

L'efficace de l'image religieuse: de la relique à l'image

Louis Marin*

J'AIMERAIS D'ABORD PRÉCISER mon site de discours: il concerne la *représentation* – ou, plutôt, les dispositifs de la représentation à l'époque moderne, c'est-à-dire depuis la Renaissance. En reprenant ces termes à la pragmatique contemporaine, j'insiste sur la distinction et, en même temps, sur l'articulation qu'il convient d'opérer dans la notion même de représentation, entre la *transparence* et l'*opacité*.

Pour transparence, j'utilise aussi le terme de *transitivité*. C'est le motif de la représentation en tant qu'elle tient lieu d'un absent, d'un mort. Dans ce dispositif, la dimension de dédoublement et de substitution est, d'une façon générale, réglée par une économie mimétique (représenter quelqu'un ou quelque chose).

L'autre dimension, parfois négligée, est ce qu'on pourrait appeler l'*opacité* de la représentation. Là encore j'emploie parfois un deuxième terme, peut-être moins suggestif que celui d'opacité,

* Philosophe.

Cet article est la transcription d'une conférence faite au séminaire de F. Guattari.

la réflexivité du dispositif de la représentation: toute représentation se présente en représentant quelque chose. Dans le champ du discours, on pointerait cela comme le fait d'énonciation.

Que *toute représentation montre qu'elle représente* tient à ce que d'aucuns, par exemple Recanati, ont désigné comme l'opacité du signe aussi bien que de la représentation. Dans le domaine spécifique de l'image, il serait alors possible de distinguer trois effets d'opacité.

En premier lieu, tous les éléments constitutifs de la matérialité de la représentation, et qui la conditionneront dans une certaine mesure. Si l'on prend un tableau, c'est le support, le châssis, la toile... S'il s'agit d'une fresque: le mur, les enduits, sans oublier les pigments, la touche... Chez certains grands peintres existe la volonté d'effacer à tout prix ces traces, cette matérialité qui est l'une des modalités de la représentation.

Le deuxième type d'opacité met en jeu des éléments *non mimétiques* (pour faire allusion à un texte célèbre de Meyer Schapiro), tels le format, le cadre, les bords, la surface, etc. Prenons l'exemple du format. Qu'un tableau soit rond, carré ou rectangulaire, cela a, de toute évidence, des effets considérables sur ce qu'il représente, sur la manière de le concevoir, ou encore sur ce que le spectateur en perçoit. De même, l'aspect «lisse» du support, le fait qu'il soit tendu ou non, les bosses d'un mur faisant ombre, la qualité de la toile, sont autant d'éléments qui l'affectent. Ainsi, dans certains de ses tableaux, Cézanne, sur une toile très grossière, disposa une couche de pigment extrêmement légère, utilisant la texture comme accompagnement ou contrepoint de la touche. Nous avons affaire ici aux éléments par lesquels la représentation *se montre, tout en représentant quelque chose*.

Enfin, le troisième type d'opacité concerne les éléments qui réfléchissent la représentation: ils précisent que celle-ci opère d'une *certaine façon* et selon un *certain régime*; ils peuvent être très nombreux et revêtir des formes et des figures très différentes; ils témoignent d'un sujet de la représentation qui ne serait pas simplement le motif du tableau ou de l'image, mais le véritable sujet producteur de la représentation.

Ces trois formes d'opacité, nous amènent à distinguer trois sortes d'effets:

- a- des effets de *matérialité*, plus ou moins accentués;
- b- des effets de possibilité, de *légitimité* ou d'objectivité de la représentation;
- c- enfin, des effets de *réflexivité*, qu'on pourrait aussi nommer de subjectivité dans la mesure où ils font apparaître le sujet théorique comme figure.

Voilà pour ce qui est de la représentation en général.

Mais, quand on se tient à la notion d'**image religieuse**, la question devient fort délicate. Qu'est-ce qu'une image religieuse? Est-ce une image qui représente quelque chose de religieux, par opposition à celles qui représentent quelque chose de profane, de mondain, de laïque? Ou bien est-ce une image qui aurait une fonction et un usage religieux? Sa définition pose, en fait, le vaste problème historique et théorique de l'établissement et du déplacement de la frontière entre profane et religieux. Pendant toute une période de l'histoire de l'art, on a considéré, par exemple, les natures mortes hollandaises comme des représentations tout à fait profanes; pour ensuite montrer que, dans ces images, des objets profanes représentaient symboliquement des notions religieuses. Les mêmes questions se posent pour une image qui aurait des fonctions ou des usages religieux de différents types: liturgique, dévotionnel, sacramentel... Il est malaisé d'admettre que la représentation d'un sujet religieux puisse très bien ne jamais avoir eu de fonction religieuse, ou l'avoir eue et l'avoir perdue, ou l'avoir, au contraire, acquise.

