



HAL
open science

Body-Picture Morphology : le corps comme espace de transition entre image et réalité

Bogdana Kuznetsova

► **To cite this version:**

Bogdana Kuznetsova. Body-Picture Morphology : le corps comme espace de transition entre image et réalité. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01260136

HAL Id: dumas-01260136

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01260136>

Submitted on 21 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1

PANTHÉON SORBONNE

UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Master II Recherche - Arts Plastiques :

Art et Image du Vivant

Année 2014 – 2015

Body-Picture Morphology¹ :

Le corps comme espace de transition entre image et réalité.

Mémoire proposé par Mlle KUZNETSOVA Bogdana²

Sous la direction de Mme KISSELEVA Olga

¹ * *La morphologie d'un « corps-image »*

² N° étudiant : 10920023

*à la mémoire de Miss Helen Keller,
une femme honorable
dont le parcours m'inspire
respect et humilité.*

Remerciements

Mes premières pensées sont pour l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, et le CROUS de la ville de Paris qui m'ont permis de réaliser un si riche parcours au fil de mes années d'études supérieures.

À celles et ceux qui m'accompagnent, m'instruisent, soutiennent mes projets et ont la patience de m'accepter telle que je suis :

Mme Kisseleva O., Mme Weber P., M. Toma Y., Mlle Bascou J., M. Tieu T., Mme et Mlle Velitchko E. et V., Mlle Le Goff C., Mlle Nurit A., M. Bourgeon M., M. de Léotoing J., M. Royer J-P., M. Prioux C., M. Mokhtari F., M. Capelle L., M. Feuvret L., Mlle Khatchikian A., Mlle Sarazin A., Mlle Van Driessche A., Mlle Fourgeaud C., Mlle Dols L., M. Delpech L., M. Escafre J-P., M. Grehan L., Mme Kidari N., Mlle Shakhnova M., M. Yudichev M., Mlle Zabell O., Mlle Guinard S., Mlle Beaux P., Mlle Dubchinskaya P., Mlle Leclerq C., Mlle Mutevelliuglu R., Mlle Viel V. et M. Morelle L.

Aux volontaires pour le projet *SomeWhere* :

Mme Bougeault S.,
Mme Gallas F.,
M. Poulet A.

Une gratitude constante et profonde est destinée à ces personnes dont le soutien, la confiance et l'affection particulière m'ont grandi :

M. de Rivoyre L-M.,
M. Aldosari H.,
M. Fernandez L.,
Ainsi que les membres de ma famille.

Résumé

Cette recherche se propose d'étudier au delà du lien étroit qui lie le corps à sa représentation figurée, comment cette dernière devient référent et exerce une influence de plus en plus importante sur l'appréhension que peut avoir l'Homme de son aspect extérieur et de sa morphologie.

Dans notre société occidentale moderne, de tradition judéo-chrétienne mais de plus en plus sécularisée, cette étude prend la forme d'une étiologie du *corps-image*. Cette notion y sera développée d'après trois axes : comment depuis l'invention du procédé photographique jusqu'à nos jours l'Homme a fait de l'image un miroir de son aspect extérieur non exempt de jugements ? Par quels procédés l'image exerce pressions et influences sur ceux qui interagissent avec elle ? Enfin pourquoi la morphologie, et spécifiquement la peau devient-elle le lieu du consensus entre aspirations et réalités physiques et génétiques de l'individu ?

La première partie est tournée vers l'étude de signes et de phénomènes contemporains liés au développement des progrès technologiques et médicaux. En particulier les rapports indirects observables dans les « dommages visibles » à la surface du corps, résultant d'interventions chirurgicales volontaires. Ces rapports et leurs effets, souffrent de limites pour être définis et étudiés, dues à leur apparition très récente.

La seconde quant à elle partie interroge l'image, tant sur son contenu visuel et informatif que sur ses procédés de production et de diffusion. Puis, la dernière partie de cette recherche est majoritairement consacrée à la relation, née il y a moins d'une décennie, entre le corps physique et son « extension visuelle », nous y exposerons les raisons qui justifient le nom de « *clone virtuel* » que nous lui donnerons au cours de ce mémoire.

La culture populaire et l'acteur social moyen sont les éléments contextuels de cette investigation. Ils y seront tour à tour, causes, effets et références. Aussi réunissant l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et des références psychanalytiques ces savoirs serviront à questionner ou à soutenir les propos et démarches d'artistes tels qu'ORLAN, Cindy Sherman, Jenny Saville, John Coplans ou Edward Weston. Mon travail plastique sera analysé et questionné comme démarche qui déstabilise les standards photographiques, propose une vision du corps *en tant que tel* et permet de s'extraire de la souveraineté du *corps-image*.

Mots clés : *Corps-image, clone virtuel, hystérie passive, morphologie, corps humain, photographie numérique, image publicitaire, représentation, miroir, mutilation, chirurgie esthétique, séduction, reflet.*

*« I don't care if it hurts
I wanna have control
I want a perfect body
I want a perfect soul »³*

Extrait de la chanson *Creep*
du groupe *Radiohead*, 1992⁴

³ « Ça m'est égal si ça blesse
Je veux avoir le contrôle
Je veux un corps parfait
Je veux une âme parfaite »

⁴ Groupe : *Radiohead*, Album : *Pablo Honey*, Durée : 3,59 min, Auteur : Tom Yorke, Producteur : Sean Slade, Paul Q. Kolderie, Label : Parlophone, EMI

Disponible [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=XFkzRNyygfk> (consulté le 05/05/15)

Table des Matières

Résumé	5
Introduction	9
I – Une existence schizophrène	13
/1. Le paraître vs. L'être/-----	17
a. Virtualité/Réalité : en PrintScreen	26
b. Déjouer la temporalité sous la coupole de l'espace-temps	31
/2. La course vers le Beau Mirage/-----	39
a. Métastases d'une quête du beau	40
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Une maladie visible</i>	40
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Une intrigue bien ficelée</i>	52
b. Désir de copie et chute dans le simulacre	65
II – La morphologie du corps-image	72
/1. La matérialité du fantasme/-----	72
a. Une image toujours enceinte	78
b. Une vision cannibale	85
/2. Le sacrifice du réel : le rite de transformation/-----	91
a. Morph into : de la transgression au « Progrès de soi »	91
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Transgression/Transformation</i>	91
<input checked="" type="checkbox"/> « <i>Reflection</i> »	95
b. Une nouvelle liberté (sous une camisole de force)	97
III – Le corps comme Interface	102
/1. Une investigation à même la peau/-----	102
a. Lieu de confrontation	104
b. Lieu de transition	109
/2. Un pile, deux faces/-----	116
a. Le paradoxe du clone	117
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Une apparition simultanée</i>	117
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Une réalité virtuelle</i>	118
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Le clone</i>	121
b. Le modèle/ le modelé	123
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Plongeon dans le bidimensionnel</i>	123
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Le dessin dans le miroir</i>	124
<input checked="" type="checkbox"/> <i>La courbe maudite</i>	126

/3. Le retour vers un futur authentique/-----	129
a. La Naissance de Vénus	131
☑ <i>The Birth</i> 134	
☑ <i>La femme déesse</i> 138	
☑ <i>Le Mystère du Bout du Monde</i> 144	
b. La fin du Minotaure	147
☑ <i>Le sacrifice</i> 147	
☑ <i>La tradition</i> 148	
☑ <i>Ancrage dans la réalité</i> 149	
<i>Conclusion</i>	151
<i>Glossaire</i>	153
<i>Annexe</i>	161
<i>Index lexical</i>	164
<i>Index des noms propres</i>	167
<i>Table des illustrations</i>	169
<i>Bibliographie</i>	172

Introduction

Dans le contexte d'une société où la quantité de flux visuels connaît une croissance proportionnelle à l'essor des moyens servant à leur diffusion, les étapes successives de cette recherche visent à interroger la place et le rôle du corps et à comprendre les changements qui touchent la façon dont l'individu appréhende ce dernier. Tout questionnement qui s'élabore sur ce thème doit désormais se faire au jour des progrès technologiques qui ont marqué la première décennie du XXI^{ème} siècle, plus précisément depuis la banalisation de l'utilisation d'Internet dans la sphère quotidienne. L'image connaît une mutation latente qui rendra indispensable sous peu l'actualisation de sa définition. Dors et déjà pouvant être appelée visuel, capsule d'information ou reflet, ces notions font basculer l'iconographie contemporaine. Ce dernier constat nous emmène à énoncer la problématique de cette recherche : comment la croissance des flux visuels de représentation humaine marque un impact conséquent sur la conception que se fait l'Homme de sa morphologie ?

J'ai choisi de délimiter l'étendue de ma recherche dans le cadre temporel des sociétés modernes, plus précisément dès la période qui correspond aux premiers balbutiements du procédé photographique jusqu'à nos jours (où *les applications* permettent de partager instantanément *le selfie* que l'on vient de prendre avec tous les contacts d'un réseau donné, pour peu qu'ils soient connectés). Géographiquement, l'appui sera pris sur les processus qui sont observables dans la société occidentale et judéo-chrétienne, tout en ayant ponctuellement pour référence ce qui se passe chez nos voisins outre-Atlantique, les États-Unis. En effet, j'ai eu l'occasion de constater qu'ils ont souvent une longueur d'avance, expérimentant à grande échelle des phénomènes qui sont seulement émergeant de notre côté de l'océan Pacifique. Réussir à observer les événements culturels qui sont en train d'avoir lieu de manière objective et prospecter les hypothèses pour la suite sans souffrir de la limite de mon propre *background* culturel, tel est l'enjeu de cette investigation. Croisant les savoirs des domaines tels que l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et quelques références à la psychanalyse, joints à la sensibilité, aux critiques et aux travaux produits dans le domaine des arts plastiques, je chercherai à comprendre quel « corps » nous offre la culture contemporaine.

La définition du terme *corps* comme partie matérielle d'un être animé mais aussi comme ensemble tronc et membres est héritée de la vision anatomique adoptée au cours des découvertes médicales fondées sur les dissections. C'est à cela que l'on doit la vision médico-physiologique largement adoptée dans notre société. On peut également y lier l'habitude de partitionner le corps (soit en voyant chaque organe comme autonome, soit en discernant ce qui est sain de ce qui est malade). L'intervention (si elle doit avoir lieu) ne tient pas compte dans les deux cas de la possibilité d'une vision d'ensemble et de collaborations entre plusieurs domaines médicaux.

Cette définition reste cependant insuffisante pour s'engager dans une investigation comme la nôtre et, bien que le champ des arts plastiques recèle d'un riche patrimoine d'œuvres qui permettent de comprendre les tendances dans la conception du corps à travers les époques (le corps idéalisé, le corps machine, le corps robotique, etc.), dans notre volonté d'objectivité nous allons nous tourner vers une définition sémantique proposée par Paul Valéry. Les *trois corps* ne sont pas les couches successives du corps mais trois sens du terme : le corps comme présence matérielle, comme apparence extérieure et comme représentation du système intérieur fournie par l'imagerie médicale. Il nous faudra consentir que même cette définition risque de paraître obsolète si elle n'est pas complétée par les ajustements propres à l'époque actuelle, un *quatrième* corps devra être défini. Nous serons amenés à nous rendre compte que désormais, l'Homme a une idée concrète du corps qu'il se voit posséder dans le futur. Cette conception n'est pas fondée sur le consensus avec les réalités propres aux lois naturelles (désordres génétiques, variations des capacités performatives selon les individus, déficience de sens ou encore toutes les circonstances liées à la dégradation d'un organisme en fin de vie) mais plutôt sur les aspirations à dépasser, ne plus être contraint par ce qui est couramment appelé « les erreurs de la nature ». Il faut donc non seulement prendre en compte les conceptions héritées et celles qui sont en voie de mutation mais également les objectifs et exigences que l'Homme formule pour son futur, si l'on se propose d'étudier comment le corps est vu et défini aujourd'hui.

La morphologie, étude de l'apparence externe d'un être vivant, sera interrogée comme le premier élément qui pousse l'Homme à concevoir son corps comme interface entre ses aspirations et les contraintes physiques et génétiques.

Dans la première partie nous nous intéresserons aux raisons et pratiques d'un nouveau phénomène : *le corps-image*. Trouvant son origine dans la représentation photographique du corps, il comprend l'attention aux canons esthétiques, l'influence qui émane de l'image (nous verrons par quel procédé) et l'obsession pour la surface (autant celle sans épaisseur de l'écran lumineux ou du papier qui porte l'impression figurée que celle de la peau, plastifiée et traitée pour ressembler au rendu de l'image *spectrale*). L'aura de l'image, les astuces du marketing et l'attaque fatale d'un contenu voué à la séduction et au glamour feront l'objet d'observations approfondies dans la seconde partie. Également nous y verrons le parcours auquel sont vouées les images, à partir du moment où elles ont été vues par un individu jusqu'à leur empreinte sur son corps. Cette notion d'empreinte apparaîtra également dans le début de la dernière partie mais vue d'une façon différente, comme le signe authentique d'une histoire personnelle. La possibilité nous sera donnée ensuite d'interroger le rapport corps/image en profondeur dans la perspective d'une nécessité de création et d'entretien de « clones » virtuels au risque, dans un futur à moyen terme de compromettre, sinon la réussite, au moins la qualité d'intégration sociale d'un individu.

La création artistique, les travaux d'artistes reconnus et mon propre travail plastique feront l'objet d'analyses ponctuelles tout au long de la recherche. Il ne s'agira pas de lire les symptômes sur « un organe », qui s'en trouverait comme malade et qu'il faudrait faire revenir à un état antérieur de « pleine santé » mais de considérer les comportements et les faits comme faisant partie intégrante d'un système. Il ne faudra donc pas énumérer les composantes mais en comprendre la synergie. La véritable question encore une fois n'est pas de faire l'inventaire de toutes les manières dont on peut considérer le corps et d'en déduire qu'il est absurde de se vouer à au moins l'une d'entre elle car elles ne sont valables que dans un système culturel donné. Une fois qu'elles en sont extraites, elles passeraient pour surprenantes (voire barbares). Il sera plus pertinent de voir l'amplitude et la résonance que peut avoir une pratique donnée dans un monde moderne sécularisé et ultra-communiquant. Il serait erroné de plébisciter une voie antagoniste aux mutations que nous connaissons, mieux que cela, en croisant les visées de divers domaines qui n'ont pas de communication directe, nous pourrions mettre en lumière les aberrances et distorsions que créent les ricochets de leurs influences dans les sphères voisines non visées. Par ailleurs, il est juste de considérer cette étude comme une étiologie du *corps-image*.

Par la critique d'idées préconçues ou en dépassant les limites de points de vue standardisés, certains propos artistiques pourront être remis en cause, par exemple lors de l'analyse des *Opération Chirurgicale-Performance* d'ORLAN. Une référence aux photographies de John Coplans sera faite pour souligner les glissements que nous observons dans les repères qui permettent aux Hommes de se construire et de mourir. Ulf Langeinrich, Jenny Saville, Cindy Sherman ou encore Edward Weston et le retour aux idées de la photographie pure sont autant de passerelles entre le corps et l'image, contraintes au langage universel mais muet de l'œuvre plastique que nous trouverons à interpréter à la lumière de notre thème.

Pourtant, les seules analyses des travaux d'artistes pourraient nous mener à des constats dont la subjectivité viendrait du milieu-même auquel ces œuvres sont destinées. J'entends ainsi les galeries, les musées, les fondations et centres d'Art fréquentés par un public non représentatif de la masse moyenne qui digère dans les pratiques et habitudes corporelles les idées et nouveautés qui éclosent dans une élite intellectuelle. Comme réponse à ma volonté de composer une analyse pertinente, proche du processus tel qu'il est vécu et non tel qu'il est conçu, j'ai choisi de puiser beaucoup de mes références dans la culture de masse, dans ce qu'elle produit elle-même (comme la vision de jeunes artistes issus du milieu populaire) ou dans ce qui est produit pour elle (émissions qui cherchent l'audimat et productions destinées au plus grand nombre, comme les films d'animation des Studios Disney par exemple).

Aussi, je profiterai de l'espace de ce mémoire pour livrer un point de vue plus personnel sur mes œuvres et mon intention de partir à la rencontre du corps *en tant que tel*. À travers les détails de mon protocole de travail et quelques mots sur la phase préparatoire, je livrerai les clés de l'appréhension du corps que je propose à travers mes photographies. Je voudrais y partager ma vision désintéressée et contemplative du corps, des traits de son consensus identitaire – la morphologie, et du lieu le plus riche de son expression personnelle – la peau.

I – Une existence schizophrène

« Vivre, c'est réduire
continuellement le monde à son corps
à travers la symbolique qu'il incarne. »⁵

Nous observons qu'il est impossible de continuer à penser le corps comme nous le faisons juste avant d'entrer dans le XXIème siècle. Une des raisons majeures à cela est qu'Internet n'est plus une Révolution mais un outil banal du quotidien. Ainsi, quasiment tous les services sont disponibles en ligne et il est possible de vivre (faire son marché, laver son linge, acheter des vêtements, satisfaire ses besoins sexuels, refaire la décoration de son appartement, travailler, communiquer avec le monde entier, etc.) sans sortir de chez soi. Sans sortir du tout ? Ce n'est pas tout à fait vrai.

En effet, mon parti pris pour cette analyse ne sera pas la comparaison sous forme d'un avant/après mais l'envie de schématiser les nouvelles réalités quotidiennes sous le prisme de la constante corporelle. L'élément le plus révélateur pour observer une mutation profonde, qui se lit dans l'apparence mais se comprend objectivement dans la durée est l'*habitude*. Je porterai donc une attention particulière à tous les gestes, actes, croyances apparus durant la dernière décennie et qui furent des micro-révolutions pour sur-le-champs se camoufler sous le voile de la banalité.

Le *smartphone*, le *selfie*, et les réseaux sociaux de *facebook* à *twitter* en passant par *youtube* et *Instagram* sont autant de bouleversements qui participent aujourd'hui à la banalité d'un acteur social moyen dans notre société occidentale. Le constat se fait sans attendre, peut-on voir, penser et pratiquer son corps de la même manière que dix ans plus tôt ? L'accumulation de nos nouvelles habitudes sans pouvoir les penser, les interpréter et enfin prospecter cet assemblage à long terme conduit à une distorsion, un glissement des repères pour comprendre, connaître et vivre le corps de manière éthique et morale.

L'image est d'une part un flux visuel, capsule d'information et production d'un œil humain subjectif sous la forme d'un objet bidimensionnel (une surface avec différents degrés de solidité). D'autre part elle est un moyen de représentation humaine s'inscrivant dans une histoire de l'iconographie. Le pivot autour duquel j'axerai ma recherche sera l'image, et notamment sa production via le médium photographique (c'est à dire depuis son invention en 1826 jusqu'à son utilisation actuelle de manière

5 LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, imp. à Lonrai (France), coll. Quadrige chez PUF, 2013, 7ème édition, p10 et particulièrement dans, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1992 (2004)

numérique). Ainsi, quelles sont les nouvelles façons de produire des *photos* ?⁶ Quelles utilisations sont faites de ces images ? Quel impact peut avoir l'augmentation des flux visuels, tout particulièrement sur l'apparence, le corps, et la morphologie ?

Si nous ne parlons pas encore d'un nouveau corps, nous parlerons d'un nouveau regard. C'est le regard d'autrui qui exerce la plus forte pression sur le corps, et aujourd'hui il prends des formes multiples : il est l'image, il est dans l'image et il est la quantité d'intérêt qu'engendre l'image. La façon de voir le corps change la manière de le pratiquer, de le penser de le mettre en forme par le vêtement ou par la prothèse, nous l'étudierons. Spécifiquement nous dirigerons notre attention vers les images de publicité, la *fashion photography*⁷ et la photographie d'art.

Le point commun de ces images est qu'elles répondent toutes à l'*intention* d'être produites. L'artiste interroge ou formule une critique, le publicitaire réalise une opération commerciale visant par un message visuel efficace à augmenter les ventes d'une marchandise. La mode enfin, diffuse ses produits plus subtilement, créant ambiances et univers où s'expriment au travers du *look*⁸ les dernières tendances mais aussi l'interprétation saisonnière des concepts du beau, du cool, du chic, du féminin, du masculin, etc.

Les yeux sont sans cesse sollicités par les images, ces dernières intègrent les nécessités du marketing, du design et enfin les évolutions propres à la production d'images photographiques. Jusqu'à quand l'acteur social possède son autonomie critique face à l'image, quand en est-il dépossédé ? Les transformations notamment de l'approche de la morphologie féminine ne témoignent-elles pas d'une indigestion visuelle face au corps fantasmé dans l'image ?

Comme nous le verrons, certaines formes d'images plus influentes que d'autres ont contribué à créer un aspect-type du corps beau, c'est ce que je propose d'appeler le *corps-image*. C'est à dire que l'image (dans sa réalité bidimensionnelle) crée de nouvelles

6 Cette question vise à explorer les mutations survenues autant dans la façon de photographier l'autre, que de se photographier, et le matériel utilisé.

7 Photographie de mode.

8 La définition du dictionnaire français Larousse [en ligne] propose ce terme comme familier, c'est la « *manière de se comporter, de s'habiller, l'allure générale de quelqu'un ou de quelque chose, considérée comme caractéristique de telle ou telle mode.* » C'est l'ambiance que crée sur soi un assemblage subjectif de pièces vestimentaires et d'accessoires. Mais c'est aussi la coiffure, le maquillage, le maintien et peut comprendre le moindre détail de l'apparence.

Il est important de spécifier que ce terme qui vient du verbe anglais *to look* (regarder) qui désigne l'effet visuel que produit l'apparence d'une personne. Intimement lié au regard, le corps est la scène où se réalise le *look* et qui tend petit à petit à devenir une partie du spectacle.

lignes de lecture pour les formes du corps. Une ombre qui souligne intuitivement le buste, et la poitrine paraît plus volumineuse : jeu de l'image, composition de l'artiste que la nécessité hyper-réaliste d'un monde tout-image a pris au sérieux.

Si auparavant nous parlions de maquillage, de trucages, de crinolines et de corset, le jeu de se parer pour apparaître en société cède la place à la transformation physique. On tatoue, on perce et on implante à même le corps. Le *corps-image*, c'est aussi l'idée d'un corps-surface, de quelque chose qui s'acquiert, un corps que l'on travaille à posséder et qui dépossède petit à petit l'Homme de sa capacité à *être*, à se connaître dans le devenir.

L'intérêt pour comprendre l'origine et la morphologie⁹ du *corps-image*, réside dans le constat qu'il s'agit d'une forme créée par l'Homme pour se représenter tel qu'il se conçoit et tel qu'il se voudrait être.

Enfin, il sera essentiel de pouvoir prendre du recul vis à vis de la structure anatomico-physiologique¹⁰ qui fragmente le corps et contribue à le partitionner, à le penser par éléments autonomes. Cette conception handicape la visée de l'*être* c'est pourquoi je choisis de m'inspirer des *Trois Corps*¹¹ de Paul Valéry pour préciser la définition du terme « corps » et ce qu'il désigne au cours de cette recherche. En effet, le poète propose d'interpréter le nom *corps* selon les différents aspects que l'on veut désigner en n'utilisant jamais que ce seul terme.

