

NATHALIE DIETSCHY

NATHALIE DIETSCHY

# LE CHRIST

AU MIROIR DE LA PHOTOGRAPHIE  
CONTEMPORAINE

LE CHRIST AU MIROIR DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE



L'impression de vérité qui se dégage des images photographiques est aussi traitée par le photographe turc Nazif Topçuoglu (1953), qui aborde cette question en l'interprétant dans *Is It for Real?* (2006, Fig. 22). L'œuvre, qui reprend *L'Incrédulité de saint Thomas* (1601-1602) peint par le Caravage, montre un groupe d'adolescentes dont les gestes imitent ceux du Christ et des apôtres. Au centre, le modèle qui représente le Christ, porte sur son torse une longue cicatrice verticale qu'une de ses voisines, imitant le geste de saint Thomas, touche du doigt, comme pour vérifier que la blessure est authentique. « *Je joue avec l'idée de la manipulation contre le réalisme de la photographie actuelle* », explique le photographe. « *La jeune femme qui joue Jésus a une cicatrice chirurgicale sur sa poitrine dans la vraie vie, mais vous ne le sauriez pas si je ne vous l'avais pas dit. J'aurais pu facilement l'ajouter sur Photoshop.* »<sup>284</sup> À travers la référence à saint Thomas, qui a besoin de toucher la plaie du Christ ressuscité pour croire au miracle, l'artiste traduit l'impression de réalité que procure l'image photographique et met en garde sur une « foi » naïve en celle-ci.

La remise en question du rapport authentique, crédible, vrai, entre le médium photographique et le réel et l'accent mis sur le potentiel de fiction de celui-ci, proviennent, chez Joan Fontcuberta, des expériences vécues par l'artiste dans sa jeunesse, sous le régime dictatorial de Franco, où les informations étaient contrôlées, la propagande et la censure étaient utilisées à des fins politiques, créant chez l'artiste un sentiment de méfiance face aux discours et aux images officiels. Ce scepticisme, hérité du contexte autoritaire du régime franquiste, est abordé au travers de la remise en cause de l'affirmation d'évidence associée au médium, à travers l'absurdité des scènes photographiées et le ton parodique de ses œuvres, qui avertissent le spectateur de la possible supercherie – une démarche qu'il conçoit comme « *une sorte de rébellion contre l'oppression, contre ce manque de liberté, contre ce manque de démocratie et contre ce pouvoir* »<sup>285</sup>. Les photographies de Joan Fontcuberta montrant une tranche de viande devenue relique, hiérophanie ironique, posent la question de la vérité d'une image, de l'apparition miraculeuse et de la preuve photographique. Le tirage, *épreuve photo-*

graphique, se fait *preuve* de l'apparition surnaturelle. Mais cette preuve, rappelle le photographe, peut s'avérer mensongère.

### 3. Les tissus de Stephen Althouse

Le motif du voile, comme support ou comme écran<sup>286</sup>, est l'occasion de nombreuses interprétations dans le champ visuel contemporain, à l'instar des pratiques d'Yves Klein, de Robert Rauschenberg ou de Christian Boltanski<sup>287</sup>. Le travail du photographe américain Stephen Althouse (1948), qui a reçu une éducation quakeriste, aborde la thématique du voile de Véronique au sein d'œuvres en noir et blanc où les tissus sont omniprésents, faisant du textile un vecteur symbolique. Stephen Althouse, interpellé par un tableau de la Véronique au Prado, lors d'une visite au musée dans les années 1970, est fasciné par le motif du voile, qui offre non seulement des possibilités de travail de la matière, comme les peintres l'avaient bien compris dans le dessin des drapés et des plis du tissu, mais qui permet aussi de cacher ou d'exhiber le contenu, le mettant en valeur ou le dissimulant. Althouse s'intéresse à cette dialectique entre le textile et l'objet et aux effets résultant de leur association.