Aussi ai-je proposé d'aborder différemment ces questions. A repérer dans la tradition les éléments d'une *théologie de l'image* (en particulier chrétienne), on pourrait concevoir que celle-ci soit constituée par un système de tensions entre des pôles contraires, parfaitement repérables et repérés, historiquement et théoriquement. La première de ces tensions est celle qui surgit entre «iconoclasme» et «idolâtrie», avec tous les degrés intermédiaires qui se sont manifestés dans l'histoire: iconoclasme, iconophobie, neutralité relative, iconodoulie. Une autre tension existe entre l'image obéissant à la règle de similitude (mimétique) et celle à caractère divin. L'image mimétique se présente comme copie d'un modèle et souffre d'une sorte de déchéance ontologique par rapport à lui. Tandis que l'image à caractère divin, ou (pour em-

ployer des termes techniques) l'image comme caractère d'hypostase, comme effigie de la substance divine, est définie comme seconde personne de la Trinité, Verbe ou *logos*, conçue comme icône du Père avant toute espèce d'incarnation. A ce pôle extrême, l'image possède un statut très fort, puisqu'elle s'identifie à la deuxième personne de la Trinité (le Fils) comme image du Père invisible. A cause du texte grec, on ne sait pas très bien à quoi se rapporte le mot «invisible». Peut être est-ce au Père? Mais l'image est aussi bien invisible, et ce statut d'invisibilité lui confère un niveau ontologique très élevé et puissant.

On peut indiquer trois directions essentielles de cette *théologie de l'image*. On verra que le motif mimétique, qui vient tout de suite à l'esprit, joue en réalité un rôle très secondaire.

Une première direction se dégage de l'image définie comme caractère de l'hypostase. L'image est ici lumière, splendeur, éclat, elle est essentiellement rayonnement. L'expression qu'on trouve, par exemple, dans le verset 4 de l'Épître aux Hébreux, c'est la «splendeur de la gloire», «l'éclat du rayonnement». L'image est alors «épiphasis», non pas «mimesis». C'est une épiphanie, une manifestation rayonnante. Dès lors, le motif de la ressemblance passe au second plan.

La deuxième direction est peut-être plus surprenante: l'image y est conçue comme empreinte, gravure, sceau, cachet, signature. Dans cette perspective, l'image divine serait un *caractère* secret constituant l'être même de l'homme. C'est intéressant, car cela nous amène à la question du trait et de l'inscription. Si, dans le premier cas, l'image prise comme rayonnement est épiphannique, dans le second elle serait plutôt typographique, au sens fort du terme «*tupos*»: une empreinte (dans le texte grec, par exemple, les blessures du Christ en croix sont des «*tupoï*», des empreintes, des marques). Avec le thème de l'image de Dieu comme typographie, nous avons alors tous les éléments qui permettent d'assimiler l'apparition de l'image à une puissance de domination. L'image comme sceau a valeur d'appropriation par délégation. Ainsi, dans le texte de la Genèse, Dieu dit: «Faisons l'homme à notre image et qu'il domine sur les poissons, les animaux...» On voit très bien comment cet acte de «faire l'homme à l'image» est en même temps la marque d'une domination.

L'autre motif présenté ici est celui du *trait*, qui, naturellement, existe aussi dans le régime mimétique. On pourrait distinguer deux grands régimes du trait dans l'image, et dans une théologie de l'image. Dans le premier, le trait est essentiellement «périgraphie», et l'unité serait le «périgramme»: le trait a une fonction de circonscription, c'est le trait de contour. Dans un certain nombre de légendes portant sur les images «achiropoïètes» (c'est-à-dire des images non faites de main d'homme), souvent l'homme commence par tracer le contour. Il fait la «périgraphé». Insatisfait de son œuvre, il s'endort. Lorsqu'il se réveille, les couleurs sont venues remplir le contour, elles sont apparues miraculeusement pendant son sommeil (parfois, c'est l'inverse qui se produit). C'est un tel trait périgraphique qui caractérisera l'incarnation: la Vierge-Mère est la périgraphie du Verbe, son corps est le trait de contour qui enclot le Verbe.

Par opposition à la périgraphie, il y a le trait *typographique*, trait d'inscription qui a une valeur de marque ou d'indice, et qui nous fait accéder à la propriété, à la domination. C'est le sceau, l'empreinte qui n'enclot rien, mais qui marque de toute sa puissance symbolique. Le périgraphique, le trait de circonscription a une puissance iconique, par opposition au trait d'inscription (le typogramme) qui, lui, a plutôt une puissance symbolique. Je ne mets naturellement rien d'autre dans ces termes d'«iconique» et de «symbolique», que j'ai définis ici par une opposition entre trait-circonscription et trait-inscription.