Le premier corps serait le « *mon corps* », il désigne « *le sentiment que nous avons d'une substance de notre présence* », nous disons *mon* comme pour évoquer l'appartenance mais paradoxalement c'est nous qui sommes contenu *en lui* sans pour autant pouvoir nous désigner en lui¹². Le second corps « *est celui que nous voient les autres, et qui nous est plus ou moins offert par le miroir et les portraits. Il est celui qui a une forme et que saisissent les arts* »¹³. À juste titre Paul Valéry remarque quelques lignes plus loin, que l'on peut vivre sans ne s'être jamais vu et tout aussi bien disparaître de l'obsession pour cette surface comme Narcisse lorsqu'il se découvrit grâce au reflet de l'eau. Enfin le troisième corps comprend plutôt la conception mentale que nous pouvons avoir de l'aspect de

9 *L'étude de la configuration et de la structure externe d'un organe, d'un être vivant*. Définition tirée du Petit Robert 2012

10 Cela entend le savoir bio-médical. LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p20

11 VALÉRY Paul, *Le problèmes des Trois Corps*, dans *Réflexions simples sur le corps* (1944), disponible dans *Variété III, IV et V*, imp. à Saint-Armand (Cher) France, coll. folio/essais aux éditions Gallimard, 2010 (première édition de Variété V en 1944)

12 *Ibid.*, p 602

13 *Ibid.*

l'intérieur de notre corps qui nous a été révélé par la médecine. Le paradoxe étant que l'on se reconstitue en voyant une image bidimensionnelle de ce qui se trouve en volumes dans l'obscurité de notre *intérieur*.

Cette difficulté à définir le terme corps place l'Homme devant une large amplitude de possibilités et d'interprétations qui visent à combler l'imprécision du langage. L'actuelle « solution » qui semble se profiler tacitement est d'essayer de concevoir le corps comme terrain modulable qui peut réduire la distance entre l'exigence d'une esthétique calquée sur l'image, et la réalité corporelle et morphologique. Le bien-fondé de ce dénouement sera questionné tout au long de cette recherche. Par ailleurs, en continuant la réflexion de Paul Valéry, il faudrait désormais y inscrire un *quatrième* corps, composé de toutes les extensions virtuelles qui font suite à notre réalité physique sous forme d'images dans l'espace dématérialisé et numérique de la toile web. Leur création et leur gestion sont autant un souci de son image que de son corps car la principale préoccupation qui influence notre iconographie virtuelle est de concevoir des versions nécessairement amélioratives sans qu'un fossé ne se creuse avec l'original physique (incitant à réaliser des interventions à même l'original).

Ce qui passe pour une évidence dans l'évolution des usages que fait l'Homme de la technologie, crée de véritables paradoxes comportementaux du point de vue corporel et psychologique. La partie suivante sera donc entièrement consacrée à l'étude de ces comportements, à leurs observation et interprétation, dans le monde de l'art et des sciences humaines.

/1. Le paraître vs. L'être/

« La sensibilité narcissique de l'individualisme contemporain modifie les termes de la relation dualiste de l'homme à son corps. »¹⁴

Avant d'approfondir l'investigation autour des pratiques actuelles qui lient le corps à sa représentation, et rendent nécessaire une confrontation entre la réalité matérielle (et physiologique) et un reflet numérique (et virtuel), ce rapprochement nous le verrons instaure une relation d'influence de l'un sur l'autre. Nous allons d'abord évoquer les balbutiements historiques où l'on distingue déjà quelques oscillations à l'aspect anodin qui ont dans les faits orienté le cours des choses vers la voie aujourd'hui empruntée.

En effet quelque soit la société, et parfois même chez certaines espèces animales l'apparence intègre une partie des codes sociaux et facilite la communication entre ses acteurs. Le port de telles ou telles couleurs, divers plumages, la noblesse de la fourrure, les formes de coiffes, l'emplacement et la forme de tatouages sont autant de signes distinctifs plus ou moins permanents qui définissent la place d'un individu dans un groupe (social). L'apparence¹⁵ dans ce cas revêt une fonction informative, elle se rapproche pour ainsi dire de la fonction d'uniforme qui tend à masquer le caractère singulier de l'individu pour accentuer la fonction qu'il exerce.

Dans le cas de sociétés humaines et tout particulièrement la notre occidentale et judéo-chrétienne, la notion d'individualisme a détaché l'individu de sa subordination au groupe. Entraînant par là l'établissement d'une frontière entre lui et la communauté, cette limite étant le corps. L'anthropologue et sociologue David Le Breton, propose de situer historiquement l'apparition de l'individu dès le XIII^e siècle par la représentation du marchand¹⁶ qui peut incarner l'individu moderne : *« c'est l'homme cosmopolite qui fait de son intérêt personnel le mobile de ses actions, même au détriment du bien général ». Il est le foyer autonome de ses choix et de ses valeurs »¹⁷*. Résulte de cette nouvelle vision une rupture avec le souci de la communauté et le respect des traditions.

14 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 192

15 J'entends ici l'ensemble d'éléments et de signes utilisés à même le corps, tout ce qui ajoute à l'aspect extérieur du corps comme les vêtements, les accessoires et colliers mais également le tressage de cheveux, rasage, piercings, tatouages, etc.

16 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., spécifiquement chapitre 2 : *Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé* p 39 - 80

17 *Ibid.* p 39

L'immense liberté qu'acquiert l'homme est d'agir sur le monde selon ses convictions personnelles mais il découvre simultanément à ce gain la notion de solitude, c'est à dire qu'il est désormais seul à devoir protéger ses intérêts, qui, s'ils vont à l'encontre de ceux d'un autre individu exposent au risque d'être trompé, exilé, agressé ou pire tué. Lorsque l'homme prend ses responsabilités face à Dieu, il affirme une certaine autonomie face à l'institution qu'est l'Église¹⁸. L'autonomie se lie avec une conscience plus nette de la personnalité, l'individualisme se caractérise par l'essor des intérêts privés. Au XVIème siècle, le système capitaliste enrachine l'individualisme pour donner naissance à celui que l'on connaît comme « l'individu moderne ».

Nous venons donc de souligner que c'est l'élargissement de la sphère privée et parallèlement une indépendance croissante vis à vis de l'Église qui influença les Hommes vers une prise de conscience de leur caractère unique. Cela pose les bases d'une relation qui valorise le corps comme « ce qui permet de rendre visible l'unité de chacun ». Le visage se crée en même temps que l'individu, non plus comme un ensemble d'organes nobles qui fournissent les informations visuelles, olfactives et la bouche comme le lieu qui nourrit l'organisme, mais les yeux prennent une valeur symbolique comme « fenêtres de l'âme ». Tout porte à croire que l'invention du *regard* comprend une nouvelle forme de jugement. La Renaissance italienne a également contribué à cristalliser la beauté extérieure du corps dans la symétrie et l'harmonie des proportions, qui deviennent synonymes d'une beauté intérieure et d'une grandeur d'esprit.

De toutes ces observations historiques nous pourrions déduire une relation de causalité : plus le domaine « privé » grandit plus le souci du paraître se pose. Soulignons cependant qu'il ne s'agit pas d'observer les coutumes et manières des couches sociales supérieures¹⁹ mais justement de pointer le moment de bascule où l'on a commencé à percevoir chaque personne comme entièrement responsable vis à vis de l'apparence de son corps, y compris morphologiquement. « *Puisque c'est moins le « fait » supposé lui-même qui compte que l'image qui en est donnée, diffusée, appropriée par la société contemporaine, il faudra donc distinguer dans le décompte des changements spécifiques au XXème siècle, ce qui sera du domaine du pratique de ce qui traduira surtout un changement des représentations. Mais*

18 « C'est Calvin en 1545 qui distingue les lois célestes et les lois humaines afin de justifier le crédit et donner une légitimité décisive à l'entreprise commerciale ou bancaire. Parallèlement, en s'opposant aux institutions ecclésiastiques, en refusant le magistère du prêtre, les réformés font de la religion un problème de conscience personnel mettant chaque homme devant Dieu sans autre intermédiaire. Moment important de l'avancée individualiste, et de l'invention du corps. » LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 43

19 Bien entendu, le changement est souvent amorcé par les nouvelles idées ou visions qui émergent dans les classes aisées et intellectuelles, pourtant c'est dans l'application massive de l'idée qu'on peut vraiment chercher à comprendre sa résonance.

à la condition de ne pas surinvestir une telle distinction : représentation et pratique se déterminent l'une l'autre et, assez largement, se confondent. [...] en images et en pratiques le siècle bouge et, même, n'a cessé de bouger dans son rapport au corps ; [...] il a sans doute vu le plus grand bouleversement qu'ait jamais connu le corps humain en si peu de temps à tel point qu'on peut avancer l'hypothèse qu'il n'y a pas de corps potentiellement autonome avant le XXème siècle. »²⁰.

L'industrialisation apporte des progrès dans divers domaines. Les changements des habitudes du quotidien, se diffusent de plus en plus rapidement et massivement grâce aux nouveaux systèmes d'information comme la radio puis la télévision. C'est derniers apportent, contribuent et propagent le bouleversement de la connaissance et de l'expérience du corps.

D'une part l'invention des produits cosmétiques dans les années 1950, d'autre part une évolution de la coupe des vêtements qui laissent de plus en plus d'aisance au corps, rompant avec l'ancien « maintien » des toilettes contraignantes et suivant au plus près la silhouette, apportent une préoccupation nouvelle, celle de la ligne. Enfin, le moment décisif comprend la valorisation des activités de « plein-air », l'engouement pour les activités balnéaires et l'invention des congés-payés. La peau qui devait rester blanche, (pour être le reflet d'un quotidien de personne aisée qui ne s'expose pas aux rayons du soleil contrairement aux travailleurs à la peau halée), se « brunit » et devient brusquement le signe d'une nouvelle aisance sociale. La marque de celui qui peut se permettre des vacances en bord de mer et qui a bronzé par opposition à l'ouvrier blanc « comme les murs » (de l'usine qu'il n'a pas quitté). Cette peau donc qu'on veut dorer au soleil il faut l'exposer, la dénuder et c'est l'entrée du corps dans l'ère du « physique ».

Ayant succinctement évoqué les étapes majeures du XXème siècles qui ont façonné le corps comme nous le concevons aujourd'hui. Je voudrais à présent souligner le lien qui se forge au même moment entre le corps et sa représentation photographique.

En mentionnant la pratique, c'est la gymnastique qui va servir de loquet à l'amorce d'une nouvelle perception visuelle du corps. Les exercices se composent d'un ensemble de gestes et de mouvements pensés initialement pour l'entraînement militaire par des médecins. De manière générale la noble visée de cet usage est de fortifier le corps, de le rendre plus endurant. C'est un peu plus tard dans le début du

20 COURTINE Jean-Jacques, (Sous la Direction de), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard - Le XXème siècle*, éditions du Seuil, 2006. Ici spécifiquement, est cité une observation (p164) contenue dans la partie *Le corps ordinaire* de ORY Pascal, p 133-167

XXème siècle que la pratique d'une activité sportive et de compétition (comme la course à pied, l'aviron, le cyclisme, les sports hippiques, etc.) se verra désignée pour le statut qu'occupait initialement la gymnastique - c'est à dire entraîner et augmenter les capacités physiques de son corps – mais complété par la notion de concurrence entre les compétiteurs. La culture des muscles pour eux-mêmes donnera la branche du culturisme pour plus tard devenir ce que l'on connaît comme *body building*²¹.

Un détail en apparence assez anodin suggère pourtant à réfléchir. Après les années 1913 on appose sur le corps le mètre étalon de la performance. Le corps témoin, de morphologie normale est mis en opposition avec un corps athlétique²². Au delà donc d'une nouvelle vision du corps construite par l'éducation des mouvements contrôlés et de gestes sportifs, c'est une nouvelle présentation qu'on propose du corps en images (et en opposition à un corps non entraîné).

Voilà donc un siècle déjà que se forgea l'idée qui rend l'individu responsable de son physique – et qui aujourd'hui tend à la condamnation des personnes en surpoids. La volonté et l'entraînement permettent de s'offrir un corps reflétant musculature et santé, si l'individu est « gros », la société s'autorise à le condamner pour l'effort qu'il ne veut pas faire afin de se rendre *présentable* aux autres. C'est d'ailleurs cette même idée qui pousse certaines personnes vers la liposuction qui permet, après une souffrance pendant la cicatrisation, de bénéficier d'un corps « aux normes » et avec bien moins d'efforts que les entraînements physiques quotidiens.

Du coté des femmes, grâce à la diffusion d'images de mode dans les magazines l'attention peut, de prime abord être fixée sur le vêtement, mais la mannequin qui le porte, telle qu'elle apparaît sur la photographie, inspire pour s'approprier autant les vêtements que les formes du corps proposé.

21 « Les « méthodes » orientées sur l'apparence, son « volume », ses contours, le disent plus que d'autres, multipliant miroirs et photos, codes et plans, observations minuscules et gains personnalisés : « culture rationnelle pour Edmond Desbonnet en 1901, « body building » pour Bernarr Macfadden en 1906. » COURTINE Jean-Jacques, (Sous la Direction de), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard – Le XXème siècle*, éditions du Seuil, 2006. Ici spécifiquement se référer à la partie *S'entraîner* de Georges VIGARELLO, p 169-206

22 *Ibid.* p 171

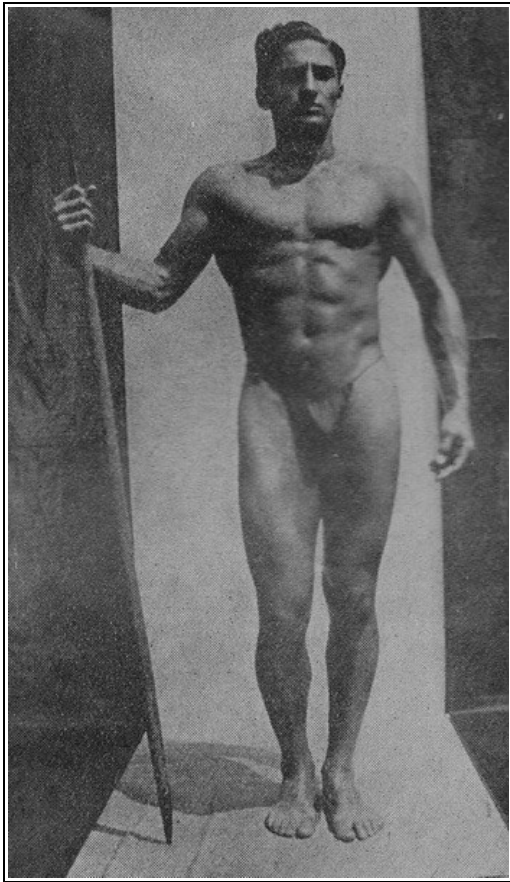


Illustration 1 : Photographie de Leon Levinstein en 1936, élève d'Edmond Desbonnet.

L'homme que nous voyons à l'image (ill. 1) détient sa musculature des exercices proposés par Edmond Desbonnet, qui optait pour un développement harmonieux des muscles. Deux choses sont à remarquer. L'homme pose avec une lance, seulement couvert d'un cache-sexe, la mise en scène n'est pas sans rappeler les sculptures de marbre qui représentent les athlètes athéniens. Mais ce jeune Apollon du début du XXème siècle n'a rien à envier aux morphologies masculines qui garnissent nos magazines de mode aujourd'hui. Ainsi la représentation du corps dans les Arts, et notamment à la Renaissance a imprégné une branche de l'imagerie du corps - notamment pour l'homme, qui plus qu'à vouloir saisir le naturel tend à viser l'idéal en refaçonnant les données d'origine. Cette pratique est maintenant mise en lumière par les opérations de chirurgie esthétique.

Il semblerait effectivement que la recherche d'un équilibre entre une utilisation saine du corps qui comprend l'entretien du bon fonctionnement de tous les muscles et une apparence agréable, suscitée par le charme d'un corps en bonne santé, révèle l'existence d'une relation de cause à effet entre volonté d'intervention sur son physique et le bien paraître. Pourtant cet équilibre est si mince qu'il semble que l'Homme soit incapable de le trouver, en tout cas de le respecter.

Ainsi cette relation de causalité semble être interprétée dans une version caricaturale qui justifie toutes les dérives. Dans cette tranche se réunissent tous les arguments qui prétendent que par le recours à la chirurgie esthétique, se fait la correction à l'extérieur de ce qui correspond à une aspiration, une réalité intérieure. Il semble alors cruel et injuste de les limiter dans leur droit à détenir une apparence extérieure qu'ils se savent mériter et connaître à l'intérieur.

L'importance que prend ce débat me pousse encore une fois à diriger mon questionnement vers la capacité de l'iconographie photographique à poser son empreinte dans l'esprit de ceux qui sont largement stimulés par les images. Existe-t-il une influence quasi inconsciente sur la nécessité du sujet à sur-valoriser son *second corps*, son aspect extérieur ?

Je me permettrais également de mentionner que la discipline de la culture physique dont Desbonnet a fondé les idées, se connaît aujourd'hui comme le *body building*²³ qui peut être vu comme une dérive de la visé initiale. En effet, il serait malhonnête d'affirmer que regarder le corps athlétique de la photographie précédente est égal que de voir le corps d'un homme qui n'aurait pas d'activité physique régulière. L'athlète est effectivement séduisant mais il véhicule également l'idée d'un accomplissement, d'une maîtrise de soi sans oublier tout un imaginaire de « force ». Néanmoins la date de la photographie remet certaines idées en place, en 1936 ces corps masculins n'étaient encore guère à la mode, et la culture physique n'a eu de prise que dans les cercles populaires. Les corps des *bodybuilders* démontrent aujourd'hui l'excès d'une pratique dont le mot d'ordre semble « toujours plus gros ». Le muscle est artificiellement amplifié sans autre but que d'apparaître plus gros et plus saillant, la compétition a ses critères de jugement propre à cette pratique, hors de cet univers ces corps poussent à l'étonnement, voire à la grimace.

Les femmes ne sont pas en reste et ont également leurs catégories pour cette compétition. Le résultat est encore plus étrange, la championne du monde toutes catégories de *body building* en 2012, la britannique Rene Campbell²⁴ (ill. 2) semble porter au delà de son bikini la caricature d'un



Illustration 2 : Rene Campbell championne du monde IFBB en 2012

23 En français aussi dit « le culturisme ».

24 La photographie provient d'un site sérieux qui met régulièrement à jour les actualités en IFBB féminin. [en ligne] <http://lothaire1.free.fr/freya/?p=2457> (consulté le 23/03/15)

Il est également possible de visiter le site personnel de la championne. « *The body achieves what the mind believes* » telle serait sa devise personnelle, et c'est un des exemples d'informations que l'on

univers de force purement masculin, accompagné de symboles stéréotypés féminins comme le maquillage, le verni à ongles et les cheveux plutôt longs. Il n'y a plus de corps à proprement parler derrière une obscénité du muscle, comme si l'on tendait à illustrer le terme « corps musclé » de manière littérale, un corps qui ne se composerait que de muscles, où se voit et se vit à l'extérieur ce qui a vocation de rester à l'intérieur.

On me reprocherait une analyse naïve si je déduisais du fait qu'il ait suffi de moins de cent ans pour que la culture physique se transforme en Fédération Internationale de Body building et de Fitness et que le corps de l'athlète d'alors soit le corps de tout bon mannequin homme d'aujourd'hui, que dans cent ans encore tous les hommes auront la morphologie de Superman et les mannequins de magazines le corps d'un Hulk²⁵ en rage. Effectivement, cela ne serait pas pertinent parce que cela emprunterait une visée linéaire qui prendrait pour référence une pratique marginale. En revanche, l'œuvre cinématographique de science-fiction futuriste proposée par le scénario d'Andrew Niccol qui a fait sensation à sa sortie en 1997, prend encore maintenant des airs de la réalité d'après-demain.

*Bienvenue à Gattaca*²⁶ (ill. 3) illustre un futur technologique proche du notre où l'humanité s'est débarrassée de tous ses scrupules quant au recours à la science en vue d'améliorer les capacités humaines. L'eugénisme²⁷ s'y pratique afin de limiter la naissance d'individus malades ou de faible santé, on retravaille artificiellement le génome de l'enfant visant la perfection afin de lui offrir les meilleures capacités possibles. Progressivement une élite d'individus s'est créée, dans une société où seule l'ADN est prise en compte, reléguant les individus « naturels » au rang de couches sociales inférieures.

peut y découvrir. [en ligne] <http://www.renecampbell.net/> (consulté le 23/03/15)

25 Personnage de fiction de l'univers des Marvel Comics. Après une modification génétique de son ADN par les rayons gamma, le docteur Robert Bruce Banner se transforme en mastodonte vert incroyablement fort lorsqu'il est énervé.

26 Film de science-fiction américain (106 min) sorti sur les écrans en 1997 dont le titre original est *Gattaca*, produit par Columbia Pictures et Jersey Film. Les acteurs principaux sont Ethan Hawke, Uma Thurman et Jude Law.

La bande annonce [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=7u3RrbNpRUQ> (consulté le 23/03/15)

27 L'eugénisme peut être défini comme l'ensemble des méthodes et pratiques visant à intervenir sur le patrimoine génétique de l'espèce humaine, dans le but de la faire tendre vers un idéal déterminé. Il peut être le fruit d'une politique délibérément menée par un État. Il peut également être le résultat collectif d'une somme de décisions individuelles convergentes prises par les futurs parents, dans une société où primerait la recherche de l'« enfant parfait », ou du moins indemne de nombreuses affections graves.

Le personnage principal Vincent rêve depuis sa plus tendre enfance de partir dans l'espace, pour cela il faut travailler à *Gattaca* mais ce rêve lui est « naturellement » interdit car son ADN n'a pas été perfectionné, il est qualifié d'« *in-valid(e)* » dans la société futuriste. Refusant de renoncer à sa folle ambition, et par chance doté d'un bon physique, il va prendre l'identité de Jérôme, un athlète que sa tentative de suicide manquée a privé de l'usage de ses jambes mais dont l'ADN reflète les immenses capacités.

Une grande place est faite au corps dans ce film, d'une part au point de vue organique on y voit du sang, cheveux et poils, ongles, particules de peaux mortes

mais également les excréments comme la sudation et l'urine. D'autre part à l'apparence – c'est bien parce que Vincent est d'une apparence agréable qu'il va pouvoir mettre en place le subterfuge. Par ailleurs, il va falloir au jeune homme un entraînement acharné pour obtenir la condition physique exigée pour faire partie d'une équipe d'exploration spatiale, ce qui sous entend d'être à la hauteur d'individus dont les capacités ont été « programmées » pour cela.

L'être, le paraître et le devenir de l'humain sont questionnés de manière adroite et tranchante dans une œuvre cinématographique qui tient alerte le spectateur jusqu'au dernier plan. La volonté, la force d'esprit se confrontent à la logique d'un destin, tout est-il vraiment écrit dans les gènes ? La question reste ouverte. Il émane de cette production que plus une société (ou les acteurs d'une société) s'autorisent à contrôler de critères qui jusqu'ici ne connaissaient que les lois de la Nature, plus cette société devient intransigeante envers l'individu. Elle imagine l'Homme de demain et aspire à un idéal ce qui tout compte fait la *déshumanise*.

