le Saint-Suaire de Turin*, Paris, Libr. Relig. H. Oudin, s. d. [vers 1900], 40 x 11 cm chaque.

Figure 2. «Centre du visage d'après la photo de 1898 (agrandissement partiel de l'unique photo prise en 1898) [...] / Centre du visage tel que le révèle la photo prise «à grandeur» en 1931 [...]», deux reproduction en offset dans Giuseppe Enrie, *Le Saint Suaire révélé par la photographie*, Paris, Procure du Carmel de l'action de Grace, 1936.

38 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

39 Une opacité déniée par l'Église. Ainsi l'Institut pontifical Notre-Dame de Jérusalem annonce l'exposition du linceul en été 2006... Le matériel de presse précise qu'il s'agit d'une copie grandeur nature numérique de l'original (prise de vue ou reproduction numérique ?).