<sup>286</sup> Au cinéma, *La Divine Tragédie* (1947-1952) d'Abel Gance, qui ne sera jamais tournée, se développe autour du suaire, qui devient une sorte d'écran sur lequel est projetée la Passion. Voir l'article de Valentine Robert qui analyse le projet cinématographique d'Abel Gance comme une *acheiropoïétique* du cinéma: ROBERT Valentine, « "Acheiropoïétique" du cinéma: le Christ révélé par l'écran », in BOILLAT Alain, KAEMPFER Jean, KAENEL Philippe (dir.), DIETSCHY Nathalie (éd.), *Jésus en représentations...*, p. 367-398. Le photographe de plateau Raymond Voinquel réalise plusieurs clichés pour le film de Gance et notamment une sainte Face (*Sainte Face, Essai pour la Divine Tragédie d'Abel Gance*, 1949, tirage argentique, Paris: Ministère de la Culture) qui émane d'un linge blanc fixé par quatre épais clous carrés. Voir: *Raymond Voinquel: Les acteurs du rêve*, cat. d'expo., Paris: Seuil, 1997. Au sujet des œuvres contemporaines traitant de la Véronique, voir notamment: MAURON Véronique, *Le Signe incarné: Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris: Hazan, 2001.

<sup>287</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris: Minuit, 2008, p. 27. Voir également: KAENEL Philippe, « Le Christ réenvisagé: Constructions acheiropoïètes contemporaines », in COTTIN Jérôme, DIETSCHY Nathalie, KAENEL Philippe, SAINT-MARTIN Isabelle (dir.), *Le Christ réenvisagé. Variations photographiques contemporaines*, actes du colloque « Le Christ dans la photographie contemporaine (1990-2013) », Université de Strasbourg, 11-12 avril 2013, Gollion: Infolio, 2016, p. 31-55.



Fig. 23. Stephen Althouse, *Rake I*, 2003.



Fig. 24. Stephen Althouse, *Clamps and Shroud*, 2003.

<sup>284</sup> SAMSON Anna, « Nazif Topçuoglu », *Eyemazing Magazine*, mai 2008, p. 48-59, p. 58, en ligne.

<sup>285</sup> SAMSON Anna, « Nazif Topçuoglu »...

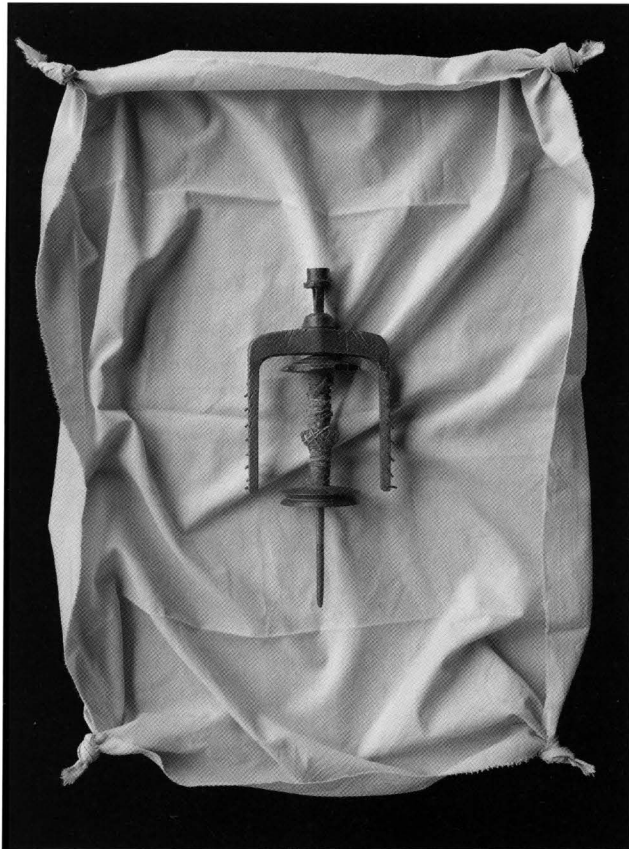


Fig. 25. Stephen Althouse, *Royal Spindle*, 2003.