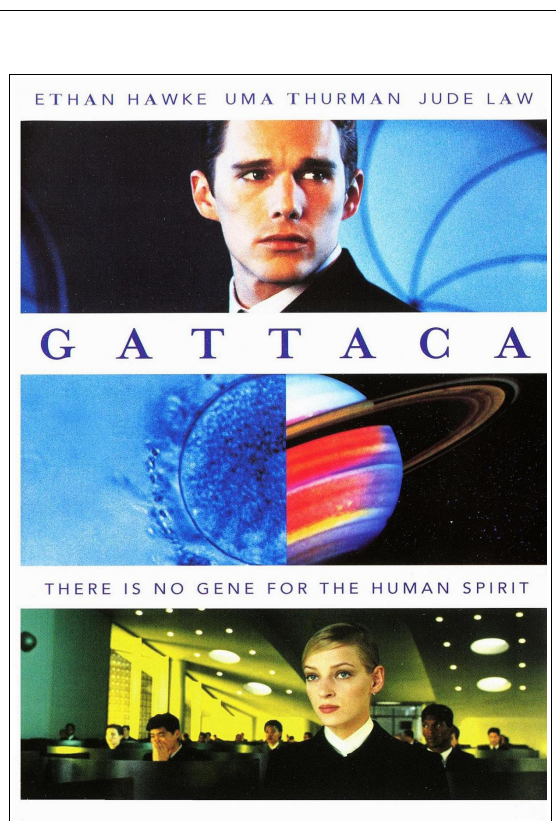


Illustration 3: Affiche américaine du film « Bienvenue à Gattaca » (1997)

Dans le même esprit, et plus tragique encore, *Le meilleurs des mondes* (1932) d'Aldus Huxley que l'on évoquera également plus tard embarque le spectateur dans un monde futuriste où les humains sont fabriqués en pipettes et conditionnés. Sous des airs de science-fiction et d'invraisemblable anticipation du futur, le roman est saisissant de par sa ressemblance avec bien des aspects qui régissent les sociétés modernes. L'évocation d'une drogue sous le nom de *soma* qui sans effets secondaires fait flotter ceux qui la prennent dans un imaginaire sans souci, la référence aux tragédies shakespeariennes, la notion de « la foi » en quelque chose, la description de l'industrie et surtout d'une société d'humains incapables de dépasser leur conditionnement, rendent le texte pétri de symboles qui interrogent la capacité des Hommes à survivre à leurs propres ambitions pour l'humanité. Notons que le tri des individus dans les classes sociales est montré par la couleur des vêtements et par le physique partant du beau vers le disgracieux.

Aussi il n'est pas inintéressant d'avoir une pensée pour le roman de Boris Vian *Et on tuera tous les affreux*²⁸ (1948) où sur le ton d'une histoire de voyous et de jolies filles dans ce qu'on pourrait appeler un polar burlesque, l'auteur avec une finesse et une poésie qui lui est propre pose la question de la beauté physique. Le personnage principal est forcé à donner son capital génétique pour un plan de création d'une nouvelle sorte d'humain « supérieurs ». Cela nous ramène vers le souffle fétide de la Seconde Guerre mondiale et l'idéal de la race arienne. Cependant l'auteur déjoue le dénouement en imaginant une scène finale où les beaux spécimens masculins sont totalement délaissés par les jolies filles du programme qui se jettent littéralement sur les « moches » parce qu'étant nouveaux pour elles leurs caractères physiques originaux les séduisent. Vian raille ainsi les diktats de beauté et dédramatise la question en évoquant l'instinct de l'Homme à aimer l'original ce qui sous-entend que le laid d'aujourd'hui est peut-être le beau de demain. Cela nous amène vers une nouvelle réflexion, les Hommes continuant à se façonner tous sur le même type ne créent-ils pas (à l'inverse de ce qu'on imagine) un futur où la bosse sur le nez et les seins tombant seront l'exquis d'un beau naturel et rare ?

28 VIAN (Boris), *Et on tuera tous les affreux*, dans la coll. Le livre de poche, éditions Fayard, imp. à La Flèche (Sarthe), 2007, dont la première édition parue aux Éditions du Scorpion en 1948 sous le pseudonyme de VERNON Sullivan (un auteur américain) dont Vian s'est dit être le traducteur.

a. Virtualité/Réalité : en *PrintScreen*

« Le mot corps est toujours au pluriel, il n'y a en effet jamais de corps sans autre, il n'y a pas de corps au singulier »²⁹

C'est cette incapacité à se passer de l'image qui fut mon premier constat, le second était que si moi aussi je ne jouais pas au « moi-visuel » mon existence en tant qu'acteur social en subirait des dommages, enfin cette résonance du moi qui ne se limitait plus à mon espace corporel exigeait une nouvelle gestion d'un *soi physique* et d'une *extension* qui me représente dans l'espace virtuel. Un véritable plan de communication donc qui comprends l'entretien d'une extension virtuelle de mon apparence à laquelle seront rattachées des informations d'ordre social et identitaire qui me permettront de rejoindre, du moins de faire partie intégrante d'un réseau qui contribuera à m'intégrer et à m'offrir un rôle d'acteur social.

Cette exigence d'informer et d'être informé s'est imposée si discrètement que la mutation profonde qu'elle ordonne dans le champs de la communication entre individus tarde à être correctement étudiée³⁰. Premièrement la quantité d'information disponible concernant un sujet donné sur Internet et sa qualité, contribuent à considérer le sujet comme « viable ». Il ne sera pas étonnant si dans un futur à moyen terme l'incapacité de composer son profil sur Internet ne soit un critère de marginalisation d'une personne. Ce serait une forme de handicap social rattaché à l'idée d'un handicap physique ou psychique.

En second lieu, le virtuel ne dispense pas d'une « présence » physique. *« C'est toujours par l'évaluation du visage que commence la rencontre entre acteurs. Le premier temps est celui où se croisent les regards et où s'apprécie respectivement la qualité des présences. »³¹* Ce processus connaît une version 2.0 qui fait pleinement appel aux propriétés de l'image. C'est à dire que l'acteur va figurer une rencontre avec ses contacts (les personnes qui ont accès à ses informations dans le cadre du réseau qui les lie) en « partageant » avec eux, une quantité plus ou moins importante d'images qui le représentent. Cela peut aller de l'image de profil, (qui dans les champs de réseaux moins formels prendront la

29 LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, imp. à Lonrai (France), coll. Quadrige chez PUF, 2013, 7ème édition, p 34

30 « Dans la société du spectacle, il faut être vu, et surtout ne pas être visuellement en porte-à-faux dans le regard des autres. La dissolution des repères collectifs n'affranchit pas du regard des autres. Et l'individu ne cesse de se questionner sur sa normalité, et il ne la mesure que dans les réactions à son propos. » *Ibid.*, p 227

31 *Ibid.*, p 161

forme d'images quelconques de paysages, de personnages de dessins animés ou personnalités publiques connues, etc.) à des photographies tout à fait personnelles qui représentent le sujet dans les moments particuliers ou des occurrences du quotidien.

Le *selfie*³² est une des prises photographiques privilégiées pour ce type de partages. Nous examinerons ses caractéristiques de manière plus approfondie dans la seconde partie, notons qu'à bout de bras (ou un peu plus avec le manche à selfies) le regard dans l'œil de la caméra, on réalise un *screen shot*³³ de notre réalité physique donnée, qu'on partage quasi instantanément avec un nombre plus ou moins important de personnes. « *Nous voyons de plus en plus le monde à travers des écrans, non seulement ceux des dispositifs audiovisuels connus (télévision, vidéo, écrans d'ordinateurs, etc.). Mais de la même façon le pare-brise de la voiture ou du train montre un défilement d'images déréalisées, proche des précédentes, les bâtiments élevés, les grands ensembles, les tours, etc. offrent une vue vers l'extérieur non moins subordonnée au regard scénique.* »³⁴ Comme si nous avons maintenant besoin de passer par le stade de l'écran pour nous confirmer notre état de présence.

D'une part le selfie est pris pour-soi, pour se voir dans un lieu particulier ou marquer dans sa mémoire un moment dont on veut conserver la trace visible³⁵. D'autre part cette image est tout sauf *sienna*, elle est prise pour les autres pour se montrer aux autres. On prend la pose, on compose l'image, on se *met en scène* comme l'on veut être perçu par les autres. Il ne s'agit plus d'une sensation de l'instant mais de faire impression sur les autres, sur ceux qui verront. L'objectif devient l'écran d'autrui sur lequel on va apparaître, en surface, cédant à la bidimensionnalité et aux pixels.

Si l'invention de la photographie avait l'avantage sur la peinture de restituer l'information avec les plus exacts détails, n'est ce pas cette subjectivité de l'artiste peintre que cherche à ravir la photographie numérique en proposant dans tous les logiciels et applications de visionnage de photos une succincte retouche et l'ajout de

32 Cette définition donnée par Wikipédia retranscrit l'intention sérieuse de donner une définition à la façon du dictionnaire avec l'incapacité d'une analyse profonde d'un phénomène populaire récent. Elle met l'accent sur le lien direct entre cette prise photographique particulière et l'utilisation d'une technologie donnée, le smartphone avec caméra frontale et l'idée d'une connexion internet pour diffuser presque instantanément l'image sur un réseau social, via une application destinée à accomplir cette action.

[en ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Selfie> (consulté le 17/03/15)

33 Une capture d'écran (ou un *screenshot*, parfois abrégé *screen*, ou encore un *imprimécran* du nom de la touche Impr. écran) est une image dont le contenu est celui qui a été affiché à un instant donné sur un écran d'ordinateur, de télévision ou de tout autre dispositif d'affichage.

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Capture_d%27%C3%A9cran (consulté le 17/03/15)

34 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 164

35 « *Le selfie est un portrait de soi dans le monde* » article paru dans le Journal Libération Écrans, la version [en ligne] du journal. Le 24/04/2014 par Erwan Carillo et Camille Gévaudan. http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965 (consulté le 28/03/15)

filtres ? Ces derniers font nettement varier l'ambiance de la photo, d'un ton tiède et orangé on peut passer aux vert-bleu frais, selon les éléments à mettre en valeur. Sur le visage, l'ajout de lumière et/ou de contraste change les traits, il fait habilement disparaître les signes de fatigue ou imperfections sur la peau³⁶. Le cadrage, souvent en plongé esthétise le visage, fait paraître les yeux plus grands. C'est autant de variations, « de libertés » que l'image prise en camera frontale permet de contrôler, tout en gageant fermement « c'est une photo, donc c'est vrai ».

Cette notion de véracité visuelle est au cœur des débats, les photographies de stars avec/sans maquillage, avant/après l'apparition des signes de l'âge, avoir grossi ou maigri font partie des mets favoris des internautes et autres lecteurs des magazines populaires. Il est exigé pour devenir une personnalité de répondre à une constante visuelle de beauté. De cela peut-on déduire que le critère de beauté du XXIème siècle est la photogénie ?

La capacité à apparaître agréable sur les photos, ne saurait être le seul critère mais il pose les grandes lignes de l'esthétique contemporaine. « Aujourd'hui une honte diffuse d'être soi est savamment distillée par le marketing. Le souci de soi se magnifie sous l'égide de la consommation générant toute une industrie du façonnement et de l'embellissement de soi. »³⁷. Ce serait l'incessante confrontation à l'image qui nous représente qui pousse l'Homme à considérer son corps comme donnée imparfaite. « Une exigence impitoyable de séduction et de cisèlement de soi s'impose. Le corps est aujourd'hui un alter-ego, un autre soi-même décevant de prime abord, mais disponible à toutes les modifications. Sans le supplément de signes introduit par l'individu dans son style de vie ou ses actions délibérées de métamorphoses physiques, son corps est insuffisant à accueillir ses aspirations. »³⁸. Ainsi, le corps devient un autre dans lequel il faut investir temps et argent et c'est en « se réappropriant » ce terrain en friche, qu'il nous serait possible de nous révéler dans un jour qui nous sied.

C'est la notion de *reflet* qui sera le point de bascule de l'influence de l'image sur le corps. Soudainement l'homme ne cherche plus à s'identifier comme il le fit en se découvrant sur les photographies données par le Photomaton. Il ne se prépare plus face à son miroir pour subir ensuite le résultat photographique d'une réalité qu'on imaginait autre. La caméra frontale est le nouveau miroir dans lequel on se regarde, où on se fait

36 « Toute organité est bannie comme souillure : rides, boutons, rougeurs, cicatrices, sueurs, odeur, excrétion, graisse, etc. Le corps doit être lisse et beau, jeune, conforme au modèle implicite de n'attirer l'attention sur lui que par sa séduction. » LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 230

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p 229

les yeux doux, où on triche avec les apparences en changeant d'angle de vue, pour choisir le reflet qui nous plaît d'une part et qui sera conforme à ce qui est voulu de nous d'autre part.

Le passage du tridimensionnel au bidimensionnel a toujours compris ses moments heureux et ses sacrifices. D'une part la perspective déforme, et ce leurre a de longue date éveillé les soupçons de Socrate qui appelle cette initiative artistique « tromperie ». D'un autre côté il est possible de saisir une harmonie de lignes si fugace qu'il serait impossible de la partager autrement. Par ailleurs, la photographie permet une lecture de ce qui est constitutif d'une réalité sujette à une époque et à une mode mais également une interprétation des éléments entre eux, ou chacun va signifier plus qu'un détail temporel. « *La photographie est devenue un art en mettant ses ressources techniques propres au service de cette double poésie, en faisant parler deux fois le visage des anonymes, comme témoins muets d'une condition inscrite directement sur leurs traits, leurs habits, leurs cadre de vie et comme détenteurs d'un secret que nous ne saurons jamais, un secret dérobé par l'image même qui nous les livre.* »³⁹

Cela pose la question du status de ces images – autoportraits réalisés par une technologie qui fait tout pour ne plus quitter la main, ont-elles encore avoir avec un quelconque trait artistique ? Cette interrogation nous permet de suggérer le second moment de bascule où s'enracine la relation d'influence entre corps et image. Réaliser un flux d'images de soi dans le quotidien n'est pas une *intention de mise en scène* comme elle se sous-entend dans la photographie d'artiste, c'est une intention « informative » par un *moyen visuel*.

Ainsi cette création d'un *soi-visuel* c'est faire de son corps la scène visuelle de l'identité que l'on veut y échafauder. « *Certes, la décision personnelle est bornée par les pesanteurs sociologiques, l'ambiance du temps, la condition sociale, l'histoire propre, mais l'individu a l'impression, lui, de son autonomie. L'expérimentation prend la place des anciennes identités fondées sur l'habitus. Le sentiment de soi est inlassablement travaillé par un acteur donc le corps est la matière première de l'affirmation propre selon l'ambiance du moment.* »⁴⁰

Alors, si nous avons pu observer précédemment que le corps devient un alter-ego, qu'il devient l'autre que moi, c'est précisément parce-qu'il devient *l'espace* de la construction identitaire de l'individu. Il est le lieu où je me rends pour me mettre « en

39 RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, imp. à Mayenne (France), La Fabrique éditions, 2003, p 23

40 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 226

forme »⁴¹, non sans une certaine responsabilité, puisque par mes actions sur mon apparence je construis la qualité/quantité d'attention que me porteront les autres acteurs sociaux.

Le dualisme historique corps-âme ou corps-esprit cède à une réalité plus urgente où l'individu par une attention excessive portée sur l'apparence, et le glissement de la médecine esthétique vers les soins cosmétiques, conçoit le corps comme un théâtre où jouer la représentation de soi. Le corps devient *la performance* du moi. Pour être encore plus précis il n'est pas en train de devenir performance, il l'est déjà.

L'évocation d'une pathologie schizophrénique dans le titre de cette partie visait à attirer l'attention sur un phénomène déjà rentré dans les mœurs. L'insatisfaction de son corps comme donnée n'est pas une manière de penser mais tend à s'universaliser en occident et chez les Américains comme l'idée selon laquelle le corps ne peut être « bien » qu'une fois refaçonné selon ses « propres » aspirations. Le jugement porté sur la consistance corporelle de l'être trahi une approche matérialiste. On ne peut que se méfier des suites que prendront de telles pensées.

De plus la nécessité d'adjoindre désormais de plus grandes quantités d'éléments visuels à la communication, force à penser son apparence comme un plan marketing. Il s'agit de concevoir et d'actualiser régulièrement *ses extensions* virtuelles, ce qui induit de se concevoir non comme un moi mais comme le *moi-visuel* que les autres pourront voir et juger (par la quantité d'attention accordée à l'image, visible par les « likes »⁴² ou les vues de l'image).

41 Ce jeu de mot souligne le croisement entre le diktat de « la forme », de la santé, d'un corps tonique sans cesse promu par les images de publicité. Et l'idée plus ancienne de se sculpter, comme l'évoquait métaphoriquement Plotin dans *Les Ennéades*, signifiant un travail intérieur journalier que l'Homme devait accomplir afin d'améliorer son âme qui d'un bloc informe et sans qualité se transformerait ainsi en belle statue, comme sous les coups de burin de l'artiste-sculpteur. Nous pourrions presque y voir une interprétation caricaturale de l'idée du philosophe en observant tous les efforts mis en œuvre pour sculpter l'apparence extérieure, au détriment d'une recherche de connaissances intérieures.

42 Marqueurs sous forme de « pouce levé » ou de « cœur », à sélectionner sous l'image par un clic, pour signifier que l'on apprécie, que l'on trouve « cool » ou que l'image a bénéficié de notre attention.

b. Déjouer la temporalité sous la coupole de l'espace-temps

Dans la seconde partie de cette recherche nous interpréterons certains faits contemporains à l'orée de l'histoire de la modernisation de la société occidentale et outre-atlantique pour légitimer la conceptualisation d'un « *corps-image* » et en étudier la morphologie. Pourtant, je propose avant cela de considérer certains glissements dans le système de rapports symboliques dont la dérive discrète force aujourd'hui aux constats concrets.

Avant d'énumérer de quoi se compose le corps du fantasme, qui est quasi matériel, reprenons ce que nous avons déjà noté - qu'une inversion avait eu lieu, une inversion de cause à effet. Les lois de la nature sont tombées en disgrâce, ce qui ne se soumet pas au contrôle de la main humaine déchaîne la contestation (qui prend diverses formes). Le réel, dont tantôt on trouvait exceptionnel de graver les formes et les traits pour les contempler, garder et regarder à travers l'image photographique, est expressément prié aujourd'hui d'adapter ses contours sur le ton des images retravaillées (même par le plus basique des logiciels de retouche). À ce constat les questions se bousculent, que faire si l'état réel du corps ne correspond plus aux teints et à la forme idéels de l'image ? Pourquoi cette correspondance est-elle si importante ? Comment s'institutionnalise-t-elle ? Comment est-elle apparue ?

Notons que tout phénomène ressenti dans la société a été créé par la société elle-même.⁴³ La forme contemporaine de l'image publicitaire, dans son affichage massif, se charge d'un pouvoir d'incitation. L'Homme s'éduque en imitant son prochain⁴⁴. C'est donc tout naturellement qu'un nombre croissant de femmes quadragénaires veulent ressembler à l'actrice quinquagénaire de l'affiche publicitaire d'un parfum de luxe, qui a

43 « Il ne faut jamais oublier cette donnée essentielle : qu'une société, quelle que soit sa structure, ne subsiste d'abord que par la complicité dans la dérision de son propre modèle. [...] C'est la règle secrète du lien social. » BAUDRILLARD Jean, *What are you doing after the orgy ?*, dans la revue *Traverses* (1983), n°29 *L'obscène*, éd. Les éditions de Minuit, imp. à Paris (1975-1994) p 14

44 « Dans tous ces éléments de l'art d'utiliser le corps humain les faits d'éducation dominaient. La notion d'éducation pouvait se superposer à la notion d'imitation. Car il y a des enfants en particulier qui ont des facultés très grandes d'imitation, d'autres très faibles mais tous passent par la même éducation, de sorte que nous pouvons comprendre la suite des enchaînements. Ce qui se passe, c'est une imitation prestigieuse. L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. » p 8. MAUSS Marcel, *Anthropologie et Sociologie*, dans la partie qui s'intitule « *Les techniques du corps* » (1934). Disponible [en ligne] dans la coll. « Les classiques des sciences sociales » en collaboration avec la bibliothèque Paul-Emile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. (consulté le 05/05/15)

<http://www.philo-online.com/TEXTES/MAUSS%20Marcel%20Les%20techniques%20du%20corps.pdf>

moins de rides que les jeunes femmes de vingt ans. Plusieurs univers (dont la vitesse à digérer le progrès diffère) se croisent, finalement le résultat ne semble guère avoir été prospecté au préalable.

L'univers de la performance mécanique et numérique, mis au service de stratégies marketing aussi réfléchies qu'un plan d'action militaire, révèlent un curieux paradoxe. Les appareils photos numériques sont des machines de haute technologie dont on exige un résultat photographique très net, chaque pixel est une information. On souhaite un système capable de saisir les moindres nuances colorées, une image, la plus réaliste possible tant l'information captée et retransmise sera complète. La lumière se contrôle en studio, puis dans le logiciel de retouche, autre invention aux propriétés quasi infinies, développé par des ingénieurs désireux d'exercer un contrôle quasi total sur l'image. Le parachèvement des logiciels d'interventions sur l'image numérique a donné naissance à un nouvel univers dans la création d'images.

Nous admettrons qu'il est paradoxal de mettre tout en œuvre pour saisir le maximum d'informations dans le studio où se réalise le *shooting* pour une publicité de maquillage, de parfum ou de vêtements de luxe pour immédiatement après « gommer » grâce à la retouche les détails *indésirables* apparus dans l'image. Le constat est sans appel, la réalité n'est bonne à prendre qu'à condition de pouvoir la « corriger ». Mais que pourchasse-t-on vraiment ? Quel indice compromettant veut-on retirer de l'image commerciale ?

Ce que l'on fait disparaître de ces images c'est le leurre qu'elles sont. Ces représentations, dans leurs compositions travaillées, dans leurs lumières ajustées, dans les vêtements choisis et le modèle enfin, paré et maquillé, sont le fruit du travail d'une équipe de studio, de designers, de stylistes et encore bien d'autres participants. C'est donc ni plus, ni moins qu'une *mise en scène*. Alors tout doit y être et rester homogène, un corps qui trahirait le signe d'une vie, d'une histoire personnelle, d'une fatigue passagère ou pire encore les signes du temps est intolérable. Ce qu'il faut c'est un corps qui sert de socle à l'illusion, comment cela est possible nous le verrons plus tard, mais nous pouvons d'ores et déjà prendre conscience qu'une image produite industriellement dans le dessein d'une diffusion massive et commerciale, par son processus de production même crée une mise en scène de la réalité. Désignée ainsi par Serge Margel⁴⁵, nous décrirons un peu après comment se conçoit cette *prothèse* de la Réalité⁴⁶.

45 MARGEL Serge, *La société du spectral*, imp. en Europe, Nouvelles éditions Lignes, 2012

46 « Le Théâtre des marionnettes de Kleist est un texte sur les prothèses, les membres-machines, les membres-fantômes, un texte qui pense la prothèse, ou plus encore le prothétique, comme le nouveau paradigme de l'art. Un autre modèle pour un art nouveau, un art industriel, qui « amusait la populace ».

* * *

Maintenant, comprenons plutôt pourquoi la dynamique du temps est au cœur de l'affaire. La conscience de l'inexorable cours du temps n'a jamais été aussi présente qu'à notre époque, justement parce que l'on emploie un énorme arsenal pour la nier.

