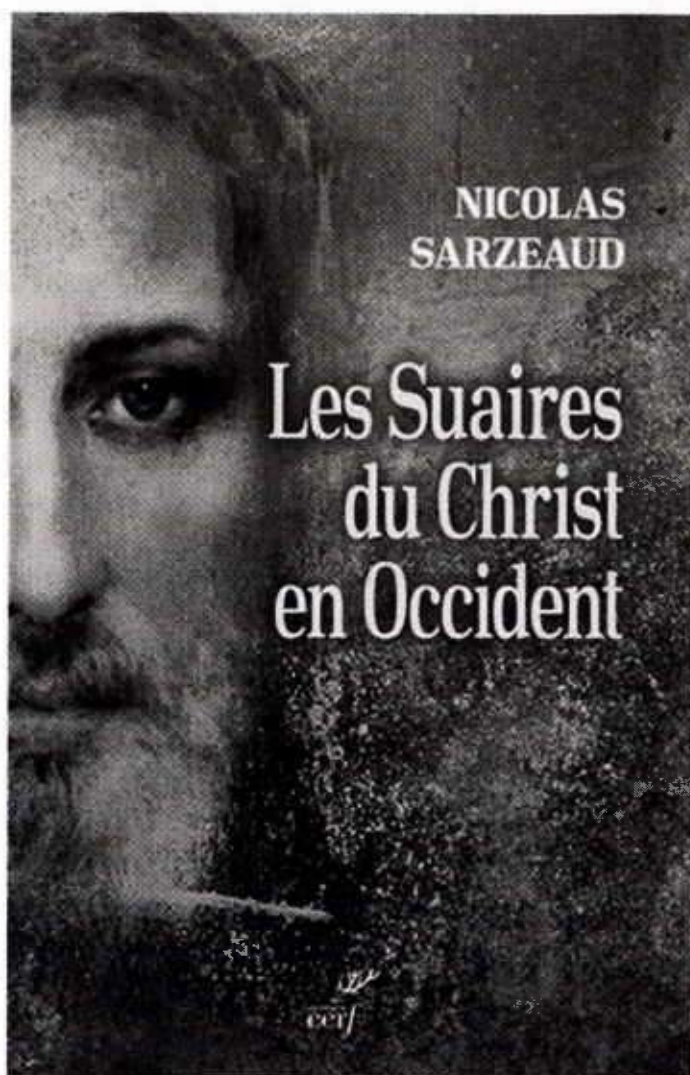




SÉMINAIRE D'ACTUALITÉ DE L'HISTOIRE

15 OCTOBRE 2026

Nicolas SARZEAUD

Les Suaire du Christ en Occident. Du Moyen Age à nos jours, Préface de J.-C. Schmitt, Paris, Cerf, 2024, 306 p.

« Où est le Suaire ? A Turin, en Italie ? A Cahors, en France ? A Orviedo, en Espagne ? Ailleurs ? Vénérée comme le linceul de la Résurrection, la relique la plus célèbre et la plus controversée du Christ est aussi la plus disputée. Depuis le Moyen Age, une foule de sanctuaires à travers tout le Vieux Continent revendique de

posséder cet objet, joyau pour l'Eglise et énigme pour l'Histoire.

Pourquoi une telle abondance ? Parce que promu par les papes et les évêques, célébré par l'érudition catholique comme une preuve de la Passion du Christ, réputé opérer des miracles et octroyer des indulgences, un Suaire a le pouvoir de mobiliser les talents et les énergies, d'agréger le peuple, de susciter un pèlerinage. Il constitue, à tous les sens du terme, un trésor.

Cette multiplicité s'est perpétuée jusqu'aux Lumières. Bien qu'amoindrie par les épisodes de vandalisme révolutionnaire, elle a été questionnée par les sciences positives à l'époque contemporaine. Le Vatican s'est interrogé : fallait-il les remuser au musée, ces Suaire concurrents, ou laisser subsister leur dévotion locale ?

Pour la première fois, cette magnifique plongée dans notre passé restitue la grande saga des Suaire en Occident. Au terme d'une enquête menée tambour battant au fil des siècles et aux quatre coins de l'Europe, Nicolas Sarzeaud nous offre un livre passionnant qui se lit comme un thriller théologico-historique. » (Quatrième de couverture)

- L'AUTEUR : Diplômé de l'Ecole du Louvre, docteur en histoire médiévale, spécialité histoire de l'art de l'EHESS, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, pour l'heure encore chercheur post-doctorant FNRS (Université catholique de Louvain) et bientôt chargé de recherche CNRS rattaché au laboratoire Césor (Paris, EHESS).

- AUTRES PUBLICATIONS (extraits)

« L'interprétation d'une sainte trace. Le Suaire de Turin et la longue histoire des régimes de preuves (note critique), *Annales HSS*, 79-2, 2024, p. 335-358.

- RECENSIONS

Marianne Cailloux, « Les Suares du Christ en Occident », *Etudes de communication*, 2024/2, p. 235-238.

Alain Rauwel, *Archives de sciences sociales des religions*, 208/2024 (texte intégral p. 6).

- DOCUMENTATION

Le tombeau vide ou... presque (Jean , 20, 3-7)

« Alors Pierre sortit, ainsi que l'autre disciple, et ils allèrent au tombeau. Ils couraient tous les deux ensemble, mais l'autre disciple courut plus vite que Pierre et arriva le premier au tombeau. S'étant penché, il vit les linges (*linteamina*) posés à terre : cependant, il n'entra pas. Pierre, qui le suivait, vint aussi, et entra dans le sépulcre, et vit les linges posés à terre, et le suaire (*sudarium*) qui fut sur sa tête, non point avec les linges, mais enroulé en un lieu à part. Il se penche et voit les bandelettes qui étaient posées là. Toutefois il n'entra pas. »

- PETITE BIBLIOGRAPHIE D'ORIENTATION...

Celier (Odile), *Le Signe du linceul*, Paris, Le Cerf, 1992.

Ginzburg (Carlo), « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier [1989] 2010, p. 218-294.

Nicolotti (Andrea), *The Shroud of Turin : The History and Legends of the World's Most Famous Relic*, Baylor University Press [2015] 2020.

Wirth (Jean), « Une peinture en très piteux état : le suaire de Turin », *Art et image au Moyen Age*, Genève, Droz, 2022, p. 491-502.

Dossier de la revue *L'Histoire*, n°372, février 2012, p. 38-65.

Présentation

Issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2021, à l'EHESS (Paris), sous la direction de Pierre-Olivier Dittmar et Etienne Anheim (« Copie et culte. Le Suaire du Christ, une image-relique reproductible (XIVe-XVIe s. »), l'ouvrage s'organise en trois parties distribuées en onze chapitres. Nous recommanderons particulièrement la lecture des chapitres 4 et 5. Fondée sur un ample corpus de sources (textes, enluminures, gravures, peintures, photographies, etc.), l'enquête suit une progression chronologique de la fin du XIe siècle à nos jours.

- Plan de l'ouvrage.

Introduction (texte intégral p. 9)

[Extrait, p. 16] « Voilà le rôle fondateur et paradoxal du Suaire ; il est la première relique du récit chrétien, le premier objet autour duquel se réunit la communauté, mais il est un signe qui s'oppose au principe même du culte des reliques ; le Suaire manifeste une absence. »

Partie 1 / La centaine de Suares (IXe-XIVe siècle)

Chapitre 1 – *Sudarium* : un mot et cent choses

[Extrait, p. 33] « [...] on peut dire que la chrétienté médiévale est recouverte par une centaine d'un Suaire, une centaine d'objets se rattachant au même *sudarium*. Dans la logique de Calvin, relier les points qui forment le réseau des Suares et noter leur pluralité suffit à les discréditer, mais la logique du réseau sémantique médiéval est inverse : du point de vue des institutions ecclésiastiques qui établissent ces inventaires, il faut manifester le fait que la relique qui est partout ailleurs et aussi ici, le sanctuaire participant du vaste réseau des lieux du Suaire. Dès lors, non seulement il n'y a pas de régime de singularité : c'est en utilisant une même appellation générique pour désigner cette multitude de reliques qu'on leur permet d'être les médiatrices d'un au-delà. Walter Benjamin définissait l'aura comme l' "unique apparition d'un lointain, si proche soit-il." Ici, la multiple apparition d'un lointain. »

Chapitre 2 – Suaire du Christ, Suares des princes

Chapitre 3 – Un printemps des saints Suares (c. 1350-1450)

[Extraits, p. 43] : « Décidément, la seconde moitié du XIV^e siècle offre une floraison de saints Suares ».

Chapitre 4 – Lirey (1389), faire figure de Suaire

[Extraits, p. 64] : « La question du statut de l'objet et de l'opportunité de son culte, déjà au cœur des débats en 1389, l'est toujours aujourd'hui, malgré sa datation du Moyen Age par le

carbone 14. L'Eglise ne reconnaît pas le Suaire comme une relique authentique mais comme une "icône", digne d'être exposée, devant laquelle on peut prier, méditer sur la souffrance du Christ et des Hommes (...). Si l'objet apparaît unique pour notre époque, il l'est assurément moins pour une société médiévale où se multiplient par dizaines les reliques du Suaire du Christ. Toutefois, il présente deux singularités dans cette série : d'abord, il porte une image, ensuite, il n'est pas qualifié par les acteurs de "Suaire" mais de "figure ou représentation du Suaire du Christ". »

Partie 2 : Le triomphe des saintes taches (XIV^e-XVI^e s.)