Une autre direction de recherche nous fait, enfin, entrer dans le registre de la «mimesis», d'une sorte de puissance de la «mimesis», qui est l'image comme *reflet* dans le miroir. Dans la théologie de l'image, ce reflet tendra à l'identique, c'est-à-dire à devenir ce qu'il reflète. Si l'on ouvre un dictionnaire du XVI^e ou du XVII^e siècle, on verra que le terme «image» a comme premier sens «reflet dans un miroir». Les autres sens, par exemple l'image mentale ou de l'âme, sont secondaires. D'où l'idée de penser l'homme (image de Dieu) comme miroir de la face divine, et tendant à devenir cette face. Voici à ce propos un très beau texte de la «II^e Épître aux Corinthiens», III, 18: «Et nous tous, qui le visage découvert, réfléchissons comme en un miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, allant de gloire en

gloire, comme de par le Seigneur, qui est esprit.» La citation littérale en grec donne: «le visage que l'on aurait comme dévoilé» — ce qui est traduit par «le visage découvert» — et qui devient alors «katoptrigomenon» (le terme «catoptrique» du miroir reflétant «Doxan Kyrion», la gloire du Seigneur). A cet instant-là, nous sommes métamorphosés dans son image. Le *thème mimétique* est présent dans ce passage, mais saisi dans une sorte de puissance métamorphotique, puissance de la ressemblance tendant à l'identique. On ne doit pas encore parler d'*efficacité*, mais de *puissance* de l'image: la puissance de la gloire ou de la lumière (puissance photique, ou photographique, au sens fort du terme), puis la puissance du nom, et enfin la puissance du reflet.

Qu'en est-il alors de l'**efficace** de l'image religieuse? Qu'entend-on par ce terme très obscur? Le dictionnaire propose comme définition: «la vertu par laquelle une cause produit son effet». Cela signifie que l'efficace est une «virtus», et que l'efficacité est puissance de production d'un effet. L'efficacité de l'image serait ainsi une puissance que recèlerait l'image, et qui serait révélée par les effets que cette image provoquerait. Autrement dit, il y aurait, en amont, une vertu de l'image, au sens fort du terme «virtus», et, en aval, des effets de l'image. L'efficace de l'image religieuse serait saisie entre une virtualité et des effets.

Il resterait à déterminer quelle est la virtualité de l'image religieuse. Comment une image peut-elle avoir, dans son exposition visible, à l'état brut, une dimension virtuelle? Et de quelle variété d'effets une image religieuse est-elle ainsi la cause? Mieux encore, quelle variété spécifique d'effets permettrait de définir une *image religieuse*? Appellerait-on religieuse une image qui ferait des miracles? Si, par exemple, je suis saisi d'admiration devant un tableau, est-ce suffisant pour en faire une image religieuse? Et si j'entre en lévitation, en catalepsie, s'agit-il d'une image religieuse? Cela rejoint un peu ce dont il était question à propos des trois effets d'opacité.

Je dirais qu'il y a, au fond, trois sens de l'image religieuse. D'abord un sens *sémiotique*, avec des effets cognitifs. Il correspond à ce que nous avons appelé la *transparence*: ce serait de l'image qui communique un message, qui représente quelque chose. En second lieu, il y aurait l'image comme aspect: ce serait

le sens *esthétique*, au sens fort du terme. L'image aurait un effet sensible, corporel. Enfin, il y a l'image comme affect, dotée d'un effet passionnel: ce serait le sens *pathétique* de l'image.

De quelle façon ces virtualités de l'image religieuse tressent-elles ces trois effets ou ces trois sens: le sens sémiotique, le sens esthétique et le sens pathétique? L'image comme aspect et comme affect, comme présentation ou comme expression renvoie à certains éléments d'opacité de l'image. Je les avais mis en contrepoint de l'image comme «sémiose», comme transparence de la représentation.

Mais reprenons le problème du passage de la relique à l'image. S'agit-il d'une évolution historique? Comment l'image est-elle sortie de la relique? L'image religieuse est-elle issue (ou émerge-t-elle) de la relique sacrée? Suivant quels processus historiques, idéologiques ou autres? L'image religieuse est-elle un substitut de la relique? Si oui, selon quels processus sémiotiques, esthétiques et pathétiques? Comment vaut-elle pour la relique? Enfin, et ce point est sans doute plus intéressant: la relique subsiste-t-elle dans l'image religieuse? Si c'est le cas, sur quel mode? Toutes ces questions font apparaître trois processus: un processus d'émergence, un processus de substitution (valoir pour) et un processus d'insistance ou de subsistance. Toutefois, il faudrait poser la question préjudicielle: qu'entend-on par relique? Nous entrons alors dans un domaine passionnant, celui de la théologie de la relique. Je donne tout de suite sa définition canonique. Elle va susciter tout un ensemble de problèmes extrêmement intéressants. On appelle reliques des objets: 1- qui ont été en contact réel avec le Christ ou les saints (entendons avec le corps du Christ ou le corps des saints) et qui sont devenus, par ce contact même, sacrés; 2- qui nous rappellent leur souvenir, sans être de simples représentations, comme l'image religieuse (et c'est bien ici que se pose le problème de la relation à l'image) et sans avoir destination fonctionnelle ou cultuelle comme le vase sacré, mais en vertu d'un rapport objectif avec le corps de Jésus dans sa vie humaine par une appartenance plus ou moins intime, dans le passé, avec ce corps ou avec le corps des saints...