Une institution en particulier est largement tributaire de l'artifice de la mise en scène en même temps qu'elle est une des principales figures de l'élaboration d'une représentation du beau tant pour l'univers masculin que féminin. La mode fonctionne au rythme des tendances dont la suivante défait nécessairement la précédente. Un renouveau cyclique qui se nourrit du contraste artificiellement créé entre deux tendances qui se suivent. Il en est de même pour la morphologie des corps qui se succèdent sur les podiums et les pages des magazines. Les années 50 sont marquées par le physique filiforme et enfantin de Twiggy, des années 70 on retiendra Jerry Hall muse d'Helmut Newton et Antonio Lopez. Alors que dans les années 80 la gloire du corps se lira dans le physique de Cindy Crawford, ce sera par ailleurs l'émergence de ce qu'on appelle les « *Supermodels* » comme Naomi Campbell, Eva Herzigova ou encore Claudia Schiffer. Le monde *fashion* s'émoustillera lorsque quasi instantanément dans les années 90 elles seront recalées à la marge du superficiel avec l'arrivée de Kate Moss au look *grunge, street* et *teenager*⁴⁷ en rébellion, ce qui n'empêchera pas cette dernière d'être momentanément éclipsée par le corps délicieux et tout en courbes de la petite française Laetitia Casta⁴⁸.

Il ne faut cependant pas faire l'amalgame entre le déguisement, la parure disons tout ce qui se rapporte au jeu de la séduction et la puissante persistance des canons morphologiques de beauté préétablis. En effet, l'Homme ne cherche qu'à obéir à un instinct propre aux espèces animales dont il fait partie, la recherche d'un partenaire en vue du prolongement de l'existence de l'espèce. Le plumage de certains oiseaux, les émissions de sons gutturaux particuliers, enfin la force qui se vérifie dans le combat sont autant de stratagèmes pour séduire un partenaire qu'on estime digne. Et bien que pour l'espèce humaine le processus semble plus complexe parce qu'il tient compte de bien plus d'éléments, il se résume bien à une seule et même chose le *jeu de la séduction*.

Désormais, ce n'est plus le mimétique mais le prothétique qui devra s'ériger en modèle de l'art, ou devenir le modèle sur lequel se fonde, s'élabore et se justifie ce point indiscernable, cette zone de flou entre le naturel et l'artificiel, le corps et la machine, le vivant et le mort. » MARGEL, *La société du spectral op. cit.*, p 57

47 (Anglicisme) Adolescent, jeune personne ayant entre 13 et 19 ans. (Wiktionnaire)

48 *POP MODELS*, Documentaire (54 min.), réalisé par Olivier Nicklauss et diffusé sur ARTE le 27/09/14 à 23h30. Thème : de l'anonymat des années 1950 à la *it-girl* d'aujourd'hui, un défilé de 60 ans de mannequinat de mode.

Il semble alors que les mutations que connaît notre corps à l'éclosion de ce XXI^{ème} siècle soient dues au fait que nous ayons oublié le jeu pour ne rester alertes qu'à *la séduction*. Cette dernière aujourd'hui ne correspond plus à une étape, elle n'est pas un passage du cycle, elle est ce qui impose de constamment renouveler l'arsenal de tendances pour rester toujours dans la sécrétion, dans le désir, dans la tension sexuelle qui se dessine le mieux sur les corps frais de jeunesse. Actuellement se joue le drame de l'*obscène*⁴⁹ séduction.

Ce n'est donc pas tant le progrès technologique qui pousse au changement du regard que l'Homme porte sur son corps, ce dernier n'est lui-même que la conséquence, il n'est que l'outil d'une dictature tacite du « tout-séduisant ». Le philosophe Michel Foucault parle de « *technologie politique du corps* », d'un certain contrôle exercé sur le corps, et dans la capacité à exercer ce pouvoir sur les corps on trouve la capacité à transformer les corps en force de production utile. « *Le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti. Cet assujettissement n'est pas obtenu par les seuls instruments soit de la violence soit de l'idéologie ; il peut très bien être direct, physique, jouer de la force contre la force, porter sur des éléments matériels, et pourtant ne pas être violent ; il peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni de la force ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique.* »⁵⁰.

Ainsi, la personne âgée et la personne handicapée sont automatiquement différenciées et mises à la marge, n'étant pas des acteurs conventionnels du système social. Ce qu'il faut relever d'important c'est que de manière générale l'acteur perd de son importance sociale proportionnellement à l'amointrissement de son corps à être un corps consommant et consommé.

C'est cette angoisse profonde qui est à l'origine de l'émergence (et aujourd'hui du développement) de la course à l'éternelle jeunesse, même si elle n'est qu'apparence épidermique. L'Homme ne se donne plus le droit de vieillir et cette interdiction est tout d'abord physique. C'est en voulant nier la vieillesse, et par elle nier la mort qu'il la rend si angoissante. C'est par l'apprentissage de la mort comme étape intégrante d'une vie que l'Homme réalisait une expérience riche mais si la mort n'existe plus, la vie se rattache à des apparences superficielles.

49 « *La figure énigmatique et moderne de l'obscénité, une figure beaucoup plus vaste que celle qui nous est familière, et qui serait tout simplement celle de la prostitution de toute illusion, de l'effondrement de toute métaphore, de la vérification de toute vérité et du charme du visible.* » BAUDRILLARD, *What are you doing after the orgy ?*, op. cit., p 2

50 Extrait du texte de FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, (1975), cité par MARGEL Serge dans *La société du spectral*, op. cit., p 36

David Le Breton l'exprime en ces termes « *La déstructuration des systèmes symboliques et leur émiettement personnalisé, laisse aujourd'hui l'homme devant la nudité d'un visage qui l'effraie. Devant le vieillissement ou la mort il ne sait que répondre et son silence est hanté par la peur. Autrefois l'homme vieillissait et mourrait parce que ces événements étaient dans l'ordre des choses, l'homme contemporain ne veut plus ni vieillir, ni mourir.* »⁵¹

Souvent la vieillesse s'associe avec des mots comme « inutile », « dévalorisant » ou « enlaidissement », elle est enfin vécue comme une réduction à son corps dont on se sent également dépossédé.

Pourtant ces synonymes si virulents sous-entendent forcément une comparaison, avec un antérieur. Avec ce que Le Breton qualifie de « visage de référence »⁵². Une comparaison « truquée » puisque l'usure du temps est une empreinte qui affecte nécessairement la surface épidermique lisse. C'est le système symbolique qui œuvre à machiner un sens de lecture péjoratif, par le système des représentations communes. Si la vieillesse est aujourd'hui *défiguration*, si elle « défait » l'apparence dont nous étions fait, c'est bien parce que la tendance est de « déjouer » l'altération mise en place par le processus naturel de la vie.

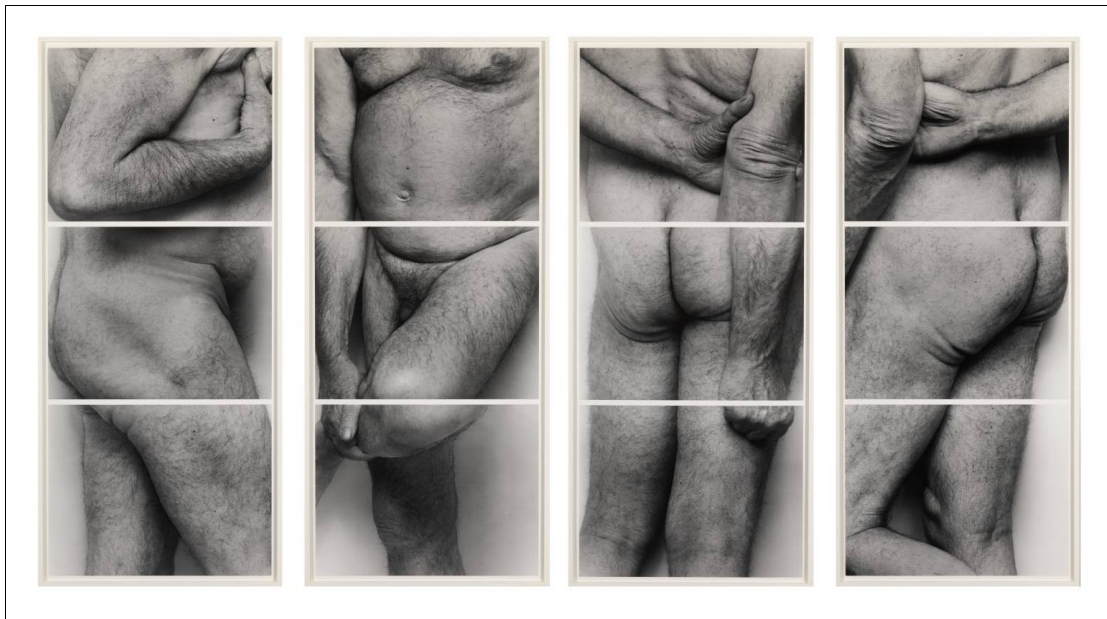
L'important à relever est que vieillir c'est surtout être mis à l'opposé de la séduction. C'est être le *négatif* de ce qui est séduisant, non dans le champs du « moche », pire, dans ce qui est effacé de la séduction. C'est être celui qui n'a plus le droit d'accéder à tout ce qui comprend la séduction. La marchandise, la culture, l'image obéissent à un système de va et vient entre la séduction et la jouissance, c'est tout un pan de la société donc qui refuse d'incorporer la vieillesse et dans cette action même, la stigmatise comme état « in-adéquat ».

Lorsque John Coplans réalise la série des *Self-Portrait* dont les premiers clichés datent des années 1980, le travail sera marquant pour la carrière de l'artiste parce qu'il propose au public un ensemble d'images, non pornographiques, non érotiques, mais des *Nus* (ill. 4). Dont le caractère même sexuel s'amointrit, tant ils sont empreint d'une réalité commune à tous les corps. Il n'utilise pas son corps pour exprimer quelque chose, c'est l'image de son corps qui exprime l'indicible : la réalité d'un corps vieillissant.

51 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 219

52 *Idem.*, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, 1992 (2012)

*Illustration 4 : John Coplans - Self-Portrait (1994) (Frieze No. 2, Four Panels)
photographies noir et blanc sur papier composant 4 panneaux. Support : 61,9 x 80 cm.
Dimension totale : 198 x 88 cm. Exposé à la TATE Gallery*



L'artiste expose son propre corps d'une manière naïve, dont la gestuelle rappelle les poses enfantines, sans les contraintes d'une posture sociale. L'espace corporel est divisé en plans rapprochés qu'il est parfois nécessaire d'assembler pour reconstituer l'amplitude totale du corps.

Le visage, signe d'identité n'apparaît jamais. On y trouve là une volonté de l'artiste de créer une confrontation avec le spectateur. Non celle de son corps avec le regard du spectateur mais celle du spectateur avec son propre corps à travers la vision des photographies du corps de l'artiste.

L'utilisation du noir et blanc dispense d'un rappel organique de l'objet corps mais convoque l'imagerie de la photographie d'histoire. Chaque ridule, ride, plis est un vécu, une histoire personnelle qui s'exprime.

L'âge en photographie, est une notion difficile à transmettre sans qu'elle ne soit immédiatement corrompue par l'effet visuel de la « vieillesse ». Il me faut me résoudre à constater que si l'industrie de l'image n'aime pas la peau fripée, c'est parce qu'il est effectivement plus difficile d'en concevoir un rendu élégant.

Le noir et blanc fait office de solution miracle. L'aspect organique, la notion de « corps de chair » à l'image, s'estompe naturellement pour laisser place à l'effet « photographie ». Nous remarquons également que ne pouvant exclure la ride

totallement, il y a, selon l'âge, des rides tolérées. Ainsi autour des yeux pour les femmes, on parlera d'une histoire, des inquiétudes qui l'ont rendue belle. Les commissures des lèvres et autres ridules à cet endroit sont les marques des sourires et joies passés. En revanche la pommette et la peau du cou qui subissent les signes du temps, ont systématiquement une appréciation péjorative. Pour le sexe fort c'est un peu plus souple, si le visage est marqué, c'est un « homme qui a de la gueule », cette expression stipule que l'âge lui sied. La carrure en revanche, sera jugée sans bienveillance, voûté, s'appuyant sur une cane ou bedonnant, on n'y voit plus l'homme mais que le grand-père.

Pourtant on omet souvent qu'à l'âge on peut associer une histoire personnelle, un riche vécu. Comme jamais la rupture entre les générations est forte à notre époque car les transformations importantes et rapides dans les habitudes quotidiennes endiguent la communication entre les générations nées avant Internet et après.

Je me suis posée le difficile problème de la représentation de l'âge dans l'image. Dans un de mes projets plastiques, que je considère comme le plus ambitieux de ce mémoire, j'ai cherché à dépasser les préjugés de l'imaginaire commun du « vieux » pour y convoquer la richesse d'une histoire, du récit de l'autre.

Dans une maison de retraite, avec l'aide du personnel et l'accord de la hiérarchie, je suis allée à la rencontre de volontaires pour photographier leur corps, comme un journaliste recueillerait un récit.

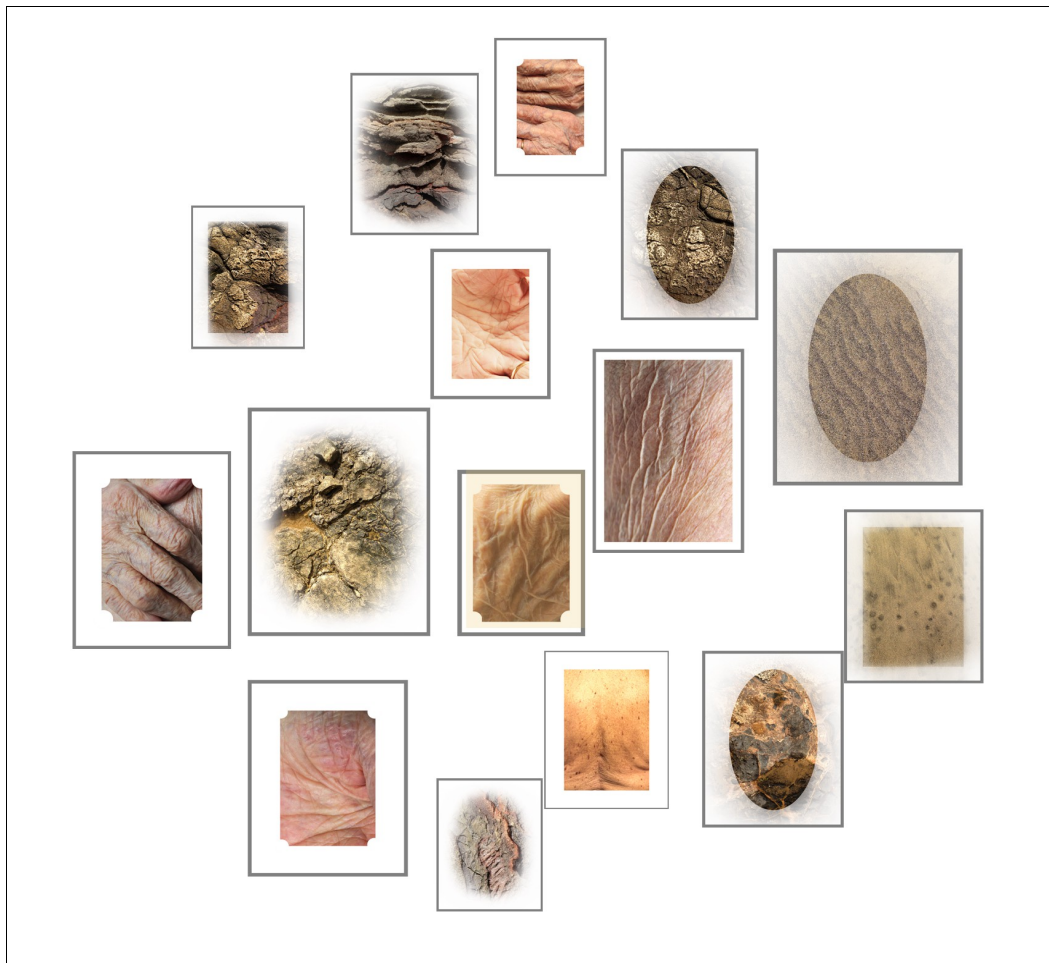
Dans un lieu où certains plongent dans la démence et d'autres ont totalement perdu l'usage de leurs corps, certains hommes et femmes ont des souvenirs qui datent de la Première Guerre mondiale. Au delà de rencontres d'une richesse incroyable, j'y ai vu deux choses. Un corps toujours condamné pour ce qu'il ne permet plus de faire et le sentiment de n'être plus, comme une honte diffuse de cet état corporel handicapant. Des réalités difficiles à voir et à dire, qui font malheureusement passer au second plan la richesse de récits qui ne sont pas seulement leurs histoires mais aussi la mémoire commune.

Le résultat de cette aventure prend la forme d'une installation de photographies, comme un mur de souvenirs (*ill. 5*). Les images de roches volcaniques millénaires (photographiées au cours d'un voyage sur l'île de Fuerteventura en Espagne) ont la forme de portraits d'ancêtres, alors que les clichés du corps de mes interlocuteurs passent pour des paysages que l'on rapporte d'un lointain voyage.

Les premières, imprimées sur du papier calque, sont une référence subtile au daguerréotype, lorsque l'image apparaissait sur une plaque de verre. Les lignes aléatoires de la roche ne sont pas sans rappeler le dessin des pores sur la peau, des plis ou des rugosités. La transparence permet d'atténuer l'aspect solide et lourd de la pierre, elle devient surface subtile entre véritable lieu et la vision d'un souvenir.

Les images de mains, de pieds ou du dos, deviennent des lieux de vie que j'ai visité. Imprimés sur du papier cartonné, artificiellement jaunies, je voulais les rendre inaccessibles, aussi énigmatiques que peuvent l'être des photographies de désert ou de montagnes. Après tout, quelque soit la photographie, elle ne saura jamais être aussi chargée d'émotions pour celui qui la regarde que pour celui qui l'a prise. C'est un des rôles des photographies que les personnes accrochent sur les murs de leur intérieur, celui d'être un lieu de voyage vers les souvenirs, plutôt que l'exposition de ce que livre directement l'image.

Illustration 5 : Bogdana Kuznetsova - Somewhere (2015) photographies numériques, impression jet d'encre et papier cartonné. Nombre et dimensions variables. (Ce visuel est une maquette qui ne reflète pas le résultat définitif mais la proposition en cours d'élaboration)



/2. La course vers le Beau Mirage/

Nous venons de discerner les courants de fond qui contribuent à l'évolution du regard de l'Homme contemporain sur son propre corps. La société de consommation, pour son bon fonctionnement doit promouvoir l'idéologie d'un acteur social *utile* de son corps qui, consomme et relance ainsi la production (et le bénéfice qui en sera dégagé). Les stratégies marketing s'alignent sur la diffusion d'images *séduisantes* qui non seulement incitent directement l'acheteur potentiel à l'action mais de manière sous-jacente lui inculquent une idée exemplaire de *ce* à quoi il doit ressembler. L'éducation et plus profondément l'instinct poussent l'Homme à intervenir sur son aspect physique dans le but de prendre part au jeu de la séduction, étape clé pour une réalisation personnelle au sein d'une famille, mais également sur une échelle sociale et aux yeux d'une opinion publique.

Cependant, au cours de la dernière décennie, « les interventions » qui visent à changer son aspect physique ont franchi une nouvelle limite. Il ne s'agit plus de maquillage, ni de coiffures, ni même de vêtements extravagants. Par delà le piercing et le tatouage qui n'ont fait que sortir de la marginalité à laquelle les avaient cantonné les regards de la société occidentale. Les opérations de chirurgie esthétique s'érigent au rang de la banalité des soins du corps, les injections de botox⁵³ se calent entre deux rendez-vous et passent pour une cure de beauté.

La mode travaille à ériger des canons de beauté, les acteurs de « l'*entertainment*⁵⁴ » leurs donnent corps. À côté la médecine esthétique vend le mirage d'une beauté qui s'achète et d'un visage qui ne vieillit plus. Comment cela s'est-il construit et comment cela fonctionne-t-il ? C'est ce que nous allons découvrir maintenant.

53 Abréviation de toxine botulique qui est utilisée en injections locales à faible dose pour provoquer des paralysies musculaires ciblées (muscles du front par exemple) afin d'atténuer temporairement les rides (pendant cinq à six mois). L'application esthétique de la toxine botulique a été découverte par hasard à la fin des années 1980. Définition proposée par Wikipédia (consulté le 26/02/2015) [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Toxine_botulique#Esth.C3.A9tique

54 C'est un terme anglais qui se traduit par « divertissement », « amusement ». Dans un sens plus large il désigne aujourd'hui la société du show-business, les divertissements destinés aux masses à l'ère de la culture visuelle.

a. Métastases d'une quête du beau

Le beau est défini dans le dictionnaire⁵⁵ comme ce qui fait éprouver une émotion esthétique ; qui plaît à l'œil ; qui fait naître un sentiment d'admiration ou de satisfaction ; ce qui est réussi dans son genre ; se dit des choses de qualité. Pourtant si ce n'était que cela, la philosophie ne se serait pas imposée des siècles de disputes pour en comprendre la quintessence. Kant a défini le caractère universel du beau⁵⁶ et Platon soulignait déjà la différence entre l'Idée qu'est le Beau et les exemples que nous pouvons en contempler⁵⁷. Mais notre recherche ne vise pas à comprendre si la société contemporaine a depuis trouvé une définition précise du beau en revanche, est au cœur la question de savoir comment par l'envie de correspondre aux canons esthétiques qui sont en vigueur dans la société occidentale, les procédures chirurgicales et autres interventions irréversibles tendent à se banaliser. Comment les mutilations physiques se justifient par « l'amélioration » de l'apparence ? Quelle place enfin occupe l'image dans ces bouleversements de repères ?

☑ Une maladie visible

Les images publicitaires tout comme la *fashion photography*⁵⁸ font disparaître toutes les disgrâces que peut connaître l'épiderme. Ces images sans défauts présentent un corps parfaitement « plastifié » qui ne respire pas, ne transpire pas enfin ne secrète rien d'autre que du désir dont il a été sciemment englué. Ces images sont dites glamour⁵⁹, elles détiennent une part de magie qui les rend terriblement envoûtantes, l'œil ne cesse d'y voyager comme piégé par leur mystère que l'on pressent glauque.

55 Le Robert Micro, dictionnaire de la langue française, édition de 1998

56 « *Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle* » Deuxième moment du jugement de goût considéré selon sa quantité, Paragraphe 6. Dans le Livre I de l'Analytique du Beau, Analytique de la Faculté de Juger Esthétique, dans l'ouvrage *Critique de la faculté de juger* (1790) de KANT Emmanuel, traduit par RENAUT Alain, éditions GF Flammarion, imp. à Malesherbes, 2000

57 Spécifiquement consulter le dialogue entre Socrate et le sophiste Hippias d'Elis présenté par Platon dans l'*Hippias Majeur*.

58 Les photographies de mode qui sont aujourd'hui considérées comme une catégorie à part entière, avec ses artistes reconnus dont les images sont hissées au rang d'Art, au delà d'une visée commerciale initiale.