[Extraits, p. 80] : « [...] les saintes étoffes désignent le statut à part de ces êtres, dotés d'une corporéité sans corruption : ils restent immaculés. Du moins, jusqu'aux XIV^e-XVI^e siècles qui marquent de ce point de vue une révolution : plusieurs Suaires porteurs d'empreinte et de taches de sang, autour de Lirey-Chambéry et Besançon, éclipsèrent les Suaires blancs. Ce phénomène est exemplaire d'une mutation plus profonde de la place du visuel dans la société chrétienne. »

Chapitre 5 – Des linges blancs aux linges tachés (texte intégral, p. 12)

[Extraits, p. 93] : « Au XIII^e siècle, dans un Mystère de Saint-Benoît-sur-Loire, saint Pierre répond à saint Jean, qui se demandait pourquoi le Christ avait laissé des linges dans la tombe : « Comme il a ressuscité, ils ne lui étaient pas nécessaires, et ce sont des indices de la Résurrection. » Dans l'exégèse paléochrétienne, le Suaire prouvait déjà la Résurrection, mais, ici, le linge porte une image, elle-même indiciaire, à la fois au sens de Charles Peirce et de Carlo Ginzburg : à savoir une trace qui non seulement décrit un événement passé, mais le prouve. Le Suaire blanc traduisait le message de l'ange Non est Hic, « il n'est plus ici. » Le Suaire maculé professe plutôt : « il a été ici ».

Chapitre 6 – Devenir relique (XVI^e siècle)

[Extraits, p. 99] : « [...] à partir du printemps 1453, le Suaire devient propriété des ducs de Savoie. (...). Avec ce changement de main, l'objet a pour de bon changé de statut, et il est considéré comme une relique même au-delà des cercles savoyards ».

Chapitre 7 – Une présence sensible : voir les Suaires

[Extraits, p. 123] : « Que voyait-on vraiment à plusieurs dizaines de mètres de la relique, dans une foule épaisse ? La question se pose particulièrement pour les saintes empreintes aux contours flous, dont l'expérience devait être sans rapport avec celle qu'on en a aujourd'hui, habitués à moduler l'agrandissement et le contraste des images sur des écrans. »

Partie 3 : De la Réforme à nos jours : les Suaires désenchantés ?

Chapitre 8 – Les étendards du culte des images

Chapitre 9 – Ordonner la présence

[Extrait p. 167] : « Par le contrôle de l'accès aux images et de leur reproductibilité, on peut dire que nos chanoines bisontins sont benjaminiens avant l'heure : pour reprendre le lexique du philosophe allemand, ils jugent qu'il faut limiter l'exposition du Suaire pour conserver sa valeur cultuelle, c'est-à-dire éviter qu'il ne soit accessible aux fidèles de trop près, trop longtemps, à la fois en limitant les copies et en raccourcissant le temps d'ostension ».

Chapitre 10 – Les Suares à l'heure de vérité (XVIII^e- XIX^e s.)

[Extraits, p. 178] : « Mais le fossé entre ces deux régimes de vérité, l'autorité traditionnelle du discours de l'Eglise et l'autorité d'un discours appuyé sur une méthode, apparaît de plus en plus béant au XVIII^e siècle et amène la critique sur des terrains sensibles, avec les débuts d'une approche historique de la vie du Christ lui-même. »

Chapitre 11 – Le miracle scientifique

[Extraits, p. 185-186] : « Le Suaire fut exposé lors de la session d'art chrétien de l'exposition universelle de Turin de 1898. Mais cette « vue produisit une déception », raconte le biologiste Paul Vignon : « Non si vede niente (on ne voit rien), ai-je entendu dire de tous côtés. On cherchait. » Le 28 mai, Secondo Pia, notable d'Asti, photographiait l'étoffe. Il raconte, quatre ans plus tard :

Enfermé dans la chambre obscure, tout attentif à mon travail, j'ai ressenti une émotion très forte quand, pendant le développement, j'ai vu tout d'abord apparaître sur la plaque la Sainte Face, avec tant de clarté que j'en suis resté stupéfait et en même temps heureux, car je pouvais à partir de ce moment avoir l'assurance du bon résultat de mon entreprise.

Conclusion : En Son Absence (texte intégral p. 20)

« Les tombeaux sont pleins » (p. 212)

Nicolas SARZEAUD, *Les suaires du Christ en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*

Préface de J.-C. Schmitt, Paris, Cerf, 2024, 306 p.

Alain Rauwel

RÉFÉRENCE

Nicolas SARZEAUD, *Les suaires du Christ en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, préface de J.-C. Schmitt, Paris, Cerf, 2024, 306 p.

- 1 Bien des librairies ayant un rayon religieux un peu développé y créent une section « Saint Suaire ». Quoi qu'il en pense, c'est là que Nicolas Sarzeaud trouvera place. Mais son livre aux apparences rassurantes jouera en fait le rôle d'un contrepoison. Là où de nombreux plunitifs s'acharnent à défendre l'authenticité d'évidents fabricats tardifs, l'auteur des *Suaires du Christ* fait valoir les droits d'une critique éclairée, comme le fait de l'autre côté des Alpes le brillant chercheur qu'est Andrea Nicolotti. Il se distingue, non pas en reprenant le dossier d'un seul des linges médiévaux, Cadouin, Besançon ou Lirey-Chambéry, mais en considérant comme une typologie cohérente l'ensemble des fragments textiles présentés plus ou moins durablement comme trace sanglante de la Passion, rendant ainsi possible une analyse sérielle des images christophaniques.
- 2 Pendant la plus grande partie du Moyen Âge, de nombreux fragments de ce type, sans précision d'origine, figurent dans les inventaires de reliques, témoignant d'un rapport aux objets bien différent de celui qui prévaut en modernité. Les reliques de la Passion (à l'exception du bois de la Croix, qui a son histoire propre) ne semblent guère privilégiées par rapport aux ossements des « simples saints ». Ce n'est d'ailleurs pas en tel ou tel fragment qu'espèrent alors les pèlerins, explique Sarzeaud, mais bien plutôt en un effet global lié à leur accumulation, un « effet de collection » pour ainsi dire. Dans cette perspective, la question de l'authenticité ne se pose pas en termes binaires ; le régime de vérité des reliques est proche de celui des images, c'est-à-dire que les éléments matériels font signe plus qu'ils ne sont trace.

- 3 C'est par un linge spécifique que s'impose le passage à la trace et qu'est levé l'étendard de l'authenticité : le suaire de Lirey, devenu par acquisition des ducs de Savoie le suaire de Chambéry, puis de Turin. À partir des années 1500, Sarzeaud est obligé de lui faire la part belle, car c'est de lui qu'on parle le plus, c'est lui qui est le plus fréquemment copié et reproduit, avec cette hésitation sur le statut de la copie propre au monde des reliques, qui explique notamment le succès du linge de Besançon. Le monde catholique est saisi par une pulsion de voir, comme à travers le suaire, le détail de la rédemption par le sang. Apparaissent dès la fin du XVI^e siècle des publications qui tirent parti des tissus ensanglantés pour offrir une « Passion selon le chirurgien » (titre d'un ouvrage édifiant de 1950), poussant jusqu'au gore l'effet de réel des supplices christiques.
- 4 L'entrée en librairie des suaires marque toutefois un seuil périlleux, car à côté de l'apologétique trouvent place aussi bien le sarcasme que la critique savante. Du premier Calvin est un bon exemple, qui se gausse de la « peinture fraîche » des suaires-artefacts. Les reliques de la Passion s'inscrivent en effet dans un monde confessionnalisé, où l'hostilité réformée fait pendant à l'enthousiasme lipsanophile de la réforme catholique sur ses terres d'élection, en Savoie, en Franche-Comté, voire en Espagne où un suaire d'Oviedo émerge à partir de 1557. Sous forme de copies, les suaires font le voyage du Nouveau Monde : voilà les linges sanglants mondialisés – même si on voit les gardiens des objets s'élever contre la pratique des copies figurées, qui risque d'aboutir à la confusion entre « original » et reproductions. Comme le note l'auteur, on a ici une impressionnante doléance prébenjaminienne sur la perte d'aura des images trop diffusées.
- 5 Un remarquable cas d'écriture sindonologique est celui du bisontin Chifflet, membre d'une grande famille d'érudits de l'âge préclassique. Son traité sur le suaire de Besançon est à la fois apologétique et critique : il s'ingénie à combler les « blancs » de la documentation en affirmant que l'efficacité miraculeuse est plus probante qu'un pedigree attesté ; il tente aussi de se sortir de la multiplicité des reliques en défendant, au risque de l'invraisemblance, leur complémentarité diversifiée. Mais il est bien obligé, ce faisant, de sacrifier aux divinités nouvelles de la critique historique, qui vont se révéler à chaque génération plus gourmandes. Paradoxalement, leur meilleur serviteur s'avère être un clerc catholique exempt de tout soupçon d'hérésie, le chanoine Ulysse Chevalier, un des érudits les plus féconds de son époque, qui découvre et publie à partir de 1899, à la fureur des Italiens, les pièces médiévales présentant explicitement le suaire de Lirey comme un artefact.
- 6 Le plus prévisible eût été alors l'éviction des suaires, fragiles objets de chrétienté victimes des techniques de la modernité. Ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées, rappelle Sarzeaud en des pages nerveuses, informées et perspicaces. En 1898, le turinois Secondo Pia, jouant sur la pratique du négatif photographique, rend visuellement « lisible » le suaire de Turin. Comme n'hésitera pas à le dire Paul Claudel, on découvrirait ainsi, quasi miraculeusement, « la photographie de Dieu ». Et voilà la machine à croire durablement relancée, selon des régimes qui annoncent notre « post-vérité ». Défaite en rase campagne des ambitions des modernes : si on reconnaît avec Michel de Certeau dans le lieu vide du corps le fondement paradoxal du discours chrétien, on doit admettre que l'hyperréalisme objectal des sindonophiles vise à abolir ce spécifique en « remettant un corps dans le tombeau vide », utilisant plus ou moins consciemment le fétiche textile comme remède à l'amputation instauratrice du « il n'est pas là ».