Le texte que je me propose d'analyser est très difficile, et pourtant je vais me jeter dans des difficultés encore plus grandes.

D'abord, en mettant en avant, dans les définitions de la relique, le motif du *contact*, et d'autre part celui du *mémorial*: la relique est ce qui nous rappelle Jésus ou les saints. La relique est ce qui a été en contact avec le corps du Christ ou avec le corps du saint, ce qui a été sa propriété et, mieux encore, ce qui lui a **appartenu** (ce trait de l'appartenance et de la propriété est l'un des motifs les plus importants de la relique). D'autre part, cet objet est un *monument de représentation*, voire, au sens technique du terme, une représentation. C'est-à-dire une effigie placée sur un cercueil ou, même, un simple drap qui le recouvrait (cénotaphe). Cet aspect de monument que possède la relique renvoie nécessairement au mort. La relique est comme un tombeau ou, en tout cas, il y a un lien historiquement capital entre la relique et le tombeau.

Dans la théologie de la relique, celles-ci sont classées en trois grandes catégories: 1- corporelles, comme le tibia de saint Irénée, la tête de Jean-Baptiste; 2- réelles, comme l'habit de bure de saint François, son gobelet; 3- et nous amorçons là un mouvement du côté de l'image – les reliques représentatives. Celles-ci sont éloignées du corps du martyr ou du saint. C'est, par exemple, l'huile de la lampe au-dessus du tombeau qui contient le corps du saint, ou la poussière de la terre qui se trouve devant le tombeau, qu'on ramasse et qui devient relique. La relation de représentation exige donc une plus grande distance du corps mort.

Point canonique et théologique capital: il n'existe aucune relique corporelle du Christ. Aucun reste du corps de Jésus ne saurait subsister après la Résurrection.

Dans un texte étonnant sur le sang du Christ, saint Thomas écrit: «Quand on dit qu'il existe une relique du Christ qui serait son sang, ce n'est pas le sang du Christ, c'est le sang qui a coulé d'une image du corps du Christ qui a été frappée par un juif ou un impie» (c'est-à-dire qui a coulé miraculeusement d'une image). Il ne peut donc pas y avoir de sang du Christ (d'où tout le débat autour du saint Suaire. La totalité de son sang n'est-elle pas entièrement passée dans la gloire lors de la Résurrection? Le corps «glorieux» du Christ ne peut laisser sur terre une partie de son sang, comme il ne peut y abandonner un fragment de son corps).

La scène du tombeau vide crée une sorte de «scène primitive» de la relique. Toute la théologie de la relique est construite

sur ce vide. Le thème de ce récit est connu: les saintes femmes – et en particulier celle qui est, si l'on peut dire, spécialisée dans l'onction des corps, Marie-Madeleine (Marie de Magdala) – se rendent au tombeau pour oindre le cadavre de Jésus avec des aromates. Elles découvrent que le tombeau est vide. Mais, à la place du cadavre, elles rencontrent un ange qui est très précisément l'Ange du Vide, de l'ici-maintenant: «Il n'est pas ici, il est ailleurs», leur dit-il. «Pourquoi cherchez-vous le vivant parmi les morts?» L'Ange est donc l'énonciation pure faite figure: il n'y a pas de corps, mais il y a un «discours». Et ce discours énonce l'absence, ici et maintenant, du corps: «Pourquoi le cherchez-vous ici?»

Or, selon les textes, l'Ange porte un habit éclatant de blancheur: cette figure n'est donc pas circonscrite, c'est une figure de rayonnement, de blancheur pure. C'est-à-dire qu'elle n'en est presque pas une. A la fois énonciation pure et visualité pure, elle advient en lieu et place du cadavre du Christ. Tout va donc se jouer sur le *désir* d'un corps. Comme si, pour finir, ce mouvement de la relique à l'image était *désir* d'un corps dans lequel le *désir* de toucher se trouvait transformé par une représentation de ce corps. Dans cette «scène primitive», le corps est absent. Il n'y a même pas de cadavre; mais il y a les instruments de la Passion, ce qu'on appelle les «arma christi»: la lance, l'éponge... Ce sont les premières reliques. Puis il y a tout ce qui a touché le corps, et ce qui a touché ce qui a touché et ainsi de suite. S'ouvre à ce moment-là, par contact, une longue chaîne métonymique à partir du corps mort.