59 « *Le glamour, c'est cette qualité qui consiste à provoquer, allécher, séduire, fasciner, ravir, ensorceler, toutes choses qui soumettent la structure émotionnelle du spectateur à un état de vibration et de torsion. Le glamour peut également, bien que rarement, produire une satisfaction purement esthétique, distincte de toute impulsion primitive, en commençant par vider votre corps de son sang* » « The von Sternberg Principe », in *Esquire*, octobre 1963, extrait cité par MARGEL Serge, dans *La société du spectral op. cit.*, p20

« En photographie, le glamour, c'est le traitement de la surface, une surface qui n'a même pas l'épaisseur de l'épiderme ; elle n'a que l'épaisseur du papier qui reproduit l'image. Au cas où on ne l'aurait pas encore bien compris, la beauté intérieure et la beauté extérieure ne partagent pas la même adresse »⁶⁰. L'image, ce qu'elle représente, le corps du mannequin qu'on y contemple font naître l'émoi, une fascination pour le « corps-surface » qu'on y voit, c'est l'intérêt pour *le corps-image*. Parce que véritablement il n'y a pas de corps, il n'y a pas de chair, mais il y a une surface et une représentation spectrale. Fantomatique, elle l'est parce qu'elle n'est que le leurre d'un corps qui n'a jamais existé, le corps plastique, aseptisé et retouché dans l'image.

Dans le *Discours aux chirurgiens*⁶¹ prononcé par Paul Valéry en 1938, faisant l'éloge de cette profession, il note « Il est probable que si la sensibilité ne s'y opposait, l'homme se mutilerait assez fréquemment. »⁶². Il évoquait sans le savoir la réalité du XXIème siècle. Si soixante dix ans plus tôt « c'est l'extrême urgence et presque le désespoir, qui avaient alors l'initiative des opérations »⁶³ de nos jours nous n'hésitons plus « à modifier le lieu souffrant de notre corps, le traitant comme un ennemi étranger »⁶⁴. Mais comment parler encore de soin, lorsque ce n'est plus un lieu souffrant que l'on modifie mais un lieu désigné comme disgracieux. La souffrance existe bel et bien, c'est la douleur de ne pas ressembler aux *corps-images* qui s'exhibent sur tous les supports, sans jamais quitter la bidimensionnalité.

Jamais ? Depuis une décennie, cette affirmation n'est plus vraie. La morphologie du *corps-image* ne se réserve plus pour le papier, elle se sculpte à coups de bistouri et s'exhibe sur les visages et les corps des personnalités du *show-business*. Les acteurs et autres personnalités de l'écran ont été les premiers à se lancer, pour faire face à une foule de fans de plus en plus nombreuse qui comme tribut pour son attention exigeait de la star qu'elle adule la correspondance parfaite entre l'icône glamour de la pellicule et son enveloppe corporelle réelle.

60 *Ibid.*, (en italique dans le texte) p 25

61 Ce discours a été prononcé le Lundi 17 octobre 1938, dans l'Amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris à la séance inaugurale du Congrès de Chirurgie, tenue sous la présidence de Monsieur Paul Valéry, Président d'Honneur, assisté de Monsieur le Professeur Léon Imbert, Doyen honoraire de la Faculté de Médecine de Marseille, Président du Congrès, et de Monsieur le Professeur Henri Mondor, Secrétaire Général. Voir VALÉRY Paul, *Le Discours aux chirurgiens* (1938), dans (première édition de *Variété V* en 1944) *Variété III, IV et V*, imp. à Saint-Armand (Cher) France, coll. folio/essais aux éditions Gallimard, 2010, p 570 suiv.

62 *Ibid.*, p 577

63 *Ibid.*, p 576

64 *Ibid.*, p 577

La routine du comédien est passé du grime au maquillage et le masque aujourd'hui se fabrique avec la peau même du visage. Outre-Atlantique, ce n'est désormais plus les stars qui ont eu recours à la chirurgie esthétique mais celles qui n'y ont pas eu que l'ont compte en petit nombre. Et bien que l'opinion publique ne manque pas d'apostropher la célébrité qui d'une soirée de gala à la suivante a visiblement et « mystérieusement » rajeuni de dix ans, en déplorant les pommettes qui se sont gonflées et les rides qui se sont si bien lissées qu'elles ont modifié la physionomie de la vedette. Cette même opinion publique ne manque pas une occasion de souligner sarcastiquement les défauts physiques des personnalités.

Aujourd'hui l'image dicte l'apparence et cette dernière s'achète chez le chirurgien plus qu'à la salle de sport. Exemples de « réussites » du *corps-image* qui ont fait sortir des personnalités de l'ombre Kim Kardashian, Nabilla Benattia, Zahia Dehar ou encore la chanteuse Nicki Minaj. Télé-réalités et clips provocants, la culture visuelle destinée aux masses n'a jamais oublié ce qui fait son meilleur gagne pain, le corps. L'impact visuel de ces morphologies truquées est tel que certains jeunes esprits prennent progressivement ces corps comme point de référence dans leur construction identitaire - dans ces conditions on rêve pour ses vingt ans d'une augmentation mammaire⁶⁵.

Pourtant faire des particularités du corps humain une sinécure n'a rien d'innovant, entre les années 1880 et les années 1940, l'exhibition des *monstruosités* humaines et animales connaîtra son essor, son heure de gloire et son déclin lié à l'évolution des regards, aux changements des sensibilités, à l'avancée de la justice enfin à l'invention du handicap physique⁶⁶. C'est à Phineas Taylor Barnum qu'on doit la transformation du *monstre* – de l'anormal corporel – en « un produit disposant d'une valeur ajoutée considérable, commercialisable sur un marché de masse, qui satisfait une demande accrue et suscite sans cesse de nouveaux appétits du regard »⁶⁷ il construit autour de son *produit* une véritable opération marketing.

65 Au delà de nombreux exemples, je cite spécifiquement celui-ci qui montre directement une interaction de personne à image, sans repères, sans conscience construite de la situation, une pure obsession pour un *corps-image* avec une fétichisation de la poitrine, comme objet de consommation, comme bien particulier que l'on peut acheter à un prix, comme un avoir indispensable.

Reportage *Tellement Vrais – prête à tout pour ressembler à Nicki Minaj* (18:55 min)

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=vxBfxITBQZc> (consulté le 27/02/15)

66 Spécifiquement sur le sujet consulter *Le corps anormal – Histoire et anthropologie culturelles de la difformité* par COURTINE Jean-Jacques p 209 – 273 dans, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard – Le XXème siècle*, (Sous la Direction de J-J Courtine) éditions du Seuil, 2006 (initialement paru dans une version illustrée, coll. L'Univers historique),

67 *Ibid.*, p 220

« Le théâtre de la monstruosité obéissait à des dispositifs scéniques rigoureux et à des montages visuels complexes : exception naturelle le corps du monstre est aussi une construction culturelle. »⁶⁸. Ainsi, tout comme dans le passé la société dans sa recherche d'une définition de la norme a stigmatisé et exhibé la difformité morphologique sur les scènes des foires aux regards et la raillerie des badauds. La culture visuelle de masse ne s'est guère éloignée de sa ligne directrice initiale qui est « la commercialisation du bizarre »⁶⁹, à la différence qu'aujourd'hui le bizarre ne se trouve plus tant dans le handicap physique mais dans la déformation morphologique volontaire (poussée parfois à l'extrême) avec une fétichisation du corps à l'instar d'un objet que l'on rend *design*.

Le corps a été contaminé par l'image, et la *fascination*⁷⁰ de l'Homme pour un corps-surface est une véritable pathologie dont les symptômes (plus ou moins avancés) sont visibles, ils atteignent la morphologie de « l'incommodé ».



Illustration 6 : Phillip Toledano - A new kind of beauty, Dina (2009)



Illustration 7 : Phillip Toledano - A new kind of beauty, Justin (2009)

⁶⁸ *Ibid.*, p 220

⁶⁹ *Ibid.*, p 228

⁷⁰ « La fascination, pour résumer, c'est la séduction par un objet mort, c'est la magie de la disparition, et cette magie là, elle est aussi bien dans les images pornographiques que dans tout l'art moderne, dont l'obsession est littéralement de n'être plus regardable, de défier toute séduction du regard » BAUDRILLARD, *What are you doing after the orgy ? op. cit.*, p 6

L'artiste Phillip Toledano⁷¹ a exploré la question de cette apparence nouvelle dans une série photographique intitulée *A new kind of beauty*⁷² réalisée entre 2008 et 2010. Une des forces de ce projet est de retirer le corps, visiblement très affecté par la chirurgie esthétique, de l'univers dans lequel le spectateur est habitué à le situer. Les quartiers huppés et les accessoires *bling-bling* cèdent leurs place à un décor sobre, voire austère accompagné au besoin de drapés dont les couleurs et la disposition ne sont pas sans rappeler quelques peintures flamandes (*ill. 6,7 et 8*).

La démarche est presque caravagesque, les personnes sont invitées à poser simplement devant l'objectif. Le décor et la composition de l'image tendent quand à eux à les transposer dans une *mise en scène* qui rappelle les portraits de la Renaissance italienne. Mais quelque chose trouble, la lumière glacée rappelle les néons de la salle d'opération et l'apparence figée du modèle fait glisser un aspect cadavérique sur son corps. Tous les modèles sont des habitués de la chirurgie esthétique, ils n'ont pas retouché un endroit, ils ont littéralement modifié leur physionomie et la morphologie de leur corps.



Illustration 8 : Phillip Toledano - A new kind of beauty - Monique (2008)

71 Site personnel de l'artiste [en ligne] <http://www.mrtoledano.com/> (consulté le 28/02/15)

72 Un livre en a été réalisé aux éditions Dewi Lewis Publishing en anglais, disponible à la vente. Certains visuels de cette série sont également disponibles à l'adresse suivante. [en ligne] <http://www.konbini.com/fr/culture/phillip-toledano-photo-chirurgie/> (consulté le 28/02/15)

Le constat est sans appel, on regarde un corps mais on ne voit qu'un *objet* corps et une fois la curiosité première envolée, l'image devient rebutante par son atmosphère glauque de mort. La distinction que faisait Homère entre le terme *sôma* non comme corps unifié mais comme « corps du mort », cadavre qu'il opposait à *démas*, le corps vivant dans l'allure ou la posture⁷³ prend ici tout son sens.

L'artiste le précise⁷⁴, ce projet est une interrogation. Lorsque la personne choisit d'abandonner son apparence naturelle, qu'elle décide de se modeler selon ses critères de beauté, d'où les tient-elle ? Le résultat est-il l'exemple de ce qui demain sera considéré comme beau ? Est-ce une construction identitaire ou une perte de soi ? Enfin, comment comprendre l'issue visible, sans glisser dans la critique d'une culture populaire où le cocktail du pornographique et de la publicité, façonne des monstres.

Une contre-culture de la mutilation volontaire existe, on peut la décrire en disant qu'elle est à l'univers de la chirurgie esthétique ce qu'est le tatouage carcéral aux *tattoos* en vogue dans le milieu du mannequinat. Historiquement réservés aux groupes marginalisés, les scarifications, les brûlures et par la suite les implants sous-cutanés sont des modes d'expressions corporels souvent liés à des épisodes émotionnels et/ou sentimentaux personnels⁷⁵, et marquent indéniablement l'appartenance à une culture *underground*.



Illustration 9 : La mexicaine María Jose Cristerna, dite "La femme vampire" (2012)

73 MARGEL, *La société du spectral op. cit.*, p 18

74 Certaines photographies de la série *A new kind of beauty* accompagnées d'un article et quelques commentaires de l'artiste sont disponibles [en ligne] (consulté le 28/02/15)

http://www.slate.com/blogs/ behold/2013/04/04/phillip_toledano_a_new_kind_of_beauty_examines_people_who_redefine_what.html

75 María Jose Cristerna aussi connue comme « La femme vampire », 98 % de son corps est recouvert de tatouages, des implants sous-cutanés en titane forment des cornes sur son crâne et des volumes sur ses avant-bras, de plus elle s'est fait poser des implants dentaires qui ressemblent aux crocs de vampire.

Cette transformation radicale s'est effectuée comme thérapie afin de se réapproprier son corps après avoir subi des violences physiques pendant son adolescence et son premier mariage. Cette juriste de formation a ouvert sa propre boutique de tatouages et de piercing à Guadalajara où elle réside en famille avec son mari et ses quatre enfants. De plus en plus reconnue pour ses transformations, elle profite de sa nouvelle notoriété pour soutenir la cause qui lui tient à cœur, venir en aide aux femmes victimes de violences.

Images et informations disponibles sur le site du quotidien populaire *20 Minutes* [en ligne]

Mais c'est sans compter que « dans le champs de la mode comme dans celui, plus large, des créations artistiques, la banalisation-standardisation de la transgression obère cette dernière de sa charge subversive, de sa valence émancipatrice.⁷⁶».

Plusieurs performances de l'artiste française ORLAN⁷⁷ proposent une interprétation intéressante d'une jonction que l'on peut voir entre le culte du corps parfait poursuivi via la chirurgie plastique et la déformation morphologique volontaire que s'infligent certaines personnes⁷⁸. Il faut noter que dans le second cas la douleur fait partie intégrante de l'expérience, celui qui se fait tatouer ou percer est conscient tout au long de la manipulation, on peut même y voir un rituel symbolique que l'on associe à une libération ou une expiation. Dans le premier cas en revanche la personne est inconsciente et anesthésiée, l'expérience se vit par un avant/après. L'accent est mis sur le résultat qu'on espère satisfaisant, tandis que dans l'autre cas c'est l'expérience qui l'emporte, elle fait partie intégrante du résultat⁷⁹.

Un bloc opératoire détourné, entre pièce de théâtre et farce costumée, pourtant c'est une véritable cérémonie que l'artiste prépare soigneusement et qu'elle exécute durant ses *Opération Chirurgicale-Performance* (ill 10, 11).

Les pointillés de feutre sur le visage rappellent la routine des cliniques de chirurgie esthétique mais les implants sous-cutanés caricaturent simultanément la pommette saillante des stars hollywoodiennes et les bosses des personnages dark-underground. L'artiste est consciente tout au long de sa performance et reste anesthésiée localement. Elle détourne l'opération « de devenir belle par le scalpel » en créant un véritable événement autour et en produisant des photographies qui témoignent et retracent la performance. Elle souligne ainsi l'aberration du traitement infligé au corps.

<http://www.20min.ch/unterhaltung/diashows/diashow.tmpl?showid=45196> (consulté le 28/02/15)

⁷⁶ BERGEN Véronique, *Le corps glorieux de la top-modèle*, imp. en Europe, coll. « Post- » aux Nouvelles éditions Lignes, 2013, p 102

⁷⁷ Site personnel de l'artiste [en ligne] <http://www.orlan.eu/> (consulté le 01/03/15)

⁷⁸ Spécifiquement sur le sujet on peut consulter LE BRETON David, *Signes d'identité, Tatouages, piercing et autres marques corporelles*, coll. Traversées, éditions Métailié, diffusion Seuil, imp. à Saint-Amand-Montrond (Cher), 2002

⁷⁹ *Ibid.*



Illustration 10 : ORLAN - Ambiance du bloc opératoire pendant la lecture du texte d'Eugenie Lemoine-Luccioni, 7ème Opération Chirurgicale-Performance dite Omniprésence, 21 novembre 1993. Cibachrome en diasec 165 x 110 cm



Illustration 11 : ORLAN - Lecture après l'opération, 7ème Opération Chirurgicale-Performance : Omniprésence, 21 novembre 1993. Cibachrome en diasec. 165 x 110 cm

En négligeant sa propre chair, en jouant à appliquer à sa physionomie les dits « critères de beauté » elle en montre l'absurde consistance. Le caractère définitif est pris en compte, le look atypique que l'artiste s'est créée fait prendre corps à la démarche, c'est pour ainsi dire une réponse ironique au caractère sérieux qui accompagne la chirurgie esthétique dont les résultats approuvés ou désapprouvés ne dépendent que de la construction culturelle (et plutôt aléatoire) de ce qui est dit beau ou laid.

Néanmoins, la manière très ironique de mettre en dérision les critères de beauté qu'emploie ORLAN lors de ses performances avance aussi le postulat que le corps n'est que chair qu'on peut, si on le désire, le refaçonner comme bon nous semble et qu'il est presque absurde d'en faire un esclandre.

C'est ce qui me fait dire que cette démarche, même si elle se veut critique ne fait finalement que retomber dans le même piège que ceux qui par la transformation chirurgicale de leur corps en on fait un gagne pain. La provocation que furent à l'époque de leurs réalisations les *Opérations Chirurgicales-Performances*, a apporté à l'artiste une notoriété dans le monde de l'art. Objectivement, rien ne différencie sa démarche des *originaux* que l'on peut voir sur la toile d'internet si ce n'est qu'elle a conscience du cercle absurde des critères de beauté et des pratiques de la contre-culture pour les contester – qu'elle a su habilement réunir par ailleurs.

Enfin, la symétrie qu'elle observe, la recherche d'un résultat programmé par avance et le souci de conserver une apparence qui respecte une transgression tolérée dans la norme européenne ne font que rappeler à quel point elle reste soumise aux obligations sociales, qui lui permettent du reste de jouer son rôle d'artiste subversive.

Il y a peu, la chanteuse Lady Gaga s'est d'ailleurs très largement inspirée de la démarche d'ORLAN pour son clip *Born this way*⁸⁰(2011), dans lequel (et durant la période de promotion) elle portait de faux implants qui déformaient son visage et ses épaules, pour soutenir l'idée que chacun est différent et qu'il faut savoir en être fier.

80 Se référer à la version intégrale du clip pour la chanson *Born this way* (7:19 min) dont le single est sorti le 11 février 2011. Le clip est écrit et co-produit par Lady Gaga, producteur exécutif : Vincent Herbert, dirigé par Nick Knight, chorégraphié par Laure Ann Gibson.

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> (consulté le 01/03/15)

Une pratique qui se voit est une pratique qui se répand et qui se banalise, à l'ère de l'ultra-communication cela se fait d'autant plus vite. Alors, si avant les « erreurs » morphologiques de la nature pouvaient concevoir comme compensation à leur état, une vie de *phénomène* dans les fêtes foraines qui leur permettait parfois de réunir un petit pécule pour mettre leurs vieux jours à l'abri. Les fêtes populaires 2.0 ont digéré le progrès, l'*entre-sort*⁸¹ du XXI^{ème} siècle c'est la vidéo en ligne. On clique, on regarde, de quelques secondes à quelques heures, les présélections des sites vous mijotent une vraie exposition digne d'une conception de Barnum. La seule différence est que celui/celle qui fait le buzz est le *Frankenstein* de ses propres efforts – enfin des efforts du chirurgien fasse à ses attentes et exigences.

Ainsi, en même temps que la communauté d'Internet compatit à Ronnie et Donnie Galyon, les frères siamois les plus âgés du monde⁸². Aussi on ne peut que s'émouvoir en entendant la leçon de courage donnée par Lizzie Velasquez⁸³ ou la recette du bonheur composée par feu Sam Berns⁸⁴. Ces personnes handicapées physiquement qui, un siècle plutôt auraient été désignés comme *monstres*, font résonner vers le monde de véritables enseignements de tolérance. Leurs physiques hors-norme reste l'attraction des regards curieux, néanmoins leur prétention à une vie quasi normale rencontre la bienveillance de l'opinion publique.

Les nouveaux *freaks* font le *show* quelques clics plus loin. Entre la farce et le pathétique on trouvera les sœurs jumelles australiennes Anna et Lucy⁸⁵ qui font tout exactement pareil, en commençant par dépenser une coquette somme en chirurgie esthétique pour devenir semblables comme des clones jusqu'à partager le même

81 « On appelle ainsi, [...] le théâtre en toile ou en planche, voiture ou baraque, où se tiennent les monstres, veaux ou hommes, brebis ou femmes ; le mot est caractéristique. Le public monte, le phénomène se lève, bêle ou parle, mugit ou râle. On entre, on sort, voilà. ». COURTINE, *Histoire du corps 3. Le corps anormal op. cit.*, p 210

82 Plusieurs vidéos sont disponibles, ainsi que des reportages sur divers sites. Une vidéo parmi tant d'autres. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=pNyB4N1YCQM> (4:08 min) (consultée le 28/02/15)

83 Vidéo qui a fait le tour de la toile, Lizzie Velasquez y explique comment elle a remonté la pente après avoir été désigné comme « Femme la plus laide du monde » et insulté via un site créé pour moquer son physique atypique résultant d'une maladie rare.

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=12YHk-6sCKg#t=149> (12:09 min) (consultée le 28/02/15)

84 Sam Berns (1996–2014) était atteint d'une maladie rare et handicapante - la progéria, ou syndrome de Hutchinson-Gilford, pourtant il a réalisé beaucoup de ses rêves et dans cette vidéo il partage la recette du bonheur qu'il a composé et a appliqué au cours de sa vie.

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=36m1o-tM05g> (12:45 min) (consultée le 28/02/2015)

85 Vidéo d'une interview des jumelles Anna et Lucy Decinque (consulté le 01/03/15)

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=FjIjUF9BH1A> (6:04 min)

homme en guise de copain. Puis on ne s'étonnera pas des déclarations de Vénus⁸⁶ (seize ans) qui veut être une poupée vivante⁸⁷, passe des heures à se maquiller et, aidée de sa mère qui est aussi son manager, produit des vidéo/tutoriels dans le style japonais *kawaii*. Les poupées humaines ont la côte et ce n'est ni Valéria Lukyanova⁸⁸, ni Justin Jedlica⁸⁹ qui s'en plaindront, leur apparence est maintenant leur gagne pain et leur seule occupation.

Lorsqu'on les regarde, nous pressentons naître une obscène séduction, leur physique est une provocation permanente. « *L'obscénité est une tentative désespérée de séduction. La seule erreur est qu'elle prétend séduire par l'évidence grossière de la vérité, et non par l'usage subtil des signes disponibles. Elle croit qu'il suffit de donner à voir, de forcer à voir. Elle est offrande vulgaire, naïve, sentimentale au fond, de ce qu'elle croit être la vérité matérielle des choses, sans égard à leur complexité et à la subtilité des apparences. Elle est une effusion et une provocation en même temps. La provocation est obscène en ce qu'elle dit la séduction. Elle dit : « Je sais que tu veux être séduit et je vais te séduire ». Rien de pire que de trahir cette règle secrète. »*⁹⁰. Leurs corps truqués de prothèses font totalement disparaître le désir, on n'imite plus l'état sensuel on le fabrique avec de la peau sur la peau, c'est le sexe mis en lumière, c'est la pornographie.

Exemple parfait de cette réalité, celle qui succède à Lolo Ferrari, la fière allemande Mayra Hills alias Beshine⁹¹ détient les implants mammaires les plus imposants au monde et la seule activité qu'elle ait, c'est de les montrer. Ironiquement on peut parler d'un *freak auto-entrepreneur*. Mais cela est bien plus dramatique, elle illustre la transition vers l'*objectivation* du corps au XXIème siècle, en passant d'*être* à *avoir* un corps. On est alors totalement en droit de se demander, si aujourd'hui on traite le corps comme un objet, combien de temps nous faudra-t-il pour considérer l'Homme comme un objet et jouer à l'échelle planétaire au scénario du *Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley⁹² en produisant des Hommes de différentes catégories en pipettes.