- 7 Le xx^e siècle est ainsi celui d'une immense littérature parascientifique, faisant feu de tout bois pour défendre, contre l'évidence si besoin, la nature miraculeuse du tissu savoyard et de quelques-uns de ses clones. Même les résultats des datations au carbone 14 ne font pas le poids face au rouleau compresseur de la volonté de croire. Sarzeaud était comme pris, avant même d'avoir écrit son premier mot, dans les lacs d'intertextualité d'un tel psittacisme dévot. Il a relevé le défi avec intelligence et brio, offrant une étude aussi originale qu'élégante, dont on espère qu'elle invitera ses lecteurs à considérer la question des suaires et des reliques sous le seul angle qui vaille : celui de l'histoire comparée.

transformée à son avantage. Cela réclame de l'habileté rhétorique et de solides convictions, mais les champions de la « sindonologie », une prétendue science du Sindon (le Saint Suaire) taillée à la mesure de son objet, n'en manquent pas.

Si Nicolas Sarzeaud s'était contenté de retracer l'histoire complexe et multiple du Saint Suaire, en montrant comment il faut toujours entendre celui-ci à la fois au singulier et au pluriel, sa contribution eût été déjà remarquable. Mais il y a bien plus dans ce livre. À partir de cet objet singulier, il reconstitue en fait une véritable histoire culturelle de la chrétienté latine ou plus précisément une histoire de ses régimes matériels de vérité. Le Suaire, on l'a dit en écho au titre de la conclusion, pallie l'absence. Mais sous quelle forme, par quels moyens ? Il est tant de choses à la fois ! C'est une relique : une relique par contact et peut-être même, à partir du moment où l'on y reconnaît des taches de sang, une relique corporelle du Christ. C'est une trace : la trace du dépôt d'un corps dont les mouvements du linge paraissent épouser la forme. C'est un indice, au sens judiciaire du terme, qui fait preuve en négatif de cet événement stupéfiant : la Résurrection du Fils de Dieu. C'est une image ou une icône, et de plus en plus à partir du moment où le négatif photographique révèle la silhouette du Christ et où le visage, isolé et encadré, vient simultanément confirmer l'iconographie traditionnelle de la sainte Face, lui donner une nouvelle existence en noir et blanc et la diffuser à l'échelle planétaire. À l'heure de la mondialisation et de la numérisation généralisée du monde, le Saint Suaire ou plus précisément cette nouvelle version de la sainte Face, traverse instantanément les océans et vole sur les réseaux sociaux sous la forme d'innombrables copies – son dernier avatar –, non seulement matérielles, mais virtuelles, ce qui est aujourd'hui le meilleur moyen de communiquer avec l'Absent.

JEAN-CLAUDE SCHMITT

« Que cherchez-vous ? »

Le dimanche de Pâques, à l'aube, trois femmes se rendent au tombeau pour oindre le corps du Christ, qu'elles avaient enseveli. Mais le tombeau est ouvert et le corps a disparu : seuls restent les linges qui l'enveloppaient. « Que cherchez-vous ? », demande un jeune homme à la tunique resplendissante, assis sur le bord de la tombe. « Jésus de Nazareth », répondent les femmes d'une seule voix. « Il n'est plus ici », dit l'ange, « il a ressuscité, comme il l'avait prédit. »

Ce dialogue était chanté au matin de Pâques dans les églises d'Occident depuis le ^xe siècle : vers 965-975, la *Regularis concordia* prescrivait aux bénédictins d'Angleterre de poser sur l'autel, le vendredi, une croix enroulée dans un linge blanc. Le dimanche matin, le linge seul restait sur l'autel, à la manière du Suaire vide. Trois frères habillés en saintes Femmes le saisissaient, le montraient à la communauté et chantaient le *Surrexit* : « il a ressuscité ¹. »

Voilà la bonne nouvelle, qu'il faut s'empresse d'annoncer au monde, le corps du Christ n'est plus dans la tombe car il a ressuscité : la disparition du corps signifie la disparition de la mort. Mais pour que ce triomphe soit effectif il faut attendre le retour du Christ, et la mauvaise nouvelle c'est qu'entre-temps « il n'est plus ici ». Il apparaît encore, à Marie-Madeleine et à plusieurs disciples, puis il monte aux cieux, et résonne le *non est hic* ; la Résurrection laisse dans l'absence les mortels restés sur terre, sur lesquels porte cette enquête. Du plus précieux des corps il ne leur reste rien, ou presque : des linges blancs dans un tombeau vide.

Dans une *Bible historique* du XIV^e siècle², Jean l'Évangéliste plonge la tête dans le tombeau, cherche encore, sourd au message de l'ange, qui désigne du doigt un Suaire diaphane : il n'y a plus rien à voir ici-bas, « parmi les morts (Lc, 24, 5) », il faut lever la tête, comme le fait Marie-Madeleine, car l'horizon de la dévotion chrétienne est désormais céleste. Ce tombeau vide est dès lors, pour l'historien de l'art Louis Marin, la « scène primitive » de l'Occident chrétien et de son rapport à l'image : c'est « l'absence du corps fondateur [...] qui requerra incessamment au long des siècles qu'il soit recouvert, inhumé, comme monumentalisé, par et dans ses représentations³. » Voilà le rôle fondateur et paradoxal du Suaire ; il est la première relique du récit chrétien, le premier objet autour duquel se réunit la communauté, mais il est un signe qui s'oppose au principe même du culte des reliques ; le Suaire manifeste une absence.

Pour cette raison peut-être, il est longtemps resté en retrait : il ne participe pas des premiers cultes aux reliques du Christ qui émergent au IV^e siècle⁴, et il faut attendre l'époque carolingienne pour voir les premiers signes, timides, d'un culte des linges. Ce n'est que partie remise : entre le XI^e et le XIV^e siècle, les mentions du Suaire se multiplient dans les inventaires jusqu'à atteindre près de cent quarante occurrences, des fragments en majorité, mais au moins une douzaine de Suaïres entiers, de diverses tailles, matières et apparences⁵. À la fin du Moyen Âge, plusieurs sont l'objet de cultes importants : Compiègne, Cadouin, Kornelimünster, Cahors, Carcassonne, Oviedo, le Latran, Chambéry ou encore Besançon. Là, les religieux aménagent de riches chapelles, déploient des rituels fastueux, rédigent des registres de miracles, les souverains commandent de précieux reliquaires, les pèlerins affluent pour voir ces étoffes exposées à dates fixes, les fidèles, individuellement ou collectivement, déposent des offrandes pour qu'elles leur soient propices. C'est bien la présence du Christ qui se manifeste à travers cette centaine de Suaïres, avec une intensité variable qui atteint, dans certains lieux, la force d'une épiphanie.

Cette présence se fait plus sensible à partir du XIV^e siècle et de l'apparition à Lirey, en Champagne, d'un Suaire portant des empreintes du corps et des taches du sang, à contresens de la tradition des linges blancs. La nouvelle formule rencontre un grand succès et les Suaïres maculés se multiplient entre le XVI^e et le début du XVII^e siècle, jusqu'à devenir parmi les plus importantes reliques de l'âge baroque. Non seulement le Christ est présent, mais il est visible, avec des taches qui sont à la fois des supports de méditation sur les souffrances du Christ et des preuves, attestant de la réalité du supplice.

La dévotion s'émousse dans le courant du XVIII^e siècle et c'est encore une représentation, une photographie prise en 1898, qui relance l'intérêt pour le Suaire de Turin. Une littérature se présente alors comme la « science du linceul », la sindonologie, et approfondit cette lecture du Suaire comme image-preuve, de la Passion mais aussi de la Résurrection, dont seule la survenue surnaturelle aurait pu former une telle image. Dès lors, le succès médiatique et dévotionnel du Suaire ne se dément pas, malgré sa datation de l'époque médiévale par le carbone 14, en 1988.

Le flot ininterrompu d'ouvrages sur le Suaire de Turin a eu un effet paradoxal : si l'histoire a porté un intérêt croissant aux reliques et aux images dans le dernier tiers du XX^e siècle, presque aucune étude académique n'avait été consacrée à la dévotion aux Suaïres. On peut le comprendre : c'est en laissant de côté l'authenticité que l'historiographie avait montré l'importance de ces objets dans les sociétés occidentales⁶. Avec les Suaïres, difficile d'éviter cette sempiternelle question, avatar du « démon des origines » dont Marc Bloch soulignait le danger : suivre toujours la même piste, guidé par un point fuyant qui, pour finir, nous fait tourner en rond⁷.