Cette chaîne, jamais rompue, ne doit l'être à aucun prix quand on va avoir, en Orient d'abord, en Occident plus tard, la fragmentation des corps saints et des reliques; car on assistera à une grosse demande de reliques. Alors, plutôt que d'avoir un corps entier comme relique, ce qui était la règle en Occident, on commence, du côté grec, à diviser le corps.

Sur ces partages, on pourrait citer des textes d'une beauté extraordinaire, qui expliquent très exactement ce qu'on appelle une «synecdoque». La chaîne métonymique des reliques reste intacte, mais, à partir d'une certaine époque, on les fragmente et re-fragmente. Et tous se disent: **la puissance du tout** est recélée par la plus petite des parties. Ainsi, sur cette chaîne métonymique sont

greffés une série de procédés synecdochiques, où la partie vaut pour le tout. Nous rencontrons là un double mouvement: le passage à l'image sera opéré par la rupture de cette chaîne métonymique au profit de quelque chose qui est représentation du corps perdu.

Poser la question du passage de la relique à l'image revient donc à se demander ce que voudrait dire «toucher une image par le regard». Cela a-t-il un sens de dire: «Suis-je touché par une image religieuse?»

Cette interrogation parcourt les récits canoniques de «Jésus ressuscité»: «Saisis de frayeur, ils pensaient voir un Esprit. Mais il leur dit: «Pourquoi tout ce trouble? Voyez mes mains et mes pieds, c'est bien moi, palpez-moi et rendez-vous compte qu'un Esprit n'a ni chair ni os comme vous voyez que j'en ai».» Et puis Thomas l'Incrédule s'écrie: «Si je ne mets pas mon doigt, si je ne mets pas ma main dans les marques – et en particulier dans la marque du flanc –, alors ce ne sera pas lui.» Puis cette citation: «Ils regarderont celui qu'ils ont transpercé.»

Dans cet ensemble – désir de toucher, désir de toucher un corps, désir de voir, toucher et être touché, voir et être vu –, nous sommes amenés à nous demander: est-ce que l'on *touche du regard*? Est-ce que je suis *touché* par une image?

Je voudrais maintenant proposer deux ou trois textes: le premier, d'un grand intérêt, est tiré de Thomas d'Aquin («La Somme théologique», III^e partie, question n°25, de l'article 3 à l'article 6). C'est une réflexion sur la Croix, la vraie Croix où saint Thomas pose précisément le problème de l'articulation de l'image et de la relique. Il dit ceci: «L'image représente son prototype à l'Esprit, elle en retrace la figure. La relique conserve du prototype (du modèle) sinon la forme, du moins les éléments matériels.» Il se demande alors: «Que se passe-t-il avec la Croix? La vraie Croix? La vraie Croix est simultanément image et relique. Elle est image dans la mesure où elle nous représente très directement, dans sa forme même, le corps du Christ étendu sur elle: les deux bras, la face du corps et la tête. Mais elle est également une croix. La vraie Croix sans corps est l'image du corps du Christ étendu sur elle. Elle est aussi une relique parce que les membres du Christ ont été en contact réel avec le bois (et ont donc été touchés par le bois). Plus encore, explique Thomas d'Aquin, parce qu'elle a été ointe, inon-

dée de son sang. La Croix représente la figure du Christ. C'est pourquoi, ajoute Thomas d'Aquin, nous prions la vraie Croix comme le crucifié en personne. Mais les images de la vraie Croix, faites dans une autre matière, ne sont vénérées que comme images du Christ.

La vraie Croix est une chose extrêmement intéressante parce qu'elle conjoint ce que Thomas d'Aquin appelle «la raison de relique et la raison d'image». La **vraie** Croix assurément, et non pas les croix qui sont fabriquées à partir d'elle.

Il y a donc des reliques qui sont des images tout en étant des reliques, la vraie Croix par exemple. Il y a des reliques qui ne sont que des reliques (morceaux de ceci ou de cela), qui n'évoquent rien et avec lesquelles je ne peux pas traduire la figure de celui à qui a appartenu «ceci» ou «cela». Enfin, il y a des images qui ne sont que des images.

Voici deux exemples de ce mouvement de passage de la relique à l'image, et du problème de l'efficace qui se transmettrait de l'une à l'autre.

Premier exemple: ce sont les images que l'on appelle «achiropoiètes» (non faites de main d'homme), et dont nous allons voir tout de suite que ce sont des images-reliques. On le sait, il en subsiste un certain nombre, que l'on peut encore voir ici ou là. Nous pouvons retrouver la légende d'origine dans deux textes: un de saint Jean Damascène (donc ancien) et un autre du XVII^e siècle, de Nicole.