86 Vidéo documentaire sur le quotidien de plusieurs *internet-célébrités*.

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=1bL-o4JNNZc> (41:33 min) (consultée le 28/02/15)

87 Le *tumblr* de Vénus Angelic [en ligne] <http://venusangelic.tumblr.com/> (consulté le 01/03/15)

88 Cette jeune fille ukrainienne est connue sur la toile pour être « *la Barbie humaine* ».

89 Ce jeune homme est connu pour ses nombreuses opérations qui l'ont fait ressembler à la poupée « *Ken* »

90 BAUDRILLARD, *What are you doing after the orgy ?*, op. cit., p 11

91 Un exemple des vidéos auxquelles s'adonne Beshine, elle gagne sa vie en proposant des *shows* un peu partout sur la planète. Elle est par ailleurs très fière des changements disproportionnés sur son corps. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=djY-UQNYeMc#t=216> (6:08 min)

Le site personnel de Beshine [en ligne] <http://www.beshine.com/> (consulté le 01/03/15)

92 HUXLEY Aldous, *Le meilleur des mondes*, traduit de l'anglais par Jules Castier, imp. à La Flèche (Sarthe) France, coll. pocket aux éditions Plon, (1ère édition en 1932) 2010

De plus, cette aberration de mamelles parce que véritablement il n'y a plus de seins mais seulement des réservoirs de substance saline, convertissent la poitrine en *ultra-objet* sexuel, son corps féminin est asexué par ses implants et devient un fétiche sexuel animé. Cette blonde kitsch déconcertante qui fait perdurer le *freak show 2.0*, souligne malgré elle l'alarmante situation d'une société de consommation qui s'asphyxie des effluves du sexe qui s'exhalent de partout⁹³. « *Que peut signifier le porno dans un monde pornographié par avance ? Sinon nous lancer un dernier clin d'œil paradoxal – celui de la réalité qui se rit d'elle même sous sa forme la plus hyperréaliste, celui du sexe qui se rit de lui-même sous sa forme la plus exhibitionniste, celui de l'art qui se rit de lui-même et de sa propre disparition sous sa forme la plus artificielle : l'ironie.* »⁹⁴.

Dans une moindre mesure les symptômes du « *corps-image* » sont déjà dans la rue – petit nez bien trop droit, lèvres un peu trop gonflées et les joues liftées. Peut-on croire à une mode comme le fut le corset pour la femme des siècles passés ou la *marie-jeanne* des hippies des années soixante dix ? C'est surtout la croissance de ces cas extrêmes volontaires ou involontaires qui fleurissent en ligne, qui, au delà d'une exaspération par l'absurde annoncent un danger pour les futures générations, celui d'une désagrégation des repères de ce qu'est l'humain.

93 « *En réalité, il n'y a plus de pornographie repérable en tant que telle parce que la pornographie est virtuellement partout, parce que l'essence du pornographique est passée dans toutes les techniques du visuel et du télévisuel* » BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art*, éditeurs Sens&Tonka, imp. à Clamecy (France), 2005 (première édition 1997), p 55

94 *Ibid.*, p 59

☑ ***Une intrigue bien ficelée***

À présent nous nous trouvons à la croisée de ce qu'on pourrait tout simplement qualifier de phénomènes sociaux profondément subordonnés à l'évolution d'un art, la photographie, et à la mutation de sa pratique dans une configuration contemporaine. Nous aurons dans la seconde partie l'occasion d'évoquer les formes nouvelles de cette pratique, voyons pour l'instant les raisons qui rendent absolument impossible la prise de conscience collective des dangers de la banalisation des mutilations esthétiques volontaires et subjectives.

- *La séduction implantée*

Lorsque les Hommes eurent culturellement troqué l'artisanat contre le progrès ils ont fabriqué une machine de production qui ne s'arrêtera que par son autodestruction. Une fois tous les produits nécessaires au confort de l'homme inventés et fabriqués puis, dans la mesure ou notre système de production et de consommation ne fonctionne que dans l'augmentation des ventes d'une année sur l'autre, l'ingénieuse idée a été de créer régulièrement de nouveaux besoins pour maintenir à tout prix les flux de consommation des clients. Car comment vendre à quelqu'un qui a déjà tout ce dont il pourrait avoir besoin ? Comment le persuader de changer les choses qu'il possède déjà, sans attendre qu'elles se cassent ?

La frustration est la plus redoutable des armes. La sensation est physique, réelle et désagréable. C'est pour cela que l'exploitation de l'univers sexuel est si présente dans la publicité, la frustration du consommateur se construit en calquant les étapes d'une relation intime. L'image du produit aguiche, elle fait monter la tension, et la tendance est là pour en souligner le côté éphémère, parfois quantitatif avec les éditions limitées, parfois qualitatif avec l'idée que la possession de certaines choses ouvre les portes d'un univers dans lequel on ne peut pénétrer sans. Qui peut renoncer à la jouissance de posséder ce qui séduit le regard ? Ce qui promet le bonheur, ce qui s'offre si coquettement lorsqu'on y met le prix, et ce qui permet surtout de ne pas s'avouer la frustration de devoir s'en passer. Le système tout entier se ligue pour crier : *Prend-le/la !* Toujours rattacher le produit à l'idée de bonheur, telle est la valeur de la société de consommation. Il n'y a plus ni *techné*, ni recherche, ni apprentissage, il n'y a qu'un

bonheur artificiel qui se gobe dans la vitrine et c'est pour cela qu'il faut un corps. L'envie l'emporte tant sur le sens, que le corps cesse d'être *soi* et devient l'interface, le *moyen* de posséder. C'est une situation de mirage.

En ce qui concerne l'apparence c'est identique, l'envie d'être beau/belle comme telle star ou tel acteur se lie avec l'aspect de simplicité d'une vie qui ne comprend qu'une garde robe chic et des vacances sur les îles paradisiaques. En se ruant dans une quête d'apparences la sensation d'un *soi-corporel* est anesthésiée. L'aveuglement de cette course pour échapper à la frustration a au moins l'avantage de s'éviter la confrontation avec un « *je-corps* » non-conforme à ses propres critères et à ceux voulus par la société.

Toujours dans le but de valoriser l'apparence, la beauté est associée à la rareté – la tendance fait la promotion d'un « type » morphologique qui ne correspond qu'à un petit pourcentage de la population, ce qui crée la compétition : c'est l'idée qu'il y a les « élus » et les autres. Il ne faut pas sous estimer la puissance d'attraction du rare et de l'inaccessible.

De plus, la banalisation de la chirurgie esthétique produit une clientèle de plus en plus nombreuse, c'est un bénéfice assuré pour les chirurgiens et les fabricants de prothèses comme de produits à injecter.

L'histoire nous ramène vers la Première Guerre mondiale : si les balles tuent, les explosions d'obus brûlent et déchiètent. Ceux qui auront survécu aux champs de bataille sont souvent en piteux état, les amputations sont monnaie courante mais lorsqu'il s'agit du visage on rafistole comme on peut. C'est pour venir en aide aux « gueules cassées »⁹⁵ que des prothèses seront pensées pour reconstruire le visage. Beaucoup les refuseront par ailleurs à cause des démangeons et rejets qu'elle provoquaient chez leurs camarades chez qui l'espoir à fait tenter l'essai. C'est à ce moment là que la chirurgie reconstructrice s'invente malgré elle. Elle procède par étape, il faut plusieurs opérations pour un résultat convenable. C'est dans le but de faciliter la réinsertion sociale ou du moins pour garder le contact avec les proches que l'on interviendra sur le visage des blessés de guerre. Les chirurgiens se forment alors rapidement et perfectionnent leur art.

95 L'expression « gueules cassées » inventée par le colonel Picot, premier président de l'*Union des Blessés de la Face et de la Tête*, elle désigne les survivants de la Première Guerre mondiale ayant subi une ou plusieurs blessures au combat et affectés par des séquelles physiques graves, notamment au niveau du visage. Elle fait référence également à des hommes profondément marqués psychologiquement par le conflit, qui ne purent regagner complètement une vie civile ou qui durent, pour les cas les plus graves, être internés à vie.

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Gueules_cass%C3%A9es (consulté le 05/05/15)

La chirurgie plastique⁹⁶ se transforme progressivement en chirurgie esthétique, c'est à dire que l'intervention ne vise à soigner aucun mal physique. Elle n'est pas motivée par les séquelles d'une pathologie mais par l'intention de l'intéressé(e) de gommer les signes de l'âge ou d'atténuer un défaut. C'est justement cette notion de défaut qui est très vaste et aléatoire. Ainsi, lorsque des médecins même outre-Atlantique, acceptent de changer un nez par caprice, c'est sous l'aura de la médecine que la bosse sur le nez devient un défaut.

Encore un peu d'histoire, les premières chirurgies visant à reconstruire la forme du sein après l'ablation d'une tumeur datent d'avant 1900, mais elles sont plus à l'état d'essai car la difficulté vient de l'implant⁹⁷. Pour compenser la quantité de matière retirée un corps étranger doit être introduit dans l'organisme, toute la difficulté fut de trouver un élément qui ne soit pas lui-même cause de complications et d'inflammations. Il faut savoir qu'en ces temps là, le cancer du sein entendait une ablation totale du sein s'il était détecté au moment de la biopsie⁹⁸, on ne peut qu'imaginer le désastre de se découvrir au réveil après une mastectomie⁹⁹.

La première idée fut l'injection de paraffine avec comme résultat des inflammations désastreuses. Puis, les corps naturels mais leur mélange avec les tissus organiques exposaient aux risques de fibrose et de nécrose. Les médecins ont alors pensé aux prothèses synthétiques avec des résultats qui restaient toujours insatisfaisants. On attribue l'idée de l'utilisation de la silicone industrielle pour l'augmentation du volume mammaire aux prostituées japonaises qui, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, s'en seraient injectées directement dans les seins pour plaire aux GI américains sur place. Enfin, la révolution viendra des plasticiens de Houston en Californie, lorsque Thomas Cronin à l'idée de « capsuler » la silicone. L'implant moderne se constituera dès lors d'une enveloppe souple en silicone, remplie de gel visqueux de silicone.

Au delà du succès de l'implant en mammoplastie reconstructrice, ses concepteurs lui voyaient un avenir plus grand, on commence à évoquer l'estime de soi et la féminité. Le terme « *hypomastie* » émerge et se définit comme suit « n. f. du grec *mastos* [mast(o)-, -mastie], mamelle, relatif au sein. *L'hypomastie est le développement*

96 Informations générales sur la chirurgie plastique.

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Chirurgie_plastique (consulté le 03/03/15)

97 Informations concernant l'implant mammaire.

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Implant_mammaire#Histoire (consulté le 03/03/15)

98 Une biopsie est le prélèvement d'une très petite partie d'un organe ou d'un tissu pour effectuer des examens.

99 La mastectomie est l'enlèvement chirurgical, partiel ou total, d'un sein ou des deux.

insuffisant des glandes mammaires. Les synonymes sont : micromastie, aplasie des glandes mammaires. Cette anomalie peut résulter de la présence d'une tumeur au sein, mais aussi et plus fréquemment d'un dérèglement hormonal. L'implantation de prothèses en silicone peut être une solution si l'hypomastie est importante ou unilatérale. »¹⁰⁰. Un nouveau marché a donc été créé¹⁰¹ pour l'implant, jouant sur la norme et les sentiments. De nombreux sites de chirurgiens plastiques proposent l'augmentation mammaire en y associant les termes *confiance* et *féminité*¹⁰². En somme la pose d'implants est un moyen sûr de se débarrasser d'un complexe, celui de la *petite* poitrine créée il y a cinquante ans de cela.

Un paradoxe flagrant se peint, les photographies avant/après qui permettent de se faire une idée du résultat, montrent le plus souvent de petites poitrines qui sont la conséquence d'une morphologie fine ou des poitrines tombantes dues à l'âge et non à une déformation morphologique. Si on pousse la comparaison encore plus loin, en tenant compte des critères sur les sites de praticiens, un grand pourcentage des mannequins qui défilent lors de la *fashion week* sont atteintes d'hypomastie.

Un constat tombe sans appel, la morphologie fine plébiscité dans l'univers de la mode ne permet qu'en de rares cas une poitrine naturellement généreuse. Les stylistes jouent avec les vêtements parfois cachent, parfois dénudent *les petits seins*, ils jouent d'artifices et truquent l'image pour les grossir. Cependant, comme le déguisement a laissé place à la *prothèse* et qu'un autre imaginaire se joint lorsqu'il s'agit du buste féminin. La mode n'a pas le monopole dans la représentation du corps comme lieu de désir.

La pin-up naïve n'a pas disparu, elle a juste glissé dans le vulgaire. Sans plonger dans l'histoire de la pornographie, cette industrie a mis le sexe en lumière, elle fait un plan large sur les parties génitales en action et renoue avec le besoin profond de la saison des amours, de la jouissance charnelle et des plaisirs *interdits*. La pornographie obéit à l'évolution des structures du divertissement, à l'action on privilégie une distanciation du regard. Le *bordel 2.0* c'est la vidéo en ligne, accessible universellement et au plus grand nombre. Ce théâtre du sexe est une *mise en scène* de l'acte charnel, simplement parce que le but n'en ai pas l'intimité, ni la procréation mais la diffusion au plus grand nombre.

100 Définition [en ligne] <http://www.medicopedia.net/term/12246,1,xhtml> (consulté le 03/03/15)

101 X:ENIUS, Magazine scientifique journalier (26 min.) présenté par Dörthe Eickelberg et Pierre Girard, diffusé sur ARTE le 24/11/2014 et rediffusé le 05/12/2014, thème : les seins sont-ils en danger ?

102 Observation déduite de comparaisons de sites personnels [en ligne] de chirurgiens esthétiques français et américains qui proposent la pose d'implants en silicone.

Cet univers aussi a ses tendances concernant la morphologie, le fantasme du « plus que la moyenne » y règne en maître. Ainsi, le volume de polypropylène est une prothèse mammaire largement utilisée dans ce milieu parce qu'elle permet des proportions excessives. Le but du sein dans le porno n'est pas d'être beau, mais de stimuler, d'exciter¹⁰³. On aura beau affirmer que chacun a le droit de trouver le plaisir où bon lui semble, la propension de cette industrie a tacitement lié l'image du sein - au delà de la zone érogène qu'il est, à la capacité d'une femme à être sensuelle et séduisante.

Une affaire qui a fait parler illustre que ce constat n'est pas une fiction. En septembre 2014, l'actrice britannique Keira Knightley accepte de poser nue (ill. 12) pour le magazine américain *Interview*¹⁰⁴ à condition que ses seins ne soient pas retouchés¹⁰⁵ par *Photoshop* en post-production de l'image. C'est justement la nécessité de cette revendication pour préserver l'intégrité de son image qui exprime un processus latent. Le corps est systématiquement retouché pour être rendu *plus* séduisant, cela lui impute la possibilité d'être séduisant par lui-même, naturellement. La morphologie de la femme « pneumatique »¹⁰⁶ de Huxley comme norme semble roder plus près qu'on ne le pense.

103 « Une grosse poitrine n'est ni plus ni moins qu'un stimulus efficace. Et que les choses soient claires : il n'est pas question ici de beauté, de ce qui est plaisant à regarder, mais de ce qui est excitant. Fait paradoxal, alors que beaucoup critiquaient mon recours à la chirurgie, au même moment je multipliais les couvertures de magazines. Décalage entre le discours d'un public bien-pensant et de celui qui consomme. » Céline Tran (plus connue sous le pseudonyme Katsuni qui réalisa une carrière d'actrice de film pornographiques entre 2001 et 2013.) *Chirurgie et canons de la beauté porno : non esthétiques, non éthiques ?*, article paru le 02/01/12 sur le blog de Katsuni

[en ligne] <http://blogs.lesinrocks.com/katsuni/2012/01/02/la-chirurgie-et-les-canons-de-la-beaute-porno-non-esthetiques-non-ethiques/> (consulté le 03/03/2015)

104 Images et interview, entre Patrick Demarchelier, photographe de mode et Keira Knightley actrice. (consulté le 03/03/15)

[en ligne] <http://www.interviewmagazine.com/fashion/keira-knightley-by-patrick-demarchelier>

105 « Ce shooting fait partie de ceux pour lesquels j'ai accepté de poser topless à condition qu'on ne change pas la forme ou qu'on n'agrandisse pas numériquement mes seins. J'estime qu'il est important de montrer aux gens que leur apparence n'est pas ce qu'il y a de plus important. » Keira topless contre Photoshop : « Mon corps a été retouché tellement de fois » article écrit par Mathilde Laurelli, pour *l'Express Styles* [en ligne] le 10/11/2014 (consulté le 03/03/15)

http://www.lexpress.fr/styles/vip/keira-knightley-seins-nus-contre-photoshop_1620505.html

106 « Oh ! C'est une fille magnifique. Merveilleusement pneumatique. » HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, op. cit., p 62



Illustration 12 : Keira Knightley posant seins nus pour le photographe de mode Patrick Demarchelier. Publié dans le magazine Interview en septembre 2014

Pour clore ce constat on peut énoncer que l'industrie de la mode promulgue une morphologie longiligne, les femmes s'y identifient cependant la branche de l'*entertainment*, de l'audio-visuel, enfin la sensualité latente au domaine publicitaire et la standardisation du fantasme par le visuel pornographique façonnent des morphologies avec buste et hanches bien formés. Le croisement de ces types morphologiques est un *contre-sens corporel*. Extrêmement rares sont les femmes qui correspondent à cet *idéal stratégique*. La morphologie est un équilibre des volumes du corps, l'organisme les distribue pour maintenir un fonctionnement optimal, le dérèglement hormonal peut parfois trouver ses sources dans une alimentation ou un rythme de vie non sain, la petite poitrine peut enfin être un héritage génétique. Ainsi l'industrie de l'image, (même si ce n'est pas une intention réfléchie mais une conséquence collatérale du développement de ses flux) porte atteinte à l'intégrité morphologique du corps, elle énonce cette réalité comme contraignante.

Les praticiens de la chirurgie esthétique prétendent soulager les complexes - qui sont créés de manière artificielle - et avancent une *liberté* et une volonté de la cliente¹⁰⁷ à l'intervention, mais peut-on réellement parler de liberté lorsque le standard corporel que l'on regarde au quotidien est un *contre-sens morphologique* ?

- *Une hystérie passive*

Les détracteurs de la chirurgie esthétique évoquent souvent le trouble psychologique comme seule justification possible pour les modifications conséquentes auxquelles cèdent certaines personnes¹⁰⁸, et parlent de névrose obsessionnelle lorsque l'individu ne voit d'issue à son complexe¹⁰⁹ que dans la chirurgie. À cela s'oppose le discours de ceux et surtout de celles qui y ont recours dont les arguments de force avancent la liberté de disposer de leurs corps comme bon leurs semble. Cet argument est fort censé, « *le corps fonctionne à la façon d'une borne frontière pour délimiter en face des autres la présence du sujet. Il est facteur d'individuation, l'homme est coupé du cosmos, coupé des autres et coupé de lui même. Le corps contemporain, celui qui résulte du recul des traditions populaires et de l'avènement de l'individualisme occidental, marque une frontière d'un individu à l'autre, la clôture du sujet sur lui-même* »¹¹⁰. La société a créé le corps dont on dispose « *facteur d'individuation au plan social, au plan des représentations, le corps est dissocié du sujet et perçu comme l'un de ses attributs. Le corps devient un avoir, un double* »¹¹¹.

107 Pour éviter toute incompréhension qui pourrait avoir lieu suite à ce propos, j'axe mon observation sur les cas où la chirurgie esthétique peut être directement liée à la notion de critère, du rapprochement du standard esthétique promu via l'image contemporaine. Toute chirurgie plastique visant à la reconstruction mammaire liée aux pathologies n'est pas concernée par mon observation. De plus les cas d'hypertrophie mammaire qui nécessitent une diminution du volume mammaire pour soulager les douleurs physiques dues à cet état ainsi que dans les cas extrêmes d'aplasie mammaire qui remettent en question une vie sexuelle saine la chirurgie esthétique reste une solution adaptée.

108 Je préciserais également que dans cette partie le cas féminin est le plus souvent cité, cependant ces dernières années montrent que le recours à la chirurgie esthétique chez l'autre sexe est aussi fréquent. L'image masculine obéit aussi à des canons, son impact, même s'il paraît plus discret a ses effets. Le dynamisme, la fermeté, la qualité de la peau et du cuir chevelu sont des points d'attention majeurs.

109 Autre champs de la chirurgie esthétique que j'ai peu mentionné la chirurgie intime est de plus en plus proposée dans les cliniques. L'imagerie pornographique tend à standardiser les formes du sexe tant masculin que féminin, ses choix sont motivés par une contrainte visuelle. Les jeunes personnes ont une image type avant même de commencer leur vie sexuelle et des demandes d'« harmonisation visuelle » sont formulées, notamment par les jeunes adultes.

110 LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p 28

111 *Ibid.* p 35

Cependant, plus avant dans le texte je prenais le parti de désigner les interventions visant à parfaire l'apparence physique comme un comportement transgressif¹¹². En effet le corps étant une construction culturelle, elle est évolutive et passible de modifications. La médecine comme savoir du corps et de l'organisme change constamment la manière de le comprendre au jour des découvertes qui se font et les paradigmes s'y suivent.

S'il y a cinquante ans les pathologies psychiatriques étaient soignées à coup de chocs électriques¹¹³ aujourd'hui on se lamente de la barbarie qui fut infligée à ces infortunés. La médecine reconnaît que la recherche comprend de faire des essais mais la souffrance de ceux qui furent *les cobayes* ne doit pas en être adoucie. La chirurgie esthétique étant attenante à la chirurgie plastique et s'exerçant si on peut le dire quasiment à la même adresse il semble naturel que le domaine médical n'aille pas à la critique de sa proche cousine, tout au plus on évoque la nécessité d'un suivi psychologique dans certains cas qui paraissent épineux, pour se dégager de toute responsabilité. Reconnaître comme néfaste ce qui se passe dans sa propre maison entache la réputation, et priver un collègue de sa légitimité à exercer ne serait pas moral.

Si l'on se tourne encore une fois vers l'augmentation des flux d'images due à la multiplication des différents supports, adjoint à cela l'objectivation du corps, comme *moyen de*, équivalent de *l'avoir*. On peut poser l'hypothèse que l'intervention sur son corps se calque sur le schéma consumériste de la société. La modification n'est plus perçue comme transformation, comme mutation mais comme « l'acquisition » d'un nouveau soi-corporel, plus conformes à ses attentes personnelles.

112 Ici l'adjectif *transgressif* s'applique à l'organisme. En effet, lorsqu'on choisit d'intervenir sur un espace, il est toujours traité comme espace à part, comme si le corps pouvait être fragmenté et que les organes disposaient d'une autonomie. Cette croyance résulte en grande partie de la vision anatomique du corps. Pourtant toutes ces parties et substances du corps interagissent entre-elles, de manière directe ou indirecte, la médecine chinoise axe son savoir sur ce postulat. La survalorisation de l'apparence dans la société occidentale semble dénaturer les réalités corporelles.

113 « *La méthode électro-convulsive, inventée par les italiens Hugo Cerletti et Lucio Bini (elettroshock) à la fin des années 1930, représenta un progrès considérable en thérapeutique psychiatrique : elle remplaça le choc au Cardiazol ou cardiazolthérapie, particulièrement pénible, et constitua le seul traitement efficace des dépressions sévères (mélancoliques) jusqu'à la découverte des premiers médicaments antidépresseurs en 1957. Le premier électrochoc fut pratiqué en mars 1938 à Rome par Cerletti, et les premiers résultats communiqués le 15 avril de la même année devant l'académie de médecine italienne. Appelé également électroconvulsivothérapie (ECT), elle est pratiquée par séances : au cours de chacune d'elles est déclenchée une crise comitiale par le passage d'un courant électrique à travers le cerveau, entre deux électrodes placés sur les tempes du malade. La technique s'est peu à peu améliorée, essentiellement par une anesthésie générale brève et une curarisation préalable au choc. (introduit en France par Jean Delay et coll. en 1948. Le curare, sous le nom d'intocostrin, était utilisé dès 1940 - 1941 aux U.S.A. par Abram Elting Bennet) »*

CAIRE Michel, "L'électroconvulsithérapie ou sismothérapie »

[en ligne] <http://psychiatrie.histoire.free.fr/traitmt/sismo.htm> (consulté le 05/02/15)

Or cette idée n'est pas sans rappeler la *Théorie des pulsions* freudienne¹¹⁴. Sans déborder dans le domaine psychanalytique, certaines références très générales serviront à préciser une hypothèse émergente.