Mais si l'on veut bien prendre la tangente et prêter attention à la vie qui entoure ces Suaïres, on peut voir les sociétés médiévales et modernes se mettre en mouvement à leur contact, les utiliser comme des médiateurs de leur relation à l'au-delà mais aussi pour

se définir elles-mêmes, matérialisant par leurs pratiques dévotionnelles un ordre politique, une hiérarchie sociale, des fractures confessionnelles. Plusieurs historiens comme Paolo Cozzo, Andrea Nicolotti ou Andrew Casper ont montré qu'on pouvait appliquer au Suaire de Turin les mêmes outils que ceux utilisés pour les autres objets anciens par l'histoire de l'art, l'histoire sociale ou politique⁸. C'est dans le même esprit que j'ai mené l'enquête sur cette catégorie de relique, dans une thèse de doctorat dont je présente ici les principaux résultats.

Parmi eux, la vertigineuse démultiplication des Suares, qui paraît démentir la théorie classique de la nécessaire unicité de l'image puissante. « Dès que l'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux », écrivait le philosophe allemand Walter Benjamin : « Sentir l'*aura* d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux⁹. » Cette « valeur culturelle », qui aurait appartenu jadis aux images de culte et se serait transmise aux œuvres d'art, serait résolument irréproductible : l'œuvre tirerait cette aura de « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve¹⁰. » Tout au contraire pourtant, la multiplication des Suares coïncide avec la montée en puissance des dévotions, on fragmente, on copie, et on lève les yeux vers ces multiples qui, souvent, finissent par devenir des originaux. Ces Suares, reliquats démultipliés d'un tombeau presque vide, disent l'importance cardinale de la représentation dans une anthropologie chrétienne, au sens premier d'un dédoublement de la présence¹¹. Quels ressorts anthropologiques, sociaux, politiques, ont conduit à cette omniprésence d'un signe d'absence, qui fait du Suaire blanc, laissé dans la tombe, une image-relique vénérable au centuple ?

PARTIE I

LA CENTAINE DE SUAIRE

IX^e-XIV^e S.

soustraient du cercle des corps mortels et corruptibles. Dès lors, les saintes étoffes désignent le statut à part de ces êtres, dotés d'une corporéité sans corruption : ils restent immaculés. Du moins, jusqu'aux XIV^e-XV^e siècles qui marquent de ce point de vue une révolution : plusieurs Suaires porteurs d'empreinte et de taches de sang, autour de Lirey-Chambéry et Besançon, éclipsent les Suaires blancs. Ce phénomène est exemplaire d'une mutation plus profonde de la place du visuel dans la société chrétienne.

CHAPITRE V

Des linges blancs aux linges tachés

L'exégèse médiévale attribue à la révélation néotestamentaire plusieurs niveaux de sens, des plus littéraux vers les plus profonds : elle procède à des allers-retours entre l'apparence des choses et leur signification intérieure, reliant les épisodes, les objets, les personnages, à des vérités théologiques. Cette recherche, dominante dans la littérature antique, avait gouverné à la rédaction des évangiles : la lecture médiévale l'approfondit, produisant toujours plus de sens.

Les linges funéraires touchent un point sensible de ce récit, la disparition du corps. Ils ont donc rapidement été considérés comme des objets importants pour comprendre, factuellement, le déroulé des événements. Ainsi, Jean Chrysostome (†407) attribue la découverte des linges aux saintes Femmes et les qualifie d'« indices de la Résurrection ». En effet, si des voleurs avaient pris le corps, ils n'auraient pas pris la peine d'en détacher les linges¹. *Les Actes de Pilate*, écrits au IV^e siècle, se présentent comme la copie des pièces d'un procès intenté par Pilate pour savoir ce qu'il est advenu du corps du Christ. Joseph d'Arimateie témoigne alors avoir vu le Christ ressuscité dans la tombe, lui montrant ses linges vides². Ils sont une preuve de la Résurrection, ils permettent d'élucider cette étrange disparition.

Les exégètes insistent sur la blancheur de ces linges, qui portent un sens théologique. « Ce n'est pas un hasard », écrit ainsi Origène (†c. 253), si Joseph inhume le Christ « dans un sidoine

pur » et « dans un tombeau neuf (Mt 27, 59) », mais parce que « tout ce qui approche le corps de Jésus doit avoir pour caractère la pureté, la nouveauté, la grandeur³. » Saint Jérôme (†420) vante la pauvreté de cette sépulture et ajoute : « Celui qui enveloppe Jésus dans un Sidoine blanc, c'est celui qui l'a reçu dans un cœur pur⁴. » Il est d'autant plus important que ces linges restent immaculés dès lors que saint Augustin (†430) impose le dogme d'une Résurrection intégrale, ne laissant rien à la terre⁵.

LIN BLANC, CORPS GLORIEUX

Aux IV^e-V^e siècles, des textes font du Suaire blanc un modèle pour les linges de l'autel. Le *Liber pontificalis* résume : « le sacrifice ne doit pas être célébré sur la soie ni sur un drap teint, mais sur du lin, comme le corps de Notre Seigneur a été enseveli dans le Sidoine. » Le corporal en particulier, petit linge carré sur lequel se célèbre l'eucharistie, doit être sans ornement et sans tache⁶. Le Suaire est aussi le modèle de la sépulture du chrétien, auquel on prescrit de se faire enterrer comme le Christ, nu dans un linge en lin blanc⁷. Voilà qui explique pourquoi le clergé du XIV^e siècle est circonspect lorsqu'on présente comme Suaire du Christ un linge taché à Lirey, mais aussi simplement orné aux lisières, comme Cadouin, inspirant des doutes sur son authenticité à l'abbé de Moissac Aymeric de Peyrac.

Le lin est une plante terrestre : elle est arrachée, battue, rouie (humidifiée à l'air libre) et séchée. L'étoffe obtenue est peignée et cardée pour être assouplie, puis filée et tissée. Sa couleur est alors écru, voire grisâtre, mais un trempage dans de l'eau froide ou bouillante, mélangée à des agents alcalins, suffit à la blanchir⁸. Avant les procédés modernes de blanchiment de la laine ou du chanvre, le lin était la seule fibre pour laquelle on pouvait obtenir une telle blancheur sans teinture. Cette spécificité a contribué à en faire une fibre propice aux corps consacrés, comme en atteste un

passage de Bède le Vénérable, largement glosé par les liturgistes médiévaux, qui fait l'exégèse de cette chaîne opératoire :

Si le lin sort de la terre, il faut néanmoins l'en tirer, puis par un long travail le sécher, le battre, le nettoyer, le cuire et le filer pour qu'abandonnant progressivement sa couleur végétale, il prenne une teinte blanche. C'est pourquoi il représente les corps resplendissant de la beauté de la chasteté [ceux des clercs], car bien qu'ils soient le fruit des attraits de la chair, ils rejettent, pour ainsi dire, grâce aux grands labeurs de la continence, leur humidité naturelle et parviennent à la beauté de la pureté qui est digne de Dieu, par leur ardeur pour les jeûnes et les veilles, les prières et la lecture, la patience et l'humilité⁹.

Dans cette logique, le lin pur du Suaire dit le corps glorieux du ressuscité beaucoup plus que la dépouille sanglante. D'après Grégoire le Grand, commentant la position des linges dans le tombeau, le Suaire est « roulé dans un lieu à part (Jn 20, 6-7) » pour signifier la divinité du Christ, dont on ne voit ni le début ni la fin. Il note que le *sudarium* signifie en temps normal le mouchoir, « qui essuie la sueur des laborieux » : ce linge peut donc aussi signifier le « labeur de Dieu », dans sa Passion, mais il précise que le Christ « a supporté sans faute, ce que nous, nous endurons avec faute¹⁰. »

Thomas d'Aquin (†1274) interprète le geste du Christ se ceignant d'un linge pour laver les pieds des apôtres (Jn 19, 24) :

Si cela se rapporte à la Passion du Christ, alors, au sens littéral, il déposa ses vêtements quand les soldats le dépouillèrent et tirèrent au sort son vêtement, et il fut ceint d'un linge dans le sépulcre. Et par sa Passion il a déposé les vêtements de notre mortalité et pris un linge, c'est-à-dire la blancheur de l'immortalité¹¹.

Gil Bartholeyns a montré l'importance accordée au textile pour dire la nature profonde de celui qui le porte : il est un « tiers-terme » entre l'âme et le corps, les qualifiant et l'un et l'autre¹². Cet usage

du linge blanc comme une métaphore des corps éternels se retrouve dans l'art médiéval : elle est explicite dans les *Rothschild Canticles*, enluminés dans la région rhénane au XIV^e siècle, et où les mystères divins, comme la Trinité, sont figurés par des linges noués¹³. Ainsi, les linges du Christ signifient sa double-nature, humaine et divine : matière tangible, terrestre, mais d'une blancheur immaculée et éclatante, ils annoncent les robes des élus de la fin des temps, « blanchies dans le sang de l'agneau (Ap 8, 14) ».