Saint Jean Damascène écrit: «Il était une fois un roi d'Edesse, en Syrie, nommé Abgar, qui avait la lèpre ou qui, en tout cas, était très malade et qui allait bientôt mourir. Il a envoyé à Jésus une lettre en lui disant: «Venez me voir, parce que vous pouvez me guérir de cette maladie.» Jésus envoie une lettre en réponse à Abgar, en lui disant: «C'est impossible, je suis très occupé, je ne peux m'absenter de Jérusalem.» Alors, Abgar, à ce moment-là, lui envoie un ambassadeur qui est aussi un peintre, en disant: «Acceptez de vous faire tirer le portrait, et puisque vous ne pouvez pas venir, que j'aie au moins votre image.»...» Je m'arrête un instant sur ce point: l'échange de lettres, qui marque le désir de présence de l'être absent, va être remplacé par une promesse de portrait, d'une image comme suppléant à cette absence. Ce portrait à

venir, ce portrait virtuel qui doit remplacer cette présence, est toujours perçu sur un fond de mort: à la fois pour le roi Abgar qui est en instance de mort, et par Jésus, puisque le récit se situe au voisinage de la Passion. On connaît une version antérieure où l'on ne trouve qu'un échange de lettres et où il n'y a ni image ni portrait. La lettre du Christ, nous dit Eusèbe, avait été «publiée» et dressée sur les murailles de la ville. Cela lui conférait une valeur «apotropaïque» (celle de repousser les ennemis). Dans les autres versions il y a eu portrait. Mais la première est intéressante du point de vue de l'image parce que le peintre envoyé par Abgar peint Jésus sans que Jésus pose; il le «croque», pour ainsi dire, alors que celui-ci est en train de parler aux foules. Il lui vole en quelque sorte son portrait. Il n'y a donc pas d'image miraculeuse. Nous avons affaire à un simple portrait de Jésus.

Dans le deuxième texte, l'image va devenir tout à fait miraculeuse. Nicole raconte: le peintre se présenta devant Jésus, «le visage de Jésus apparut au peintre environné d'une si éclatante lumière qu'il lui fut impossible de le regarder fixement et d'exécuter son dessin». Saint Jean Damascène écrit: «Le peintre était incapable de faire un portrait exact du Seigneur, à cause de la splendeur éclatante du visage du Seigneur.» Visage de rayonnement, nous en reconnaissons le thème. Alors Jésus prend lui-même la toile. Il imprime parfaitement sa ressemblance en la mettant sur son visage. Et voilà une conjonction parfaite de la relique et de l'image. L'objet est une *image-relique*, ou une *relique-image*, dans la mesure où le peintre est littéralement touché, **saisi** par le rayonnement du modèle, par la lumière émanant du visage du Christ. L'effet de ce rayonnement est l'une des caractéristiques de l'image sublime ou de la vision sublime.


Le pseudo Longin, dans son traité *Du sublime*, écrit que l'un des effets de la vision sublime est l'«Ekplexis»: ce sont très exactement les trente-six chandelles provoquées par un coup de poing sur l'œil. Le peintre de Jésus en voit de toutes les couleurs, il est touché par le rayonnement, **photographié** par la lumière du modèle. Alors, la toile, le linge (le «mandyllum», le saint linge) va être le résultat de cette photographie.

Nous entrons là dans un domaine à la fois compliqué et simple: nous sommes, je crois, dans la photographie, purement et

simplement. La photographie est peut-être un admirable exemple de représentation/relique, d'image/relique. La toile miraculeuse va être une médiation représentative-indicielle, car elle va toucher le visage rayonnant et le masquer, et va être touchée par ce même visage qui s'y imprime. Le rayonnement éblouissant est transformé en image, mais cette image est, à ce moment-là, la trace, l'empreinte, l'indice de la lumière du modèle. C'est alors une image: elle *représente*. Elle fonctionne comme portrait, comme substitut. Nous sommes dans le registre de la ressemblance parfaite: «Son propre portrait», écrit saint Jean Damascène. Cependant, cette ressemblance est obtenue par empreinte, gravure, inscription de la lumière. La représentation est faite d'indices (au sens de Peirce). «Puisque vous désirez voir mon visage, dit Jésus, je vous envoie mon portrait que j'ai moi-même imprimé sur une toile afin de satisfaire votre désir.» Le portrait est alors un autoportrait indiciel, à proprement parler une photographie. A bien comprendre la version de Pierre Nicole, on dira que le portrait est la trace d'un contact et que le contact lui-même est devenu visible; et cela parce qu'il y avait le désir d'avoir le portrait et le désir d'avoir Jésus. Jésus lui envoie son portrait en lui disant: «Je vous l'envoie sur une toile afin de satisfaire votre désir.» Je dirais que **tout plaisir se prend dans la trace d'un désir**, en particulier dans le champ religieux (ou mystique), de l'image mystique.