### Dévoiler le monde

Entre 2003 et 2004, il est invité au Musée d'art moderne et contemporain de Liège, lauréat d'une bourse de recherche. C'est à cette époque qu'il se consacre aux anciens outils de ferme qu'il traite comme métaphore de l'*homo faber*. Le tissu est souvent présent, soit enroulé autour d'un objet, soit utilisé comme support, mettant en scène l'outil de manière à lui donner une nouvelle signification, une symbolique qui tisse des liens étroits entre profane et sacré. Dans certaines œuvres, le textile ne le met pas seulement en valeur, il le sacralise, à l'image de *Rake I* (2003, Fig. 23), où le tissu blanc, noué aux deux extrémités d'un râteau en bois, évoque l'ostension du voile par Véronique : « J'avais l'impression que le tissu pouvait ajouter un degré de spiritualité dans mon travail et permettre de traduire le mystère que je ressens »<sup>288</sup>, explique

<sup>288</sup> METCALF Eugene W., MCPHAIL Mark, « Swords into Plowshares: The Spiritual Ecology of Stephen Althouse », in *Stephen Althouse*, cat. d'expo., Boca Raton Museum of Art, Beaux-Arts des Amériques: Southeastern Printing, 2009, p. 5-29, p. 14.



Fig. 26. Francisco de Zurbarán, *Le Voile de Véronique*, 1631.

l'artiste. La mise en scène épurée, le jeu de clair-obscur et la référence explicite au voile de Véronique font de cette nature morte sur le thème du labeur une sorte d'icône mystique, dont se dégage un silence pieux. L'outil qui forme une croix en « T » et le tissu qui tombe de chaque côté renvoient symboliquement au crucifié, les deux bras cloués à l'horizontale, Althouse élevant ainsi l'objet en « emblème de la crucifixion »<sup>289</sup>.

Les objets qu'il choisit, comme le marteau dans *Hammer with Braille* (2003), le clou et la corde dans *Nail and String* (2003) ou les tenailles dans *Closed Tongs* (2004) et dans *Sacred Tongs* (2004), renvoient aux instruments de la Passion du Christ. Les *Arma Christi*, très populaires à la fin du Moyen Âge, sont des outils agricoles qui symbolisent le supplice enduré par le Christ. Ces outils possèdent de plus un sens caché. Une inscription en braille se trouve sur certains d'entre eux, comme dans *Hammer with Braille* où, sur le marteau posé sur un fond noir, est inscrit en

<sup>289</sup> METCALF Eugene W., MCPHAIL Mark, « Swords into Plowshares »..., p. 8.

braille « *Dona nobis* », référence à « *Dona nobis pacem* », « donne-nous la paix » des messes catholiques. L'écriture pour aveugles exprime une « vision » toute particulière du monde, qui privilégie le rapport direct et presque charnel aux choses : « Si j'utilisais l'anglais ou une autre langue plus reconnaissable, je détournerais l'attention du spectateur de l'œuvre »<sup>290</sup>. L'usage du braille exige une nouvelle approche des objets et du langage de la part du spectateur, dont la participation ne se limite pas au regard mais implique le toucher. Le photographe, qui a débuté en tant que sculpteur, souligne l'importance des différents sens et donne à ses images une impression de matière, au travers de contrastes puissants entre les clairs et les sombres et en associant des objets en bois ou de ferrailles à des textiles légers, procédé qui invite au toucher.