L'iconographie privilégie elle aussi des linges immaculés. Rares aux époques carolingiennes et romanes, les images de l'ensevelissement proposent des solutions diverses : dans un *Évangélaire d'Angers*, au IX^e siècle, le Christ est enveloppé dans un véritable cocon textile¹⁴. Mais les imagiers construisent progressivement une séquence de deux épisodes, la *Mise au tombeau* et le *Tombeau vide*, dans laquelle un linge blanc joue le rôle de pivot narratif entre l'ensevelissement et la Résurrection. L'intérêt pour la représentation de l'humanité du Christ, souffrant puis mort, perce en Orient à partir du XI^e siècle, et en Occident à partir du XIII^e siècle et donne lieu à une multiplication des iconographies comportant le Suaire. Triomphe alors un Suaire unique, de taille oblongue, blanc voire transparent : souvent, comme dans le *Psautier d'Ingeburge*, vers 1215-1218¹⁵, il prend la forme d'un grand sinus blanc aux reflets bleutés dont les deux bouts disparaissent derrière Joseph d'Arimatee et Nicodème, figurant, dans l'esprit de l'exégèse de Grégoire le Grand, la divinité sans début et sans fin.

UNE RÉVOLUTION MACULISTE

La représentation du sang coulant sur le corps du Christ, rare dans l'iconographie ancienne, devient omniprésente entre la fin du XII^e et le XIV^e siècle. Mais le Suaire qui l'accueille reste le plus souvent blanc à son contact, comme pour contrebalancer cette corporéité terrestre et annoncer le corps glorieux à venir.

Avant Lirey, aucune des dizaines de mentions du Suaire du Christ n'évoque de taches, sauf quelques exceptions tardives. D'abord, en 1292, l'évêque de Périgueux Raymond d'Auberoche raconte avoir « contemplé » sur le Suaire de Cadouin « les glorieux stigmates de sueurs, vestiges dans le sacrosaint Suaire de la mort du Seigneur Jésus-Christ notre Sauveur, et les onguents aussi imprimés par son sacrosaint corps¹⁶. » Il n'est pas le seul à avoir vu des taches dans ce Suaire, qui paraît pourtant blanc à l'œil contemporain : des auteurs des XVII^e et XIX^e siècles y décèlent aussi des marques de la Passion¹⁷. En 1319, à Saint-Étienne de Troyes, tout près de Lirey, un inventaire mentionne un fragment « du Suaire sanguinolent », encore conservé au début du XVI^e siècle¹⁸. Si on étend l'enquête à d'autres reliques textiles, on trouve dès le début du XIII^e siècle, à Clermont-Ferrand, le *sudarium* placé sur les yeux du Christ (sans doute le bandeau de la dérision), taché de son sang, ainsi que des pagnes du Christ à Aix-la-Chapelle en 1239 et à Prague en 1368¹⁹. Mais le cas le plus précoce semble bien être la Véronique, linge frappé d'une empreinte, mentionné pour la première fois comme sanglante dans la seconde moitié du XII^e siècle²⁰.

Dans l'art aussi, la blancheur des linges est ponctuellement brisée par des taches sanglantes. Dans le courant du XIV^e siècle, des crucifixions bohémienues figurent le sang giclant de la plaie au côté et tachant le voile blanc de la Vierge, par exemple chez le Maître de Vyšší Brod, vers 1350²¹. Certaines images des *Arma Christi* représentent le Suaire taché, par exemple dans le *Passionnaire* de l'abbesse Cunégonde (†1321)²². On note donc une forte association des femmes aux linges rougis, en une dialectique de la tache qui s'exprime aussi dans la littérature romane²³ : le sang féminin, celui du péché, est racheté par le sang salvifique du Christ.

On trouve aussi le Suaire taché parmi les instruments de la Passion d'un *Livre d'heures* de la bibliothèque municipale de Troyes, peint vers 1300. Au XV^e siècle, quelques versions flammées reprennent cette spécificité, même si elles restent

minoritaires. Plus profondément, une sympathie entre le linge et la plaie apparaît dans l'iconographie de la plaie au côté du Christ à la bonne mesure, une mandorle rouge qui est régulièrement représentée dans un linge blanc²⁴.

Les mystères de la Passion de la fin du Moyen Âge étaient eux aussi particulièrement sanglants. Un carnet de metteur en scène datable autour de 1500, qui a pu être relié à un mystère de Revello, en Piémont, dévoile certaines « feintes » utilisées : on imbibait de peinture vermillon une éponge placée sur la tête du Christ, qu'on pressait au moment du couronnement d'épines pour provoquer des coulures, on ménageait des réserves de faux sang dans les faux clous, ou dans une poche, que Longin perceait de sa lance²⁵. Les linges représentant la tunique et le Suaire du Christ devaient donc être largement maculés, et on en trouve un indice dans la *Passion d'Angers* de Jean Michel en 1486, qui parle des « linceuls [...] tous rougis »²⁶, tandis que, dans la *Passion de Semur*, Madeleine se lamente sur le Suaire, qu'elle montre aux spectateurs en disant :

Dix mille il y a et cinq cents gouttes,
Et plus qu'on ne les compterait toutes,
De son sang dont il fut mouillé,
Quant à la colonne il fut lié²⁷.

La marée sanglante des XIII^e-XV^e siècles finit par atteindre ces reliques textiles, longtemps restées les derniers isolats immaculés. Elle touche encore un autre linge, le corporal, dans les nombreux récits de miracles eucharistiques promouvant, aux XII^e-XIII^e siècles, la présence réelle. Une tache de sang dans ce précieux linge d'autel est souvent la marque honteuse d'un doute ou d'un péché du prêtre ou d'un fidèle, mais dans quelques cas, la tache devient indice de la présence réelle, conservée et exposée²⁸. La plus ancienne dévotion documentée procède du miracle de Bolsena, près d'Orvieto, qui aurait eu lieu en 1263-1264, mais dont le culte est particulièrement promu sous le pontificat de Jean XXII (1316-1334) : le corporal taché est au cœur de la dévotion²⁹.

Julie Glodt a repéré dans les sources liturgiques du XV^e siècle des entorses de plus en plus nombreuses à la règle de la blancheur unie des linges eucharistiques, avec des corporaux de plus en plus souvent ornés³⁰ : dans ce moment de multiplication des images, le lin pur est devenu insuffisant pour dire la présence vivante du Christ ici-bas. C'est dans ce contexte de triomphe des taches qu'apparaît l'image de Lirey : cette fois, dans le lin, on trouve non seulement des taches de sang, mais aussi deux empreintes du corps du Christ allongé nu, les mains croisées.

L'ICONOGRAPHIE DU SUAIRE DE LIREY

En Orient, dès le IX^e siècle, on commémore le Samedi Saint l'épisode des Lamentations sur le Christ mort, les Thrènes : à partir XIII^e siècle, on déploie à cette occasion des *epitaphioi*, riches broderies représentant le Christ mort, allongé, les bras croisés sur le pubis³¹. Une mosaïque byzantine issue de cette tradition cadre le corps au niveau du buste : ayant traversé la Méditerranée, elle est vénérée à Santa Croce in Gerusalemme, à Rome, à partir de la fin du XIII^e siècle et son iconographie se diffuse rapidement. Giovanni Pisano en donne une version sculptée dès 1302-1310, et les peintres comme Allegretto Nuzi la reproduisent jusqu'à ce qu'elle devienne, d'après Hans Belting, l'image de dévotion la plus courante dans l'Italie du Trecento et du Quattrocento³². Avec elle, la dialectique paradoxale du « tombeau porteur de vie³³ », très prisée des Grecs, essaime en Occident.

Cette image féconde la tradition occidentale des imitations du Saint-Sépulcre, autour desquelles s'articulait la liturgie pascale, et donne naissance, dès le second quart du XIV^e siècle, à l'iconographie du sépulcre sculpté, qui se répand du Rhin supérieur jusqu'en Souabe : le Christ est représenté dans un tombeau en pierre, les yeux clos, les bras croisés. Ses plaies sont détaillées, notamment celle du côté dans laquelle une relique est parfois insérée³⁴.

Des spécialistes de cette iconographie, comme Sylvie Aballéa ou Isabelle Raviolo, ont souligné la proximité entre ces sculptures, à leur aisé au milieu du XIV^e siècle, et l'image de Lirey³⁵ : la taille de l'empreinte du Christ dans le linge, près de 2 mètres, correspond à la tendance de ces sculptures à monumentaliser le corps, tandis que les exemplaires dont la polychromie est conservée, comme les sépulcres de la Maigrange ou de Wienhausen, présentent des dégoulinures de sang proches de ce que l'on retrouve dans le Suaire : stigmates, plaie au côté, traces de fouet, de la couronne d'épines. Certains documents évoquent l'usage de couvrir ces sculptures d'un linge le Vendredi Saint, laissé sur le bord de la tombe le matin de Pâques³⁶.