À la suite des observations faites au cours de cette première partie, peut-on parler d'une consommation au sens littéral de soi, de son image ? Nous sommes en droit de nous demander s'il n'y a pas là présence d'un *symptôme* qui se manifeste aux yeux de tous, sans la possibilité d'être reconnu comme tel, à l'ombre des idées de progrès et de liberté, (dépossédées de leur noyau initial).

En effet, si nous nous intéressons à certains faits en histoire de la psychologie et notamment à la reconnaissance de l'hystérie comme névrose, nous verrons qu'à l'origine ce trouble étant inconnu¹¹⁵, il fut simplement ignoré et le comportement assigné à la folie. Dans les grands traits, on peut dire que de l'étude que consacra Freud à cette affection, où « *le conflit psychique s'exprime par des manifestations fonctionnelles* »¹¹⁶, naîtra la psychanalyse. L'impact du psychisme humain et la poussée de la pulsion dans la prise de décisions seront reconnus.

L'inconscient¹¹⁷ que l'on connaît aujourd'hui comme « *un concept de psychologie qui désigne l'activité psychique se déroulant hors de la sphère consciente dans l'esprit d'un individu* » date de cette époque. Chez Freud il est très lié à la pulsion et constitue le lieu où se conservent les refoulements. Enfin, une grande place sera faite au corps comme espace où se révèlent les blocages enfouis¹¹⁸.

114 « *Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel.* » FREUD Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions* (1915), Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, ou édition PUF, coll. Quadrige Grands textes, 2010

115 C'est Joseph BABINSKI, proche collaborateur de CHARCOT qui a défini que l'hystérie n'est pas « *une maladie localisable susceptible d'une définition anatomo-clinique et d'une description par accumulation de signes* ».

116 Spécifiquement à propos de l'affection qualifiée jadis *Hystérie*

[en ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hyst%C3%A9rie> (consulté le 05/02/15)

117 « *Un lieu d'existence en nous qui produit de la pensée mais qui n'existe pas en nous sous forme de pensée et qui fonctionne selon des représentations, des symboles.* » extrait de notes sur le cours de philosophie générale (l'UFR de philosophie de Paris 1 Panthéon – Sorbonne) proposé par MORELLE Louis, séance du 07/11/2014 « *La question du corps en psychanalyse* ».

118 « *La réalité corporelle est abordée avant tout dans la mesure où elle a un rapprochement avec la réalité psychique. Dans la théorie freudienne : L'esprit inconscient peut déterminer le corps et le transformer (l'affecter radicalement), c'est ce que l'on nomme phénomènes psychosomatiques. C'est à dire que les blocages psychologiques qui ne trouvent pas d'issue dans l'équilibre intérieur vont « pousser » et chercher leurs résolutions négatives/maladies dans le corps (tics, phobies, allergies, migraines, douleurs, absences de sensation localisées, troubles dermatologiques, etc.). Cela veut dire que le corps va être envisagé en partie comme le lieu où se manifeste une réalité intérieure, invisible, qui le domine localement.* » MORELLE, « *La question du corps en psychanalyse* » op. cit., du 07/11/2014

Par ailleurs, l'hystérie est une pathologies des plus liées à la photographie. On utilisa cette technique pour capter, pour pouvoir décrire les « états » de la maladie, ce qui contribuera énormément à la théâtraliser. Cette iconographie sera mise à la disposition du grand public. Par cet acte, on atteste de l'existence de la maladie car ce qui rendit malaisé son identification au début, c'est qu'elle n'avait pas de « localisation physique »¹¹⁹. Enregistrer l'état de démence corporelle durant les hypnoses ou montrer la réalité des paralysies c'est octroyer une place à la maladie et donner une place par la réalité physique au dysfonctionnement psychique.

Du reste, Freud énonça la *Théorie de la séduction*¹²⁰ (1896) qui expliquerait la genèse de l'hystérie en un événement choquant à caractère sexuel¹²¹ survenu dans l'enfance et refoulé, puis lorsque le sujet atteint la maturation sexuelle, les stimulations réveillent les informations de la blessure par symboles associés. L'événement primaire de nature déplaisante vécu est pratiquement toujours oublié par le sujet, le psychisme du sujet n'ayant aucune manière d'extérioriser l'angoisse refoulée, le corps devient la scène de manifestations profondes et incontrôlables¹²².

Il abandonna sa théorie en 1897 car la société bien pensante dans laquelle il exerçait à l'époque lui réserva un très mauvais accueil. En effet, il n'avait jamais entendu aucun de ses patient lui avouer avoir été abusé par un parent ou un proche, ces abus étaient oubliés (refoulés) et systématiquement suggérés par le médecin. De plus ses patients étaient majoritairement la descendance de familles bourgeoises, appuyer ses hypothèses équivalait à accuser les hommes les plus respectables de la société d'actes infâmes et sales. Cela engageait bien plus qu'une simple découverte médicale. Pour ne pas soumettre sa carrière aux risques, il révisa ses hypothèses.

Sans prétendre aux savoirs médicaux spécifiques et dans le but de mieux comprendre l'implication du médium photographique dans l'empreinte laissée sur les morphologies par la diffusion de représentations humaines, je propose de ne pas négliger un parallélisme qui peut être distingué.

119 « À la fin du XIXème siècle il n'existe pas de base physiologique pour expliquer ces symptômes, on allait même jusqu'à supposer que les hystériques (et les neurasthéniques), avaient des « maladies imaginaires », car on pensait que s'il y avait un vrai trouble, il devait y avoir un trouble physique. » Ibid.

120 Ou *Théorie du traumatisme sexuel* ou « Neurotica ».

121 Intentions sexuelles de la part d'un adulte envers un enfant, et abus sexuels.

122 La position théorique de FREUD était que les symptômes hystériques de la période de latence après huit ans ou lors de l'adolescence représentent presque invariablement les effets d'une agression sexuelle subie plus tôt dans l'enfance. (consulté le 06/02/15)

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_la_s%C3%A9duction

Si la propagation d'images à caractère sexuellement implicite ou explicite avait un impact direct sur les tous jeunes esprits ? Si l'hyper-sexualisation du corps féminin dans l'image publicitaire déposait une empreinte troublante dans un esprit qui ne connaît la femme que sous son aspect maternel ? Se pourrait-il que cette information visuelle resurgisse au moment de la maturation sexuelle de l'individu, créant une difficulté supplémentaire à l'adolescence, lorsque le corps nouvellement transformé ne correspond pas à ce qui paraît « norme » en société.

Il semble difficile de considérer comme coïncidence que l'augmentation mammaire ait une telle résonance auprès des femmes, le sein se voit aujourd'hui, avant tout comme symbole sexuel. « *De là, le corps envisagé comme réservoir de signes. Non une réalité autonome mais un espace sur lequel le psychisme pose sa marque. [...] Si on généralise les phénomènes psychosomatiques : de même que la réalité historique importe moins que la façon dont l'information a été vécue et interprétée par le sujet (histoire fantasmatique du sujet), de même ce qui compte moins c'est le corps comme objet d'anatomie que ce dernier comme objet perçu et interprété, réarrangé par le psychisme. C'est à dire que le corps extérieur compte moins que le corps fantasmatique.* »^{123, 124}.

Ainsi, nous pouvons dire dans un langage volontairement freudien qu'un traumatisme psychologique peut se manifester de manière détournée par des interventions chirurgicales localisées, qui trahissent une fétichisation perverse¹²⁵ d'un ou plusieurs espaces donnés du corps. Ces derniers revêtent une symbolique sexuelle via leur sur-valorisation. Cette pulsion détournée vers un autre objet sexuel (même si c'est son propre corps), peut être vue comme manière de soulager le traumatisme à caractère sexuel. Ne serait-il pas alors plus pertinent, dans certains cas d'opérations, de parler de pulsions plutôt que d'envie ? Je propose de désigner ce comportement symptomatique une *hystérie passive* liée à la morphologie du *corps-image*¹²⁶.

123 MORELLE, « *La question du corps en psychanalyse* » *op. cit.*

124 De plus FREUD et son collègue et ami Fliess, voyaient avec sérieux les déplacements au cours de pathologies névrotiques : « *Ils étaient aussi persuadés des déplacements qui intervenaient dans ces maladies, déplacements physiques vers le nez chez Fliess (médecin oto-rhino-laryngologiste) et déplacements psychologiques chez Freud, c'est-à-dire la substitution de quelque chose d'inoffensif au problème réel et douloureux, pour canaliser l'angoisse en oblitérant le chemin vers sa source effective.* » (consulté le 02/02/15) [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_la_s%C3%A9duction

125 « *Dans le langage freudien, la perversion est tout intérêt sexuel ou érogène qui n'est pas dirigé vers le coït. Donc la valorisation d'une partie du corps au détriment des autres est une forme de fétichisme (une attention vers un objet particulier qui suscite l'intérêt sexuel) des réalités corporelles.* » MORELLE, « *La question du corps en psychanalyse* » *op. cit.*

126 En affirmant cela je me trouve dans la même posture que le médecin viennois il y a un siècle de cela, les opérations chirurgicales pullulent dans un quotidien qui prône la liberté d'intervenir. Par extension, mon affirmation sera vue comme une répression des libertés de l'Homme et une étroitesse d'esprit face au progrès du XXIème siècle. Pourtant c'est parce cette affirmation trouvera beaucoup de détracteurs qu'il faut envisager cette voie comme pertinente ne serait ce que pour

- *Déshabiller le processus devant l'image*

Ce constat appelle-t-il à établir une censure des images plus stricte que le système déjà en vigueur ? Aucunement, car cela ne ferait que renforcer l'interdit autour d'un certain type d'images qui n'en deviendraient que plus attrayantes et convoitées. En revanche, désacraliser l'image en mettant en lumière la *mise en scène* qu'elle est, serait une manière de rappeler que ce n'est qu'un *jeu*. À l'instar des clichés de nus naturels revendiqués par Keira Knightley, certains amateurs ou professionnels réalisent des projets dans cette perspective.

L'artiste française Chloé Moglia formée au trapèze¹²⁷ réalise des spectacles/performances où l'accent est mis sur la pesanteur du corps, en suspension au dessus du sol, dans de lents mouvements elle développe l'idée « *d'une corporéité sensible et pesante* ». Le corps prend sens sans interroger l'apparence. La réalisation de ces prouesses physiques n'est possible que dans une parfaite conscience d'un *soi-corporel*, le corps redevient espace, un lieu d'*être* pour soi.

Le clip *Try*¹²⁸ de la chanteuse américaine Colbie Caillat (qui montre ce qu'implique la production d'un « profil image ») ou le projet *Before/After*¹²⁹ d'Esther Honing, sont des « révélateur » de ce qu'est « l'apparat » photographique.

La photographe Mihaela Noroc, a quitté son travail dans les bureaux pour voyager à travers le monde¹³⁰ et photographier la beauté des femmes. Elle se consacre désormais à la réalisation de son *The Atlas of Beauty*, et parcourt les villes et les

mieux comprendre l'ampleur des conséquences d'une pratique de la chirurgie esthétique en expansion.

127 Site personnel de l'artiste (consulté le 06/02/15)

[en ligne] <http://rhizome-web.com/chloe-moglia/>

Vidéo de la performance *Opus Corpus* (Rhizome Création, film réalisé par Léo Scmorovschi) disponible [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=SeaBe2YRnlU> (consulté le 06/02/15)

128 La chanteuse et les autres protagonistes apparaissent maquillées et préparées selon les habitudes des studios photos, au fil de la chanson elles se débarrassent des trucages artificiels, le filtre de l'image est retiré et elles se démaquillent au fur et à mesure. Finalement elles apparaissent au naturel, ce qui permet de voir à quel point l'apparence a été initialement façonnée pour l'image.

[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=GXoZLPSw8U8> (consulté le 04/03/15)

129 La jeune journaliste américaine Esther Honing a envoyé sa photographie dans plus de 25 pays avec la seule demande « *faites moi belle* », les amateurs ou professionnels du logiciel *Photoshop* l'ont ainsi transformé selon les critères de leurs pays. Ce questionnement lui a permis de souligner l'intensité abusive avec laquelle est employé le logiciel lorsqu'il s'agit d'« embellir » l'apparence et le coté aléatoire de ce qui est dit « beau », comme contingent à un lieu et un héritage culturel donné. Les visuels du projet sont proposés en annexe.

[en ligne] <http://www.estherhonig.com/#!/viral-/cax1> (consulté le 04/03/15)

130 « *Elle parcourt 37 pays pour photographier la beauté plurielle des femmes* » par Elodie Bousquet, le 20/02/15, pour l'Express Styles dans la rubrique Beauté.

[en ligne] http://www.lexpress.fr/styles/beaute/elle-parcourt-37-pays-pour-photographier-la-beaute-plurielle-des-femmes_1653499.html (consulté le 06/02/15)

campagnes photographiant les femmes qui l'acceptent dans la rue (ill. 13, 14, 15 et 16). Elle voudrait rendre l'idée de standards absurde, en montrant par ses photographies que la beauté est partout. Elle voit la forme de cette dernière comme plurielle.

Nous pouvons conclure cette partie en énonçant qu'en réaffirmant la distance entre apparences et réalité corporelle, l'image peut sans impacts collatéraux rester le théâtre de l'univers onirique et émotionnel de l'artiste qui l'a créée.



Illustration 14: Mihaela Noroc - The Atlas of Beauty - Foret Amazonienne



Illustration 13 : Mihaela Noroc - The Atlas of Beauty - Pérou



Illustration 16 : Mihaela Noroc - The Atlas of Beauty - Roumanie

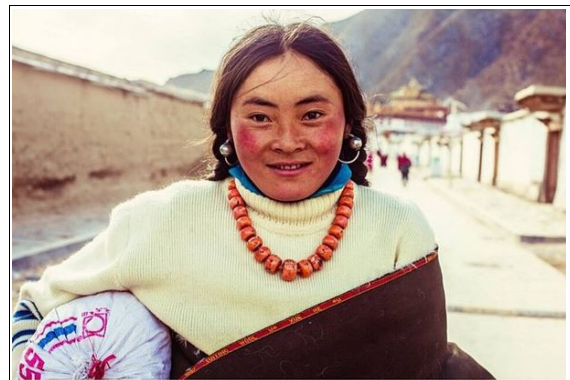


Illustration 15 : Mihaela Noroc - The Atlas of Beauty - Tibet

b. Désir de copie et chute dans le simulacre

Nous venons de voir combien le recours aux services de certaines branches de la médecine, en se banalisant, impactent le corps féminin aussi directement (par l'opération), qu'indirectement (en créant de nouvelles façons de le regarder et) en induisant tacitement de nouveaux critères de jugement. La pertinence des raisons qui motivent ces transformations a cependant pu être interrogée, et dans certains cas s'est avérée être limitée.

Voyons un autre moment clé lié à la transformation morphologique subjective : l'intention *mimétique*. Dans la philosophie platonicienne la distinction se fait entre bonne copie et mauvaise. Cette dernière comprend des transformations, des trucages utilisés par l'artiste pour la faire correspondre à la réalité. Ainsi la bonne copie est une manière d'incarner l'Idée, elle sera toujours imparfaite parce qu'appartenant au monde sensible mais n'ira pas jusqu'au crime d'être un leurre. Le simulacre, est condamnable parce qu'il est *tromperie*. En somme, c'est l'attention portée aux détails qu'on dit constitutifs de l'Idée, cela équivaut à penser que reproduire un ensemble de particularités peut permettre de s'approcher de l'Idée.

Regardons du côté des interventions : les uns les font parce qu'ils ont vu les autres faire, ils se fient à un résultat visible réussi, ce qui importe c'est donc l'*apparence* du résultat. De plus en plus c'est le pur aspect qui incite à l'intervention, nous l'avions vu avec la jeune fille qui ne concevait pas son existence sans augmenter le volume de sa poitrine¹³¹ pour qu'elle ait le même résultat visuel que celle de Nicki Minaj (sur les photographies). Souvent, la personne choisit sa future apparence en regardant les images des résultats d'opérations déjà réalisées. Ce n'est donc pas un pur fantasme de transformation mais plutôt le dessein de « ressembler à » qui motive l'action.

« Les simulacres qui prétendent à tort posséder la propriété qui en fait des images de l'original se limitant à une ressemblance du dehors, à un empreint superficiel sans passer par l'Idée. Le fondement dont ils se réclament frauduleusement, ils le travestissent, le distordent, le piégeant dans la simulation. Ils singent l'Idée. [...] Faisant l'impasse sur l'Idée, désarrimés de toute inféodation à cette dernière, adeptes de la ruse, ils sont des idéicides. »¹³²

Il semblerait que le monde se structure par degrés de copies, d'abord vient l'Idée du Beau, puis les mannequins et les modèles, qui en sont la *version incarnée*. L'univers de la mode et de la *fashion photography* les rend si bien sublimes que ces personnalités

131 Voir note n° 65

132 BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 63

deviennent « l'original de la beauté¹³³ » pour une personne lambda qui voit en eux des sortes de « messagers de la beauté » qui porteraient à même leur peau le secret de la détenir. « *Le participant participe à la forme intelligible de Beau pour autant que sa morphologie exhibe une adéquation aux canons esthétiques du moment et un rapport intérieur avec ladite Idée.* »¹³⁴

Les mannequins entretiennent cet éclat de beauté dans la mesure où justement elles sont choisies¹³⁵ par les photographes et les designers, ceux qui sont au service du Beau dans l'entreprise de la Mode. C'est aussi pour cela que l'histoire de Kate Moss fait tant rêver, c'est une fille repérée dans la rue, désignée, sortie de la masse quelconque pour être placée au dessus de l'autel comme une idole, juste parce que la nature l'a doté (elle et pas une autre) de ce mystère de la beauté.

Deux déductions émergent, la première étant qu'un physique adéquat peut vous propulser au rang de star, dans l'inaccessible cercle des célébrités, à fréquenter les grands de ce monde. L'histoire de la top modèle russe Natalia Vodianova est un conte de fée que presque toutes les jeunes filles qui s'intéressent un temps soit peu à la mode connaissent. Elle aidait sa mère à vendre des légumes sur les marchés au fin fond de la Russie et durant son temps libre elle s'occupait de sa sœur handicapée. Repérée par un photographe qui la propose à une agence, très rapidement elle s'envole pour Paris et entame une carrière internationale.

La seconde est que pour se hisser au rang de célébrité, il suffit de s'offrir le physique adéquat. Certains se lancent alors dans un véritable plan de « carrière », choisissant de se servir du bistouri pour se façonner un corps selon ce qui est apprécié en ce moment. Quelque fois, cela porte ses fruits, l'exemple en est bien sûr Kim Kardashian, sortie de nul part, un scandale fait le « buzz » et à partir du moment où les projecteurs auront été braqués sur elle, cette dernière fera tout pour qu'ils ne la quittent plus. Suivie par une quantité exagérée de fans¹³⁶, elle remercie ses suiveurs

133 « *Kate Middleton, Mila Kunis... Les visages les plus demandés en chirurgie esthétique* » par la rédaction de *l'Officiel*, le 16/06/2013 (consulté le 06/03/15)

[en ligne] http://www.puretrend.com/rubrique/clarins_r30/kate-middleton-mila-kunis-les-visages-les-plus-demandes-en-chirurgie-esthetique_a76735/1

134 BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle op. cit.*, p 65

135 « *Le mannequinat tient à l'aléatoire, c'est le métier qui choisit les filles selon les besoins de la tendance* » Inès de La Fressange. *POP MODELS*, op. cit.

136 Jordan James, maquilleur de 23 ans, dépense 190 000 dollars en chirurgie esthétique pour faire ressembler son visage à celui de son idole Kim Kardashian. Il n'est pas exagéré de parler d'une véritable défiguration mais à l'entendre il en est très fier et ne compte pas s'arrêter en si bon chemin.

[en ligne] http://www.purepeople.com/article/kim-kardashian-un-fan-se-ruine-en-chirurgie-pour-lui-ressembler-choquant_a152356/1#lt_source=external,manual (consulté le 07/02/15)

pour l'attention qu'ils lui portent en postant des photos d'elle en lingerie sur son compte *Instagram*. Aussi connue pour ses robes vulgaires que pour son mariage avec un chanteur en vogue, sa principale activité en somme reste d'attirer l'attention des badauds d'Internet.

Cet exemple illustre le danger qu'évoque Véronique Bergen, en effet par ses fausses beautés créées de toute pièce, rabotées au fantasme du moment, par l'existence d'un leurre qui bénéficie de la même attention que les bonnes copies (les filles qui ont ce quelque chose de plus qui aime le regard naturellement), une distorsion, un brouillage se fait entre l'Idée et son exemple sensible qui conduit à douter¹³⁷. Ainsi émergent des illusions, fermement entretenues par les chirurgiens que si l'on change tel ou tel aspect de son corps, qu'on y fabrique une « harmonie » artificielle, le don de la beauté émergera mystérieusement de ce chantier. Kim a contrefait, elle n'a saisi que l'aspect extérieur de cette magie qu'est le Beau aussi le simulacre corporel qu'elle arbore est si éloigné de l'Idée que la personne qui la copie est littéralement défigurée.

Ainsi, il y a autre chose que le bistouri et les implants ne pourront jamais fabriquer, ce quelque chose qui rend les mannequins, certaines actrices, acteurs, et personnes anonymes captivants. Ce quelque chose est en eux et s'exhale en ce que les Hommes appellent spirituellement l'aura, ou de manière simplifiée le charisme. Donc la condition pour représenter l'Idée à l'état sensible, c'est que l'adéquation avec ladite Idée doit se faire sur tous les plans. Nous pourrions formuler cela en disant qu'ils ont la simplicité d'être *tels*, sans chercher à paraître autres.

Cela nous fait également inférer qu'un des principaux traits qui permet de reconnaître la contrefaçon est justement que ce produit existe de sa *prétention passive* à ressembler à l'Idée. Passive, elle l'est car ce n'est pas un moment qu'elle pourra dépasser pour trouver une autre utilité, pour développer une aura autonome. Ce propos peut s'illustrer dans la remarque suivante, l'Idée de Beauté est si multiple et aléatoire que son aura peut se révéler dans un être à la morphologie distante des canons de beauté. Lorsque cela arrive cette occurrence remet en cause tous les canons de beauté

137 « Mais le danger suprême du simulacre ne vient pas de ce qu'il est une copie trompeuse, dégradée, irrisemblante du modèle mais de ce qu'il met en crise la division entre original et copie, entre modèle et reproduction. Le péril qu'il véhicule tient à trois facteurs : 1. il altère l'identité de l'Idée, la dénature ; 2. il dissout la pertinence du partage entre original et copie ; 3. il usurpe le titre de modèle. En effet, là où la bonne copie est le fruit d'une production mimétique qui indique qu'elle n'est pas l'original mais sa duplication, le simulacre pervertit l'original qu'il imite en voulant se faire passer pour le modèle lui-même, en rivalisant avec lui. La visée du simulacre ? Par la corruption de la cohérence, de la mêmeté de l'Idée, tromper le spectateur, lui brouiller la vue, les sens, d'une part, en ne lui permettant pas de faire la distinction entre copie orthodoxe et copie mensongère et, d'autre part, en lui faisant simplement prendre la vessie de la copie pour la lanterne de l'original. » BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 64

prédéfinis, elle les engage à muter, à prendre en compte d'autres critères. Aussi, la structure canonique passée s'effrite, les simulacres, qui ne lui obéissaient qu'extérieurement sont instantanément mis à pied, ils ne valent plus grand chose.