Ainsi, le «toucher-être touché», le contact-trace accède alors à la visibilité de l'image. L'icône, non faite de main d'homme, autorise un regard du croyant sur la face divine. Elle l'autorise au sens fort du terme. Elle permet au croyant d'être vu par la face divine, la face lumière; d'être, pour ainsi dire, photographié par elle. Un désir de toucher est transformé moins en un désir de voir qu'en un désir d'être vu par l'image. Je crois que nous atteignons là le fond du problème. Si quelque chose de la relique subsiste dans l'image religieuse, c'est que **l'image religieuse regarde** ou, plus exactement, c'est que le croyant, **le spectateur, croyant, s'offre au regard** de l'image religieuse.

La version de Pierre Nicole est pleine d'enseignements sur ce qu'est l'image, ce qu'est la relique. N'oublions pas que Pierre Nicole est un cartésien tout à fait rationaliste, qui précise bien qu'il s'agit là d'une légende.



Voici maintenant la version d'Eusèbe de Césarée (reprise par Jean Damascène dans son *Histoire ecclésiastique*): «Au moment de paraître devant le roi, l'apôtre Thadée (venu lui-même apporter l'image à Edesse) haussa [description étonnante!] le portrait du Christ sur son propre front, et ainsi il entra chez le roi Abgar. Celui-ci le vit venir de loin et crut apercevoir, jaillissant de la face, une lumière qu'aucun œil humain ne pouvait tolérer. Elle sortait de l'image que portait Thadée. Le roi en éprouva la même sensation.» Le passage suivant est riche d'apports sur la théologie et sur la théorie de l'image peinte: «Le roi en éprouva la même sensation quoique d'une manière différente de ceux qui avaient vu cette face éblouissante sur le mont Thabor», c'est-à-dire au moment de la Transfiguration. La sensation énoncée ici rejoint l'effet esthétique dont nous avons parlé. Il s'agit là de toute l'opposition entre le jansénisme cartésien de Nicole et le christianisme oriental de Jean Damascène. Je n'insiste pas sur cette espèce de transfiguration de l'image. Remarquons seulement que la première icône que devait exécuter le peintre d'icônes, la première épreuve qui permettait de savoir s'il était traversé par la puissance divine, c'était une icône de la Transfiguration. Ensuite, il pouvait s'attacher à la face du Christ.

Je terminerai avec un deuxième exemple, raconté dans les *Mémoires de monsieur Lancelot touchant la vie de Saint-Cyran*. C'est aussi un étonnant exemple de cette articulation entre opacité et transparence, entre relique et image. Il éclaire l'un des aspects de l'efficacité de l'image... Monsieur de Saint-Cyran meurt un dimanche; monsieur de Lancelot (un des auteurs de la *Grammaire générale et raisonnée*, mais qui était en même temps son secrétaire) cherche un peintre pour faire son image sur son lit de mort. Mais les peintres sont à la campagne ou en train de faire leurs dévotions. On ne trouve personne. Lancelot dit: «Je résolu de le faire jeter en plâtre [de faire mouler son visage], ce qui fut fait.» On moule le visage de Saint-Cyran en appliquant un linge trempé dans le plâtre. Une fois cela fait, monsieur Lancelot ferme la porte, renvoie le curé de la paroisse de Saint-Jacques et commence une étrange besogne. Dans ce texte, magnifique du reste, on a le sentiment que «faire jeter en plâtre» est le premier



geste d'une complexe opération. En effet, Lancelot commence à découper le corps de Saint-Cyran pour fabriquer des reliques: «Alors, je pris un rasoir et découpai bien proprement les deux mains, comme me le demandait monsieur Lemaître. Et je les lui ai envoyées, c'était son cher petit trésor. Je sciai l'arrière du crâne en recueillant bien précieusement la poussière d'os et je l'envoyai aux Visitandines de Poitiers. J'ouvris la poitrine, fis tremper des linges dans le sang, sortis le cœur...» Je vous laisse imaginer cette scène extraordinaire, avec le sang qui coule, les portes fermées, le corps démembré et mis dans des petits paquets... Le corps de Saint-Cyran est envoyé, par morceaux, dans des monastères amis, et à Port-Royal-des-Champs, naturellement, où ira le cœur... Et Lancelot enchaîne: «De nombreux miracles marquèrent la venue de ces reliques.»

Revenons maintenant au masque mortuaire. On le donne au grand peintre de Port-Royal, Philippe de Champaigne, qui peint le portrait de Saint-Cyran – visible aujourd'hui au Musée de Grenoble. Ce portrait est peint d'après le masque mortuaire, parce que monsieur de Saint-Cyran n'avait jamais accepté qu'on lui tirât le portrait. Pour lui, ce n'était là que marque de vanité et d'amour propre.