À la même époque, la dévotion aux plaies du Christ prend une importance considérable, et les artistes proposent de nouvelles solutions de représentations plus vraisemblables et poignantes. Luc de Tuy (†1234) condamne, sans grand succès, la « nouveauté » consistant à figurer les pieds du Christ posés l'un sur l'autre, affirmant qu'elle a été proposée pour « augmenter la cruauté du supplice et dissiper l'ennui des fidèles³⁷. » Elle s'impose rapidement dans l'iconographie des XII^e-XIII^e siècles, de même que les marques sanglantes de la flagellation et de la couronne d'épines, jamais représentées jusqu'alors. Les artistes du XIV^e accentuent encore ces recherches, avec une ambition de vérisme parfois radical, comme sur les crucifix macabres de la cathédrale de Perpignan, de Sainte-Marie de Cologne ou d'Oristano³⁸.

On retrouve cette ambition dans la littérature dévotionnelle, notamment mendiant : méditer la Passion du Christ signifie ressentir dans sa propre chair la souffrance du Christ, imposant une lecture réaliste de la Passion. Ainsi, les révélations d'une recluse anglaise, Julienne de Norwich (†1410) décrivent chaque coup, chaque plaie, chaque goutte de sang séchant sur la peau du Christ.

La nudité du Christ est un des thèmes forts de cette littérature³⁹, mais elle est plus rare dans l'iconographie. Leo Steinberg a souligné dans un ouvrage classique que le Christ en croix était

ceint d'un pagne parfois transparent, sans que la virilité du Christ n'apparaisse, manière de désigner l'effacement de la divinité du Christ dans son consentement à la mort⁴⁰. Quelques images de nudité intégrale existent, par exemple dans les *Belles Heures de Berry* et les *Grandes Heures de Rohan*⁴¹, mais le sexe n'est jamais identifiable : on retrouve un schéma proche à Lirey, où le corps est nu mais le sexe est pudiquement caché par les mains croisées.

En somme, si le Suaire a parfois été présenté comme une image qui n'aurait pas pu être faite par un artiste médiéval, du point de vue iconographique au contraire, comme l'a montré Jean Wirth, il présente de multiples critères de datation du XIV^e siècle⁴². Plus encore, comme l'écrit Odile Celier, le Suaire apparu à Lirey est « vraiment le joyau que la sensibilité religieuse de la fin du Moyen Âge, toute vouée à la Passion, attendait févreusement⁴³. »

Le Suaire n'en présente pas moins de vraies audaces iconographiques, dont la plus notable est la représentation du dos du Christ et de ses fesses nues, marquées par des traces de fouet bien lisibles. Ce détail ne se retrouve à la même époque que sur quelques images de la *Flagellation*, sur lesquelles le Christ, lié à la colonne, présente son dos aux bourreaux et aux spectateurs. Il est quelquefois nu, en particulier dans un groupe d'iconographies identifiées par Susan L. Smith et qui circulent dans les milieux franciscains, au XIV^e siècle⁴⁴. C'est aussi le cas sur la *Bible Holkham*, enluminée dans les milieux dominicains autour de 1330, où l'on trouve une image de la Crucifixion avec un Christ nu, sans sexe, avant que la Vierge ne vienne couvrir la pudeur du supplicié⁴⁵.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA TRACE

Une autre spécificité de l'image tient à son esthétique d'empreinte monochrome, dont les modulations traduisent le relief

d'un corps. Là encore, il ne s'agit pas d'une innovation et une ancienne tradition décrit des saintes traces laissées par le Christ dans des linges. Dès les VI^e-X^e siècles, dans le monde latin, des variations sur l'*Évangile de Nicodème* mettent à l'honneur la femme hémorroïsse, nommée Véronique, qui aurait obtenu ou peint une image du Christ sur textile. À la même époque en Orient, plusieurs saintes empreintes du visage du Christ dans des linges sont vénérées et reproduites, comme la sainte Face de Camoulana ou le Mandylion d'Édesse, transféré à Constantinople en 944 et acquis par Saint Louis en 1247⁴⁶.

Ces empreintes sont entourées par un légendaire fourmillant, et quelques variations minoritaires mentionnent non plus l'empreinte du seul visage mais du corps entier. D'abord la Colonne de la Flagellation conservée à Jérusalem et que le compilateur germanique Théodose décrit marquée « comme de la cire », par une empreinte du corps du Christ, vers 518-530⁴⁷. Ensuite, une version du X^e siècle de la translation de l'image de Véronique vers Rome, dans laquelle le linge porte toutes les parties du corps du Christ, élément qu'on retrouve, à la même époque, dans une version latine de la légende du Mandylion. Enfin, une variation sur la légende du Volto Santo de Lucques, un crucifix qu'aurait sculpté saint Nicodème, rapporte qu'il aurait utilisé le Suaire du Christ, portant l'empreinte de son corps, Suaire qui aurait ensuite été inséré dans la sculpture⁴⁸.

Rien n'indique que des images réelles soient à l'origine de ce légendaire, mais il donne à lire la richesse d'une culture du *vestigium*, l'empreinte, un type d'image produit par le contact d'une matrice et qui est central dans la théorie grecque puis latine du visuel. La métaphore du sceau est ainsi omniprésente chez les théologiens pour dire la ressemblance imparfaite entre le modèle divin et la création humaine. L'empreinte reproduit non seulement l'apparence de la matrice mais aussi quelque chose de son essence ; elle rend possible cette démultiplication tant recherchée de la présence par contact du corps du Christ pourtant ressuscité⁴⁹.

Plusieurs étoffes imprimées du visage du Christ, de fabrication orientale, sont importées en Occident dès le haut Moyen Âge, comme la Véronique du Vatican⁵⁰. À partir du XIII^e siècle, les peintres latins qui la reproduisent figurent, pour l'essentiel, un visage polychrome, mais quelques-uns cherchent, dans la seconde moitié du XIV^e siècle à rendre son aspect de silhouette vaporeuse, par exemple sur les saintes Faces de Jaén et de Prague⁵¹. Elles sont à, proprement parler, des « représentations du Suaire », puisque c'est ce terme de *sudarium* qui désigne le plus souvent les saintes Faces⁵².

Nous connaissons deux types d'enseignes de pèlerinage du culte de Lirey : sur l'une, l'étoffe est entourée par le Sépulcre vide, la Croix, la Couronne d'épines, les Fouets et la Colonne de la flagellation, sur l'autre, elle est mise en pendant de la sainte Face⁵³. Elles définissent bien la place de cette image, à la confluence de plusieurs traditions en plein essor au milieu du XIV^e siècle : le culte fourmillant au Suaire du tombeau, la représentation du Christ mort au Sépulcre et la dévotion aux saintes empreintes du Christ sur textile dont l'exemplaire romain, le « Suaire de Véronique », est au même moment l'une des images de culte les plus célèbres d'Occident.

IL A ÉTÉ ICI : DE L'ICÔNE À L'INDICE

Une vraie image doit-elle être forcément étreinte noire ? L'historiographie s'est longtemps interrogée sur les Vierges en trône romanes, à la teinte mystérieusement sombre. Les recherches récentes ont montré que l'énigme relevait d'un écart de perception entre les époques : originellement polychromes, les images miraculeuses ont été encrassées par la suie des bougies. C'est seulement à partir du XVI^e siècle que des auteurs commencent à célébrer ces « Vierges noires », dans une ambiance générale de retrait des couleurs, liée à la Réforme et au succès de l'imprimé⁵⁴. On peut étendre la

remarque aux vraies images du Christ : la Véronique, mais encore le Volto Santo de Lucques apparaissent uniformément noirs aujourd'hui. Pourtant, ils sont représentés en couleur au Moyen Âge⁵⁵.

Ce passage de la couleur au noir et blanc est amorcé dès le XIV^e siècle pour les saintes Faces, comme à Prague et Jaén. On retrouve le thème à la même époque chez Julienne de Norwich qui décrit dans ses visions la peau du Christ « tannée, de la couleur d'un vieux morceau de bois sec ». Elle-même est dévote de la Véronique, dont elle écrit :

beaucoup de personnes s'étonnent que cette image vénérable puisse être brune, noire, lugubre, défigurée, puisque c'est Jésus lui-même, la beauté du ciel, la fleur de la terre [...] qui en fixa les traits par l'attouchement de son visage. [...] Je désire dire que je l'ai compris par la grâce de Dieu⁵⁶.

Cette évolution est concomitante de l'essor de la « grisaille », une esthétique monochrome qui apparaît vers 1300 dans la chapelle des Scrovegni, à Padoue, décorée par Giotto⁵⁷. Le peintre toscan est débiteur de la peinture byzantine, travaillant le relief des figures non plus par la ligne, mais en modulant l'intensité de la couleur, pour créer des sculptures monochromes en trompe-l'œil.

La grisaille est rapidement importée à la cour du roi de France : Jean Pucelle, en fait un usage intensif dans les *Heures de Jeanne d'Évreux*, vers 1325-1328 ; on la retrouve sur support textile, avec le célèbre *Parlement de Narbonne*, commandé par Charles V et datable autour de 1375⁵⁸. Enfin, elle conquiert les volets des retables nordiques du XV^e siècle⁵⁹. Elle établit un jeu sur deux niveaux de présence que décrit Paul Philippot :

Si d'une part la grisaille est moins réelle que la peinture (l'objet représenté n'est lui-même qu'une statue et non une figure vivante) ce qui justifie son usage aux revers des volets, visibles lorsque le retable est fermé, de l'autre, la présence réelle de la statue est plus

vraisemblable que celles de figures colorées, ce qui accroît le pouvoir de tromper l'œil⁶⁰.