Le caractère trivial de l'outil, instrument de travail de l'homme, est mêlé à la transcendance divine que symbolise le tissu couleur ivoire. Le soin méticuleux apporté au rendu des plus infimes détails des objets, le goût pour les textures et les contrastes entre la matérialité solide du bois et la souplesse des textiles, tout comme la grande maîtrise du *chiaro-scuro* participent à l'esthétisation de ces objets usuels. Le mysticisme atteint son paroxysme dans *Clamps and Shroud* (2003, Fig. 24), qui reprend explicitement le code formel de l'ostension du voile par Véronique : un tissu blanc est noué de chaque côté de deux anciennes pinces en bois. L'étoffe de la sainte – elle-même absente du cliché – ne laisse pourtant apparaître aucune figure. Le tissu se fait suaire et les pinces remplacent les mains de Véronique exhibant l'étoffe miraculeuse. Enfin, dans *Royal Spindle* (2003, Fig. 25), un fuseau est posé au centre d'une étoffe blanche aux quatre coins noués. La mise en scène renvoie clairement aux traditionnelles saintes Faces, tel le tableau de Zurbarán de 1631 (Fig. 26) montrant une apparition fantomatique sur un voile clair à plis. Chez Stephen Althouse, l'objet n'est pas réduit à la bidimensionnalité par le médium photographique, il acquiert une matière et une symbolique qui transcende son usage séculier. Le profane du sujet représenté, sa fonction utilitaire est dépassée au profit d'une mise en scène qui sacralise l'objet associé au voile. L'organisation spatiale des objets et leur mise en scène dévoilent non pas le visage

<sup>290</sup> Stephen Althouse cité in SEYLER Jason, « Encrypting Life's Experiences: Althouse at LHU », *The Sun-Gazette*, 7 février 2010.

du Christ, mais la symbolique mystique de tout objet, une vision inspirée des choses, une image transcendante du monde. Une simple étoffe et deux pinces deviennent alors symboliquement un voile, celui de Véronique, représentation de l'image photographique.

### 4. Les stigmates tatoués de Lee Wagstaff

Alors que Joan Fontcuberta remet en cause le statut d'évidence de la photographie en parodiant des miracles et des hiérophanies, alors que Stephen Althouse emploie dans ses photographies des tissus qui sont traités comme des voiles de Véronique profanes, l'artiste britannique Lee Wagstaff (1969) se penche quant à lui sur les techniques d'impression et d'empreinte<sup>291</sup>. Son *Sudarium* (2008, Fig. 27), fait de sang, de sueur et de larmes, dévoile son visage, les yeux baissés, sur un banal chiffon de cuisine à motifs linéaires. L'artiste s'intéresse aux images acheiropoïètes en raison de l'effet d'apparition du corps imprimé sur le tissu. Il a réalisé ainsi son propre suaire, *Shroud* (2000, Fig. 28), version personnelle de l'étoffe de Turin, où l'empreinte du corps a été effectuée avec du sang récupéré de l'un de ses tatouages, versé sur un tissu en lin venu d'Égypte. Les deux mains au bas du ventre, l'artiste apparaît en pourpre sur le textile blanc, qui a gardé sa trace. Mais alors que le suaire de Turin gardait imprimée la silhouette du cadavre du Christ, le tissu de Lee Wagstaff révèle les nombreux tatouages qui décorent l'entier du corps de l'artiste. Pour lui, le voile de Véronique et le tissu de Turin évoquent la pratique du tatouage, elle-même dérivée des techniques d'impression.

L'artiste explore le rapport entre la technique du marquage de la peau – de l'encre imprimée sur l'épiderme – et la technique photographique – au procédé chimique et mécanique et dont on a précédemment rappelé l'héritage issu de la gravure. Dans le cas du suaire de Turin, le procédé de l'empreinte du corps en contact direct avec la toile se combine à la photographie qui, nous l'avons souligné plus haut, a révélé les contours de la silhouette

<sup>291</sup> Voir à ce sujet: SAUNDERS Gill, MILES Rosie, *Prints Now: Directions and Definitions*, London: V&A Publications, 2006; TIMMERS Margaret (ed.), *Impressions of the 20th Century: Fine Art Prints from the V&A Collection*, London: V&A Publications, 2001.