Comment le peint alors Champaigne? Philippe de Champaigne ne peint pas (du tout) le masque mortuaire; il peint monsieur de Saint-Cyran, l'air farouche et majestueux, regardant le spectateur de derrière un petit parapet de marbre sur lequel Champaigne inscrit l'âge du modèle et la date de sa mort. Cette image est très importante parce qu'elle est la reproduction de ce qu'on nomme une relique réelle. Les reliques corporelles ont été dispersées aux quatre coins de France. Mais on avait fabriqué une relique réelle de monsieur de Saint-Cyran, c'est-à-dire quelque chose qui avait touché le corps mort. On avait produit une manière de toile de Véronique, mais appliquée au visage du saint qu'était, pour Port-Royal, monsieur de Saint-Cyran. Le portrait réalisé par Champaigne n'est pas le portrait du mort, c'est le portrait d'un vivant. Autrement dit, l'image ressuscite métaphoriquement le mort.

Mais Champaigne ne déguise pas cette «métaphore» puisqu'il met la date de la mort du modèle sur le petit parapet de pierre. Je propose de l'interpréter comme le tombeau vidé de son cadavre ressuscité avant le temps, avant la fin des temps. C'est un

Juste ressuscité en image. Ainsi, en 1643, on découvre, dans ce portrait du mort, une articulation particulièrement travaillée, calculée, de la relique et de l'image. De la même manière, Champaigne a fait le portrait du cardinal de Bérulle à partir du masque mortuaire; procédé banal, «classique», s'il n'y avait eu la scène de la confection des reliques avec le corps. La fabrication du portrait est le dernier acte de la fabrication des reliques. C'est un acte dans lequel nous saisissons «sur le vif» ce moment de déhiscence entre la relique et l'image.

Peut-être parce que c'est la chose la plus facile, j'ai mis de côté le problème spécifique, au sens théologique du terme, de l'efficace de la relique et de l'image. Cette efficace est la première formulation – mis à part les aspects de magie et de mana – de communication de puissance par contact. On en trouve l'élaboration savante chez saint Augustin (dans *La Cité de Dieu*). Saint Augustin écrit qu'«une relique est authentique lorsque des miracles s'effectuent en présence d'elle». Saint Thomas développera cette thèse: «Il y a une preuve de la relique a posteriori, c'est son efficacité miraculeuse.» Suarès (au XVII^e siècle) modifiera ce point et ira plus loin: «Les reliques ont une puissance miraculeuse [une efficacité miraculeuse] *“tamquam divina organa”* [comme si elles étaient des organes divins.]» Pour lui, c'est vraiment la relique qui effectue le miracle. Ce thème du corps du mort comme corps efficace est une thèse classique tout au long de l'histoire. Le corps, ayant été temple de l'Esprit et instrument de la Charité, conserve son efficacité après la mort.

Les caractéristiques corporelles du saint ou du martyr en fournissent les preuves. Leur corps ne se corrompt pas. Préservé, il est ainsi dans un état quasi glorieux.

Mais le point le plus délicat, qui mérite des analyses minutieuses, consiste à repérer le moment historique et théorique du passage entre toucher et être touché, voir et être vu. Comment passer de l'un à l'autre? Quel est le sens de ce passage? C'est dans cette perspective que j'ai axé tout le problème de l'efficacité de l'image et de la relique ou de l'image-relique sur la question: **qu'est-ce qu' être touché par un regard?** (Cf. Berenson et les valeurs tactiles, les valeurs haptiques par rapport aux valeurs optiques.) C'est là le vrai problème. Comment, au IV^e ou au VII^e

siècle, l'image pouvait-elle visuellement toucher le croyant, le photographe? Le plus important est le rayonnement de l'image et la manière dont le regard va entrer en contact avec l'image. A ce propos, Georges Didi-Hubermann a écrit une série d'études très poussées; et Hans Belting, aussi, nous montre bien comment le dispositif de montage, de présentation de la relique va opérer ce passage de la relique à l'image.

Je prends, comme dernier exemple, un tableau de Gènes. Vous voyez un énorme cadre d'argent, très brillant, encadrant une sainte face byzantine très sombre. Le contraste entre le cadre d'argent et ce qu'il encadre fait que l'on aperçoit difficilement l'image sainte, un *mandylion*. Cet énorme cadre d'argent, flamboyant, rayonnant, porte sur son pourtour tout le récit, scène par scène, de la légende d'Abgar. Ce qui est au centre, est ce que je ne vois plus. En revanche, je suis vu par. Je m'offre à son regard invisible qui flamboie de cette opacité, d'un de ces éléments d'opacité que j'ai évoqués: le cadre. Voilà encore ce passage, je dirais ce nœud qu'est l'efficacité de l'image religieuse dans la relation de la relique à l'image.

L.M.