Ajoutons que pour l'œil du Trecento, la grisaille est associée à des images anciennes et orientales, peintes *alla greca* : ces caractéristiques les dotent d'une autorité dévotionnelle particulière⁶¹. Dès lors, le Suaire de Lirey participe de ce courant de représentation, qui travaille dans le sens d'une image moins vivante que si elle était polychrome, mais plus vraie, comme le note Georges Didi-Huberman à propos de la sainte Face :

Il y a d'abord, pourrait-on dire, *quelque chose de moins qu'une image*, un champ de marques, de vestiges (*vestigia*) à peine descriptibles et à peine visibles, illisibles en tout cas – pas encore icônes et encore moins signes ou symboles.

Mais précisément parce qu'elle est un vestige, formée par un contact, il y a dans la sainte Face « *quelque chose de plus qu'une image*, quelque chose qui va bien au-delà de la conception classique – mimétique – de l'image⁶² ». Pour reprendre la typologie des signes de Charles Peirce, l'empreinte peut être tout à la fois un symbole (de la Passion ou de la Résurrection), une icône (figurant le Christ mort) et un indice : « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet⁶³ ».

Au XIII^e siècle, dans un *Mystère de Saint-Benoît-sur-Loire*, saint Pierre répond à saint Jean, qui se demandait pourquoi le Christ avait laissé des linges dans la tombe : « Comme il a ressuscité, ils ne lui étaient pas nécessaires, et ce sont des indices de la Résurrection⁶⁴ ». Dans l'exégèse paléochrétienne, le Suaire prouvait déjà la Résurrection, mais ici, le linge porte une image, elle-même indiciaire, à la fois au sens de Charles Peirce et de Carlo Ginzburg : à savoir une trace qui non seulement décrit un événement passé, mais le prouve⁶⁵. Le Suaire blanc traduisait le message de l'ange *Non est hic*, « il n'est plus ici ». Le Suaire maculé professe plutôt : « il a été ici ».

Le maître de Lirey a poussé cette logique à son comble, en abolissant la ligne pour donner à voir une pure trace. Cette spécificité de l'objet tient peut-être, comme pour les Vierges noires, à une altération de l'apparence de l'image : les pigments se seraient peu à peu dégradés, jusqu'à donner son aspect spectral à l'empreinte⁶⁶. Mais elle tient probablement aussi à la technique de création de l'objet, encore débattue : pour certains, le Suaire aurait été fabriqué à l'aide d'une matrice sculptée, recouverte d'une étoffe, puis tamponnée avec des pigments⁶⁷. Cette technique pourrait faire sens dans le contexte du XIV^e siècle, époque qui voit émerger de nouvelles techniques d'impression, en particulier sur textile ; Donald King a noté qu'une pièce de lin imprimée à la planche conservée au British Museum et datée de la seconde moitié du XIV^e siècle présentait une armure de lin sergé proche de celle du Suaire⁶⁸. Toutefois les imprimés de cette époque ne proposent qu'un aplat homogène ; le modelé est alors plutôt l'apanage des peintres. Si l'on retient l'hypothèse du tamponnage, il faut considérer que la technique utilisée à Lirey reste un igné-nieux hapax.

Elle s'inscrit dans une évolution plus générale du rapport à la figuration dans l'Occident de la fin du Moyen Âge. Pour les exégètes, la *figura* devait être valorisée comme une relation profonde mais invisible, entre des choses⁶⁹ ; le Sidoine blanc figurait la chair pure du Christ, et c'est dans le cadre d'une histoire de l'abstraction au Moyen Âge qu'il fallait le lire⁷⁰. À l'inverse il fallait se méfier de l'autre signification du mot *figura*, représentation, simulacre du réel, suspecte « imitation de la vérité (*imitatio veritatis*)⁷¹ ».

Avec les images-traces comme les saintes Faces et les saints Suaire, on peut dire que l'image non seulement donne à voir, mais atteste de ce qu'elle donne à voir.

Elles sont d'autant plus utiles que les Écritures ne décrivent pas l'apparence physique du Christ et on cherche de plusieurs manières à établir que le canon classique de représentation, barbu

et chevelu, correspond bien à la réalité de ce qu'il fut. C'est l'objet de la *Lettre de Lentulus*, une forgerie du XV^e siècle qui attribue à un préfet romain une description de Jésus⁷². Le succès de la Véronique romaine et de ses copies fonctionne sur le même ressort, l'empreinte prouve l'iconographie. Mais cela revient, nouveauté notable, à reconnaître à une image un rôle de témoin de la réalité de l'histoire sainte. Plus encore que pour la Véronique, l'indiciarité radicale du Suaire, jugée contraire aux évangiles par l'évêque de Troyes au XIV^e siècle, triomphe bientôt à ce titre de preuve visible de la Passion.

En Son absence

Longtemps omniprésents mais secondaires, les Suaire sont devenus les reliques les plus célèbres d'Occident, à l'heure où les autres dévotions sont en retrait. Plusieurs mutations peuvent l'expliquer : signes de l'absence du Ressuscité, posés sur l'autel le Dimanche, ils ont été associés au Samedi soir et aux Lamentations, puis, avec le triomphe des saintes taches, au Vendredi de la Passion¹. Dans l'opération, ils n'ont cessé d'approfondir leur nature de représentation authentifiée du corps absent. Le Suaire était d'abord une « figure » pour l'exégèse, un signe à interpréter pour y déceler une vérité plus profonde ; au sens de Peirce, un symbole. Depuis la fin du Moyen Âge, il est présenté à la fois comme un indice et une icône.

LES VOIES DE LA PRÉSENCE

Jean-Jacques Chifflet distingue la présence du Christ par contact – une énergie miraculeuse (*virtus*) se propageant de proche en proche – d'une présence du Christ par analogie :

Il faut adorer l'image à cause de son modèle [...] ni plus ni moins qu'un ambassadeur est respecté à cause de son roi, car l'honneur est rendu à l'ambassadeur non pour lui-même, mais à cause du roi qu'il représente².

L'efficacité des reliques tient en partie à ce mode de présence, nécessitant l'engagement du dévot dans une méditation qui élèvera son âme – le *transitus*. C'est lui qui permet de comprendre la

démultiplication médiévale d'un Suaire idéal en une centaine d'objets aux apparences, aux histoires, aux miracles différents ; le Suaire fonctionne comme une image, un prototype idéal démultiplié en une centaine d'objets ambassadeurs.

Cela ne signifie pas un culte éthéré : on accorde une importance à la matérialité de ces linges qu'on veut voir et faire voir, toucher et faire toucher à d'autres objets. Ce qui fait la puissance de la relique médiévale est précisément sa capacité à superposer la chose (*res*) et le signe (*signum*), présence par contact et présence par analogie. Dès lors, décréter l'authenticité d'une relique ne suffit pas : il faut l'entourer d'ornements, d'un service liturgique, de discours, qui visent autant à manifester cette authenticité qu'à faciliter l'opération mentale du fidèle hissant son âme vers le ciel, opération sans laquelle l'objet authentifié n'est rien.

L'analogie s'enracine dans l'épaisseur de la société chrétienne : le Suaire est la seule relique coiffée d'un baldaquin dans la procession turinoise, et le duc jouit du même privilège dans la procession des hommes ; le prince des Savoyards est analogue au prince des apôtres. Le Suaire est la relique que Charlemagne aurait rapportée de Jérusalem : Philippe I^{er}, Henri IV du Saint-Empire, Louis IX, Charles IV Habsbourg, tous veulent être analogues au Grand Charles, et posséder un fragment de ce Suaire dans leur collection. Les papes opposés en Schisme ou les élus des cités font aussi des Suaire les médiateurs d'un jeu d'analogies politiques. Ainsi, dans une chapelle bisontine, les gouverneurs organisent le colloque entre l'image-trace du Christ et le plan de la cité, pour qu'elle soit libérée de la peste qu'il leur a envoyée. Ils en profitent pour montrer qu'ils sont, au sens fort, les vrais représentants de la cité.

Cette mécanique intègre la foule des fidèles : le matin de Pâques, l'ostension d'une représentation du Suaire par des clercs vêtus en sainte Femme crée une analogie entre la communauté apostolique et l'assemblée, qui reçoivent toutes deux la bonne nouvelle. Aux XIII^e-XV^e siècles, ce motif est repris à la fois dans

les riches représentations théâtrales de la Passion et de la Résurrection et dans les rituels d'ostension des Suaire, lors desquels on montre, à la manière des saintes Femmes, le linge même qu'elles eurent dans leurs mains.

Giulia Puma a noté une intrication croissante entre dévotion et histoire. En 1223, la communauté de Greccio rejoue la Nativité, autour de François d'Assise, dans le but de rendre sensible la participation des fidèles présents au mystère de l'Incarnation. En imitant le Christ, François devient presque-Christ (*Alter Christus*), et la grotte de Greccio devient un lieu saint. La fin du Moyen Âge est marquée par cet analogisme réaliste : réaliste au sens d'une recherche accrue de la vraisemblance, qui rend l'analogie plus sensible et donc plus efficace ; réaliste au sens où l'analogie finit par produire une présence réelle du référent. Le ressort s'encliche, et voilà que la *representatio sudarii* de Lirey devient le Suaire, relique authentifiée : et après lui Besançon, Liège, Xabregas.

Ainsi, le Suaire est passé d'un *signum* à une *imago*, suivant la tendance décrite par Jean-Claude Schmitt pour le Moyen Âge central, qui se double à partir du XIV^e siècle d'une recherche de vraisemblance : le signe abstrait d'une vérité intérieure ne suffit plus, il faut une représentation réaliste de l'apparence de l'histoire sainte. La révélation des Écritures ne dit pas à quoi ressemblait le Christ : pour pallier cette lacune et justifier le type iconographique en usage, on promeut le culte des saintes Empreintes, la Vénérone et bientôt le Suaire. La vraisemblance a besoin, pour être crédible, d'une forme d'authentification.

Le pari de l'indiciaire, poussé à l'extrême à Lirey, était peut-être trop audacieux pour le XIV^e siècle mais il est gagnant au XV^e : plusieurs dévots comme les clarisses de Chambéry ou Alfonso Paleotti se perdent dans la contemplation de ce champ de traces, et y décèlent des preuves quasiment archéologiques de l'événement saint. Cette dimension fait l'originalité du culte au Suaire à l'époque moderne, sans effacer les modalités classiques de médiation de la présence : signe pour l'exégèse, icône à méditer, gestes

rituels à réitérer. Mais ces modalités sont renforcées par le pouvoir d'authentification attribué à l'image : convergeant au Suaire « en imitateur des saintes Femmes » et voyant le corps à travers le Suaire « comme à travers une vitre », les dévots du Suaire se rapprochent de l'expérience authentique qu'ont pu vivre les acteurs de l'histoire sainte.

« De la relique à l'image », écrivait Louis Marin³ : certes, le Suaire blanc devient dans la période une icône. Mais il y a aussi une dynamique inverse : l'iconographie ancienne du Christ s'imprime dans des étoffes, bientôt reconnues comme des traces authentifiées de l'histoire sainte. À Lirey comme à Besançon, c'est l'image qui devient relique.

UNE VÉRITÉ D'OBJET

Pour Calvin, il y a trop de Suares, qui discordent trop avec les textes bibliques et avec les coutumes juives. L'idée du Suaire du Christ, *sudarium*, invariablement singulier, et d'une multitude de Suares-choses s'en réclamant, lui paraît grotesque. L'érudition tridentine lui répond en adaptant l'idée de l'ensevelissement à la collection des Suares, cherchant à démontrer leur pluralité historique pour que concordent la vérité de l'histoire sainte et la vérité des saintes reliques.

Ce n'est pas un désenchantement des Suares : ils multiplient les miracles et s'offrent à une lecture sensible voire mystique. Pour des auteurs comme Chifflet, il y a toujours une hiérarchie entre ces régimes de vérité : la vérité de l'histoire sainte est souveraine car révélée par les Écritures, approuvée par la patristique et autorisée par la tradition de l'Église romaine. Mais il faut que les Suares, reconnus vrais par cette tradition, soient aussi reconnus vrais par une approche méthodique.

Aux XVIII^e-XIX^e siècles, la tradition de l'Église n'engage que ceux qui y croient encore. Pour certains auteurs comme Lazzaro

Piano, l'urgence est moins de prouver l'authenticité des reliques que de prouver que cette tradition dit vrai. Il faut donc accorder les régimes de vérité traditionnel et historique pour produire un récit harmonieux qui suive le légendaire ancien, en composant avec les silences et les fausses notes de la documentation. Conséquence de cette approche, les linges considérés comme vrais deviennent des documents sur la manière dont le Christ fut supplicié et enseveli. Ils offrent une connaissance empirique de l'histoire sainte qui doit concorder avec la connaissance révélée.

C'est à ce titre que les Suares prennent une place de plus en plus importante pour une apologetique contemporaine, concordiste par nécessité, dont l'aventure sindonologique du XX^e siècle est le point d'orgue. L'indice triomphe lorsqu'une photographie spectrale du Suaire maculé de Turin est présentée, en elle-même, comme une apparition technologique. Pour cette dévotion contemporaine, structurée par le discours parascientifique de la sindonologie, le Suaire est l'image-preuve de la Passion, qui démontre son historicité. Ensuite et en conséquence, il est le support d'une méditation sur les souffrances du Christ.

Il ne peut plus y avoir l'épaisseur d'une étoffe entre le référé, le Christ, et le référent, le Suaire. Dès lors, les lectures analogiques elles-mêmes, parce qu'elles assument une dissemblance signifiante entre les choses et leur sens profond, sont en recul. Elles sont suspectes de subjectivité, or toute interruption du sujet risquerait de polluer la pure objectivité attendue du Suaire. La théologienne Odile Celier regrette cet appauvrissement du sens, et la réduction de l'image à un « chosisme naïf⁴ », mais il est, comme l'a noté Pierre Lagrange, le corollaire de l'hégémonie contemporaine d'un imaginaire du vrai scientifique : « Même quand les acteurs passent leur temps à construire d'autres régimes d'existence, c'est par rapport à celui du physicien qu'ils veulent être pris en considération⁵. »

Dès les années 1900, la feuille de route sindonologique était claire : prouver que l'empreinte était celle du corps du Christ, puis

que cette marque surnaturelle avait été laissée par la Résurrection ; de là, prouver scientifiquement que nous allions ressusciter. En fait, suivant le courant de la longue histoire des Suaire, la sündologie a surtout approfondi la présence du corps absent, en cherchant les causes médicales du décès, le groupe sanguin, l'ADN, en multipliant les représentations hyperréalistes, fantasmant même de cloner le Christ, sorte de résurrection technique d'un simili-Christ lazaréen, qui renaîtrait pour remourir. Le Suaire démontre ce qu'il montre ; il montre un cadavre. C'est là l'objet dont la sündologie s'est mise en quête. En somme, le Suaire panse la plaie ouverte par la Résurrection ; il remet un corps dans le tombeau vide.

Le cimetière du Verano, à Rome, offre un immense répertoire d'iconographies funéraires, du début du XX^e siècle à nos jours. Malgré son importance dans la culture visuelle chrétienne de l'époque, le Suaire de Turin est absent : on trouve quelques représentations du linge blanc pendu à la Croix, de la sainte Véronique, seule ou parmi les instruments de la Passion. Le corps souffrant du Christ règne en maître : il est représenté sur les tympans des chapelles funéraires et les plaques du colombarium, en portrait ou en buste, soutenu par Marie ou par un ange. Ces images identifient les tombes chrétiennes mais elles identifient aussi les défunts et défunts au Christ : ils ont souffert, sont morts et ont été ensevelis. Ici et là, des anges annonciateurs de l'Apocalypse patientent, trompette en main, mais on cherche en vain celui que Louis Marin appelait l'Ange du Vide⁶, assis sur le bord du tombeau, montrant le Suaire, métonymie de l'absence et, donc, de la Résurrection. Les tombeaux sont pleins.

Rome, le 1^{er} août 2023

Notes

« Que cherchez-vous ? »

1. B.-D. BERGER, *Le drame liturgique de Paques du X^e au XII^e siècle. Liturgie et théâtre*, Paris, Beauchesne, 1976, p. 269-270. Dans les *Consuetudines Sigiberti abbatis*, écrites vers 1090 pour l'abbaye bénédictine de Siegburg, près de Cologne, l'ostension se fait en se tournant vers la communauté puis vers le peuple, p. 270-271.
2. La Hague, KBL, MMW 10B23, f. 524^{re}.
3. L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Gallimard, 1993, p. 10-11. Voir aussi « L'efficacité de l'image religieuse : de la relique à l'image », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n°10, 1990, p. 103-119, cit. p. 110-111.
4. N. GUYARD, *Les reliques du Christ. Une histoire du sacré en Occident*, Paris, Éd. du Cerf, 2022.
5. Parmi le riche lexique utilisé, « sidoine », « lincaul », « voile » nous privilégions le mot « Suaire » qui s'impose dans la documentation dès le Moyen Âge comme le terme générique pour désigner les linges funéraires du Christ.
6. Comme l'écrit André Vauchez, l'un des fondateurs de ce mouvement : « Pour l'historien [...] la question n'est pas de savoir si telle ou telle relique est authentique ou non, mais de comprendre pourquoi on y a cru et quelle efficacité on leur attribuait », préface de l'ouvrage de P. GEORGES, *Reliques. Se connecter à l'au-delà*, Paris, CNRS éd., 2018, p. 18.
7. « L'idole des origines », M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Cahiers des Annales, édition posthume en 1959, p. 5-9.
8. P. COZZO, A. NICOLOTTI, A. MERLOTTI (dir.), *The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic*, Leyde, Brill, 2020, A. NICOLOTTI, *The Shroud of Turin: The History and Legends of the World's Most Famous Relic*, Waco (Tx), Baylor University Press, 2020 (1^{re} éd. 2015), A. CASPER, *An Artful Relic: The Shroud of Turin in Baroque Italy*, University Park (Pa) : Pennsylvania State University Press, 2021. N. SARZEAUD, *Le Suaire du Christ, une image-relique reproductible (XIV^e-XV^e s.)*, Paris, EHESS, soutenue le 25 novembre 2021 sous la direction d'E. ANHEIM et P.-O. DITTMAR, désormais