En regardant l'histoire on peut sans difficulté s'accorder sur la véracité de ce propos. L'exposition *La mécanique des dessous*¹³⁸ qui a eu lieu en 2013 a très pertinemment restitué le dialogue depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours entre le corps et la mode. Ce faisant les évolutions notables qui ont eu lieu dans la morphologie (surtout féminine) se sont éclairées d'une nouvelle lumière non plus seulement par la sculpture ou la peinture qui permettent aussi au fil des siècles d'observer les changements de goût en matière de morphologie, mais en étudiant la forme du vêtement porté à l'époque. « *Quand on considère les changements des morphologies à travers l'histoire, il y a certes cette idée d'une évolution : on est plus grands que nos aïeux et nos enfants le seront encore plus. Mais il y a aussi une réelle communication entre le corps et la mode, l'un épouse l'autre. Comme si, quand l'homme ou la femme désire une mode, son corps l'habite. [...] [dans l'exposition] On y voit justement du XVIII^e siècle à nos jours les variations de la silhouette : les différentes manières de se tenir, de « porter son corps » se traduisent selon les époques entre hauteur de la poitrine, position de la taille, longueur du buste, inclinaison d'épaules, courbes du dos, bascule des hanches.* »¹³⁹

C'est donc encore une fois d'un équilibre morphologique naturel dont il s'agit. Les femmes en chair étaient appréciées tantôt car cela indiquait leur bonne santé et position sociale. Néanmoins, marquer la taille est une illusion optique qui permet de souligner tant la poitrine que les hanches ce qui naturellement ne pouvait être fait, ainsi le corset fut utilisé à cet effet.

Aujourd'hui la minceur étant le suprême de l'élégance et celles qui, il y a deux cents ans auraient été déclarées « chétives », ont désormais la côte. Alors que les femmes plus amples sont tacitement appelées à essayer un régime - c'est le résultat de la mutation des critères de beauté. Cependant, au delà d'une idée générale, la personne habitée intérieurement par l'aura de beauté sera vue belle quelque soit sa morphologie et pourra par ailleurs, remettre en cause les canons et les engager à évoluer.

138 Cette dernière a eu lieu du 7 juillet au 24 novembre 2013 au Musée des Arts Décoratifs, 107 rue de Rivoli à Paris.

139 Joséphine Pellas, restauratrice textile, s'exprime lors d'une interview sur le travail de préparation effectué pour l'exposition *La mécanique des dessous*, elle s'est occupée du mannequinage* pour cette exposition. (**Pour l'expliquer, je dirais que c'est le contraire du travail de la costumière. Là où la costumière suit le corps et peut résorber une difficulté d'un coup d'épingle ou en effectuant un pli pour changer la forme d'une manche, le mannequinage cherche à retrouver le corps qui va dans le costume et à le recréer. C'est vraiment un travail d'écoute, d'observation du vêtement et du textile.*)

[en ligne] <http://strabic.fr/A-corps-perdus> (consulté le 08/03/15)

À plus petite échelle ce processus a pu être observé sur les podiums. Après les « *Supermodels* » représentantes d'une plastique irréprochable, après la princesse *grunge* Miss Moss, une nouvelle vague de créateurs cherche à émerger pour tirer la mode d'un carcan trop académique, écrasée par le poids d'une histoire trop linéaire. De nouvelles mannequins sont nécessaires pour marquer la rupture avec le passé, Kirsten Owen, Kirsten McMenamy et Stella Tennant marquent un nouvel aspect du beau.

« *Les filles qui marchent, c'est des filles qui apportent quelque chose de nouveau dans le modèle de la beauté féminine. Stella, elle emmène quelque chose qui n'existait pas dans ce qui était considéré comme la « beauté » avant. Elle est presque une « belle » laide. Et c'est comme ça qu'elle a imposé une nouvelle image et qu'elle est devenue belle parce qu'on a dit, ça, ça peut aussi être la beauté aujourd'hui. Elle n'est pas jolie, elle est pire.* »¹⁴⁰

Par ailleurs, pour expliquer cette opposition entre une beauté intérieure (qui peut se manifester sous forme de gentillesse ou de charité) et beauté extérieure, on peut penser à la production des Studios Disney, *Le Bossu de Notre-Dame*¹⁴¹ dont le héros est handicapé physique. Il est caractérisé par une bosse et sa physionomie souffre de difformités.

Pour le même thème vu d'une manière plus intellectuelle, le film *Freaks*¹⁴² de Tod Browning (*ill. 17*) sorti en 1932 reste culte sur le sujet de la difformité humaine. Le contraste établi entre le comportement très digne et respectable des « *monstres* » qui agissent d'une manière charitable et humaine, sans véritable honte d'être comme ils sont et en arrangeant (tant bien que mal) une vie « ordinaire » (et parfois heureuse), et le comportement intéressé et machiavélique de la belle trapéziste, qui s'enlaidit au fur et à mesure du film de par son attitude cupide et méchante.

140 Extrait d'une ancienne interview de Karl LAGARFELD in *POP MODELS*, *op. cit.*

141 *Le Bossu de Notre-Dame* est un film d'animation réalisé par les Studios Disney, dans la collection « Classiques d'animation » sorti en 1996 qui s'inspire librement du roman de Victor HUGO *Notre-Dame de Paris* écrit en 1831. Destiné à un jeune public, ce film d'animation met en scène Quasimodo, un bossu que la déformation physique rend laid, une belle bohémienne Esmeralda, qui mène une pauvre vie avec les gens du voyage et qui tombe amoureuse de Phoebus de Châteaupers, capitaine de la garde qui est beau mais austère.

142 Traduit en français comme *La Monstrueuse Parade* (1932). Film cinématographique produit par Metro Goldwin Meyers, d'après la nouvelle *Spurs* de Tod Robbins. Les acteurs principaux sont Wallace Ford, Leila Hyams et Olga Baclanova.



Illustration 17 : Le réalisateur Tod Browning entourés de certains acteurs de son film Freaks (1932, USA)

De ces observations on déduit que quelque soit la morphologie d'un individu, autre chose émane de lui et c'est tout autant son aura que sa matérialité corporelle qui lui permettent d'être associé à l'Idée du Beau. Croire que seule l'apparence extérieure répond de tout est en grande partie une erreur.

Un processus similaire se produit avec le leurre des images glamours de mode. La surface retouchée fait croire que c'est la morphologie de la mannequin qui l'a rend si jolie or cela tient beaucoup plus à son charisme et à la mise en scène de l'image.

« Dans un défilé, vous avez toutes les filles qui passent. Pourquoi dans tous les journaux vous ne trouvez que les cinq principales, Linda, Claudia, Parce que ses filles accrochent la caméra, ces filles vont vivre une espèce de love story avec la caméra. Puis, tout d'un coup les créateurs pensent que leurs créations sont plus importantes que ces filles. C'est pas vrai ! Il ne faut pas oublier que la mode est avant tout visuelle. Et une robe sur une créature qui ne donne pas vraiment quelque chose c'est comme un costume de théâtre sur une actrice qui n'a pas de talent, c'est exactement la même chose. »¹⁴³

La mode est donc lucide sur son univers, d'une part il y a le corps mais pour exister et être remarqué il faut avoir du *charisme* – représenter plus que son corps, manifester une notion immatérielle dans le matériel.

¹⁴³ Extrait d'une ancienne interview de Karl LAGARFELD in *POP MODELS*, op. cit.

Platon notait déjà cela en se servant de la ressemblance des termes *sôma* qui désigne le corps et *sêma* qui peut être traduit soit par « signe », soit par « tombeau » selon le contexte¹⁴⁴. Il profite de ce jeu de langage pour dire que le corps ne doit pas devenir le tombeau de l'âme mais doit être vu comme un tremplin vers le monde intelligible.

À notre échelle nous pouvons concevoir cela comme l'idée que si l'attention est portée au corps dans son aspect extérieur, le regard s'abcède pour un élément subissant le devenir, et tous les ajustements qui y sont fait n'ont qu'une résonance momentanée. Alors que, l'adéquation intérieure avec l'Idée permet au corps de rayonner au delà de son aspect matériel, ce dernier en est également sublimé. Il devient une représentation nouvelle de l'Idée et perturbe son imagerie établie.

La survalorisation du profil, l'attention portée à celles et ceux que seule l'apparence inquiète est un *des-apprentissage* du voir et de contempler. Le tapage comploté par les simulacres pour attirer les regards, brouille la capacité du public à distinguer les petites beautés.

La critique adressée à l'Art par Baudrillard, je la crois pertinente pour toute la culture visuelle, « *l'art est devenu iconoclaste, l'iconoclasme moderne ne consiste plus à briser les images, mais à fabriquer des images, une profusion d'images où il n'y a rien à voir.* »¹⁴⁵ Alors ses *corps-images*, copiés sur des personnalités, sur leurs images dans les magazines, sur la tendance qu'ils ont créée, cette pullulation d'images montre le vide profond derrière ces visages plastifiés qui dans leurs obsessions de se rendre visibles, ont déjà disparu.

Le singulier rapport à la disparition et à la mort que soulève cette remarque, ce *rien* dont parle le philosophe, c'est le corps spectral dans l'image, présent sur la surface mais sans consistance, sans résonance, c'est un fantôme et donc un mort. « *La souveraineté d'une société du spectacle, c'est le pouvoir de contrôler les corps par des spectres, des automates, des marionnettes, « des stars ».* »¹⁴⁶

144 Extrait de notes sur le cours de philosophie générale (l'UFR de philosophie de Paris 1 Panthéon-Sorbonne) proposé par MORELLE Louis, séance du 26/19/2014, « *Analyse d'un extrait de Phédon (PLATON) 66b-67a, trad. M. Dixsaut, G-f Flammarion, 1191* ».

145 *Illusion et désillusion esthétiques*, dans *Le complot de l'art*, éditeurs Sens&Tonka, imp. à Clamecy (France), 2005 (première édition 1997), p 27

146 MARGEL, *La société du spectral*, op. cit., p 54

II – La morphologie du corps-image

/1. La matérialité du fantasme/

Le fantasme est par définition une représentation qui traduit des désirs plus ou moins conscients. L'un des sens de cette projection est de ne pas être matérielle, c'est ce qui lui confère sa puissance. Ce terme est utilisé en psychanalyse, le sens en est encore plus spécifique et se lie avec l'idée d'obsession et de quelque chose qui cherche à être assouvi dans une mise en scène ou par un objet. Le paradoxe est que l'on éprouve plus de désir, (des sensations plus intenses) à imaginer son fantasme se réaliser que lorsque cela arrive effectivement.

Nous avons évoqué, dans le passé de notre société moderne, le moment de transition des besoins réels vers une plus large palette, complétée par des besoins artificiels créés de toute pièce. Cela afin de veiller au maintien de la production et de la consommation, sans quoi de nombreuses usines et industries auraient fait faillite. Cette transition peut se lire dans l'évolution de ce qui jadis s'appelait la réclame.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale les États doivent rapidement trouver des solutions pour gérer les masses de population dans une situation d'existence

précaire. Pour éviter les épidémies de maladies et leur dispersion rapide, une politique hygiéniste va être mise en place. Comment éduquer à grande échelle une population de provenance parfois rurale qui a rejoint les villes et dont les habitudes d'hygiène sont quasi inexistantes ? La publicité permet de faire

d'une pierre deux coups. D'une part, elle influence l'achat de produits, constitue une demande et relance la production. D'autre part, les messages et slogans publicitaires sont autant de phrases qui se retiennent et « conditionnent » le consommateur à une utilisation qualitative du produit (ill.18).

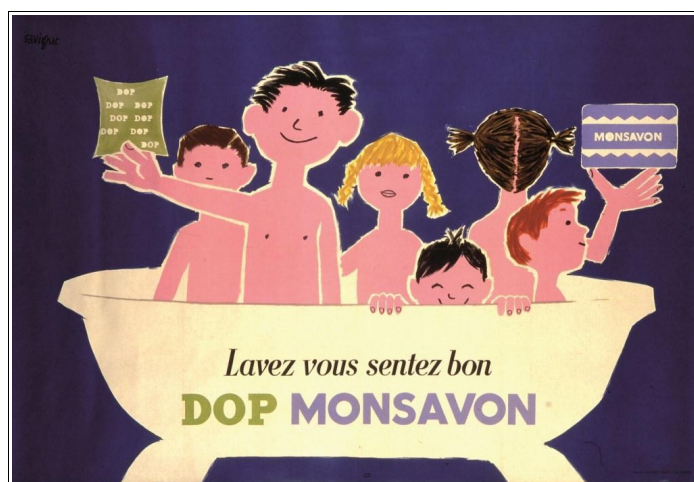


Illustration 18 : Affiche de Raymond Savignac pour Dop et Montsavon en 1954 © A. Charpentier

L'eau chaude, le savon, le shampoing et une large gamme de nouveautés vestimentaires, ménagères et décoratives vont être ainsi rattachés au quotidien, tout au long de l'époque qui portera le nom des Trente Glorieuses, (ce procédé est toujours d'actualité mais avec nuance nouvelle). Donc par le dessin d'abord, le message à la radio, puis par la photographie et lorsque un plus grand nombre de foyers seront équipés de la télévision, par le message vidéo publicitaire. La population sera massivement conditionnée d'une part, à introduire les nouveautés dans son foyer (consommer) et d'autre part, à se familiariser avec des « univers » pour concevoir son quotidien via des images idéalisées qui véhiculent des standards.

Cette conception est particulièrement visible outre-Atlantique où chacun est amené à recréer chez soi une caricature publicitaire du quotidien sous peine d'être sujet de commérages ou d'être mis à l'écart. Cela n'échappe pas aux moqueries et aux critiques de certains artistes et cinéastes.

Par exemple dans le clip réalisé en 2009 pour la chanson *If you seek Amy*¹⁴⁷ de Britney Spears. Dans les première minutes on découvre la chanteuse chez elle au lendemain d'une grande fête, au milieu des invités de la veille dans une ambiance très *sex&drugs*. Puis, pour sortir afin de saluer les paparazzis elle se métamorphose en américaine parfaite, accompagnée de sa famille (idéale) et d'une tarte (comme celle qu'il est de bon ton d'offrir aux nouveaux voisins). C'est une raillerie parodique de ce que la société américaine attend de ses citoyens mais qui ne correspond pas aux réalités du show business, ni du quotidien.

Illustration 19 : Capture d'image provenant de la fin du clip If you seek Amy de Britney Spears (2009)



147 Cette chanson apparaît sur son sixième album *Circus* sorti en 2009, sous le label Jive Records. Le clip (3:35 min) a été réalisé par Jake Nava. Truffé de références à la carrière de Britney, l'artiste y prend sa revanche sur les médias, avec lesquels elle a eu beaucoup d'accrocs. Celle qui fut la petite fille chérie de l'Amérique, doit obéir aux lois du « total sex » qui fait vendre, en même temps que les américains voudraient la voir comme la représentante d'une Amérique puritaine et conservatrice. Elle ironise sur les diktats des différents milieux qu'il n'est possible de concilier qu'en image. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=0aEnnH6t8Ts> (consulté le 21/03/15)

Dans les films de Tim Burton, certaines habitudes de vie qui illustrent la culture américaine sont exagérées soit par leurs multiplications excessives soit par l'attention portée aux couleurs et aux formes. Ainsi, les maisons toutes semblables d'un quartier qui n'en fini plus avec des voitures parfaitement garées devant le garage et un gazon toujours bien vert ou les coiffures volumineuses et rigides qui caricaturent le fameux brushing américain, dénoncent l'uniformisation et le caractère aliénant de la norme à outrance.

Les artistes plasticiens ne sont pas en reste pour produire des œuvres qui questionnent ces carcans invisibles. Cindy Sherman est une photographe américaine qui n'a pas besoin d'être présentée dans le monde de l'art. Internationalement reconnue, son nom est associé à ses séries d'autoportraits. Celle que je voudrais évoquer maintenant (ill. 20, 21, 22, 23 et 24) a été réalisé en 2000 et exposé au MoMA à l'occasion d'une exposition consacrée à l'artiste en 2012¹⁴⁸.



*Illustration 20 : Cindy Sherman -
Untitled #355 (2000) Chromogenic color
print (91.4 x 61 cm). Collection Metro
Pictures, New York*



*Illustration 21 : Cindy Sherman -
Untitled #399 (2000) Chromogenic color
print (99.1 x 66 cm) Collection of Carla
Emil and Rich Silverstein. Fractional
and promised gift to San Francisco
Museum of Modern Art*

148 Plus d'informations sur le site [en ligne] du MoMA (consulté le 25/03/15)
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/about-the-exhibition/>



Illustration 22 : Cindy Sherman - Untitled #402 (2000) Chromogenic color print (91.4 x 61 cm). Ann and Mel Schaffer Family Collection



Illustration 23 : Cindy Sherman - Untitled #360 (2000) Chromogenic color print (76.2 x 50.8 cm). Stefan T. Edlis Collection



Illustration 24 : Cindy Sherman - Untitled #397 (2000) Chromogenic color print (91.4 x 61 cm) Rubell Family Collection, Miami

Sur un fond neutre comme celui des studios photo où l'on se rend parfois espérant un meilleur résultat que celui du Photomaton pour une photographie d'identité, l'artiste fait défiler une palette de « personnes ». Le cadrage nous restitue le buste, parfois même le bassin (selon les libertés que se donne le personnage). Ce travail, je le trouve d'une grande justesse, la finesse du propos sans paroles, juste visuel dit toutes les nuances de l'imagerie sociale, du stéréotype et de la norme.

Dans chaque portrait c'est un univers qu'on rencontre, pas seulement un personnage. Ce n'est pas une caricature, l'artiste prend la peau de l'autre. Mais qui est l'autre ? C'est un personnage qui n'existe pas en soi mais qui représente des milliers de personnes. C'est comme donner une carte d'identité à l'*habitus* de Bourdieu. Deux terribles constats cohabitent dans ces images, celui que chaque être qui se pense unique et singulier, est contraint en société d'agir comme mille autres. Et le second, où croyant se distinguer (en s'affublant d'une marque, d'un style de coiffure ou de vêtements) la personne ne fait que s'enfoncer encore plus dans une masse, qui à l'échelle de l'unité fait cent mille fois la même chose. Chacune de ses dames n'est personne et elle est en même temps mille femmes qui auront un résultat semblable sur leur photo d'identité.

Nous le voyons, elle sont bien en train de poser, l'artiste ne cherche pas à faire croire qu'elle sont prises dans le naturel d'un quotidien. Par le fond neutre et la chaise qui n'est pas visible mais sur laquelle elles sont assises, elle fait le portrait d'un stéréotype identitaire.

Un détail artistique que je salue particulièrement, c'est le maquillage. L'artiste évite le piège de l'hyperréalisme, elle ne veut pas nous leurrer en créant un personnage fictif que l'on croirait existant quelque part et menant la vie qui le rend ainsi. Nous voyons l'astuce, il y a un trucage et c'est de laisser au spectateur la possibilité de se dire que ce n'est qu'un jeu, c'est un déguisement qui interpelle l'esprit. On se dit que tous ces codes et impératifs qui nous changent ne sont qu'une farce – vécue si sérieusement.

J'attirerai l'attention sur le corps, parce qu'au delà du déguisement vestimentaire, il y a un déguisement morphologique. Les seins volumineux et flasques de la dame âgée qui passerait pour une ancienne hippie, l'artiste leurs donne une consistance, cette lourde poitrine qui a fait voûter le dos, elle vit le personnage de façon morphologique, le geste, le maintient tout apparaît comme si l'artiste avait vécu soixante ans dans ce corps. Pareillement pour la femme au tee-shirt blanc, avec sa poitrine trop bombée pour être naturelle. Dans cette seule photo on voit une femme qui avait un autre corps et qui a pris possession de nouveaux éléments qui la changent sans la soustraire à ce qu'elle était avant.

Ainsi, au delà de l'action que chaque acteur croit subjective, il y a une tendance, et il y a un corps et une morphologie qui font partie du tableau. Le stéréotype a pour origine une majorité mais en crée une image soit idéalisée soit caricaturale, dans le travail de Cindy Sherman les deux sont présentes simultanément¹⁴⁹.

La création publicitaire a ce trait naïf d'accommoder le produit qu'elle doit vendre de promesses incroyables. L'utilisation d'un simple shampoing promet à l'acheteur « une extase » (et tant qu'à y être une vie de couple épanouie et pour les célibataires des prétendants à n'en plus finir). Autre exemple, la lessive qui non seulement rend le linge propre, le fait aussi sentir *très* bon éradique *toutes* les tâches et

149 La notion d'identité comme une construction que l'on façonne et qui nous façonne, je me l'étais posée en 2011 en réalisant une série de photographies intitulées *Identité I et II*, dont les visuels sont disponibles en Annexe de ce mémoire et [en ligne] <http://bogdana.fr/street.html>

La prise de vue s'est déroulée comme une performance au sein du centre Saint Charles. Je proposais aux volontaires de « changer de peau » avec moi pour les 5 minutes que dure la prise de vue. Nous échangeons alors avec le participant absolument tout ce que portait sur lui l'autre (à l'exception des sous vêtements). Ensuite nous procédions chacun à la prise de vue de l'autre. Pendant ce court instant, les effets qui avaient pris la forme du corps de l'autre, transformaient le mouvement et la façon de se tenir selon la forme morphologique imprimée dans l'habit. À la fin de la journée lorsque j'avais effectué dix changements successifs, je ne savais plus bien quelle était ma démarche au point de devoir presque jouer mon propre personnage pour m'en rappeler physiquement.

rend le blanc plus que blanc. Ce *miracle* est destiné à la ménagère. Mais pas n'importe laquelle, une femme qui représente par sa morphologie la grande moyenne mais qui a un brushing impeccable, des dents blanches, et le sourire jusqu'aux oreilles. Elle porte des vêtements bien repassés et surtout n'étant plus incommodée par la corvée de la lessive, s'en débarrasse en un rien de temps et peut alors cuisiner « un bon petit plat » pour son mari qui rentre du travail et jouer avec ses enfants. La réalité quotidienne d'une femme au foyer qui a plusieurs enfants et qui s'occupe seule de la maison ne ressemble que de très loin à l'image que le message publicitaire en donne, pourtant la visée de ses images anime un ensemble de réactions inconscientes.

Tout d'abord le client visé s'identifie de par son rôle social à l'image, le « possible » et le « conditionnel » s'emparent de la suite. La *mise en scène* du contexte fait croire qu'il est tout à fait *possible* que la lessive tienne toutes ses promesses et simplifie effectivement le quotidien, d'autre part tout cela ne peut arriver qu'à la *condition* de posséder la fameuse lessive. Le fantasme a pris corps, il est pixel, il est écran, il est papier du journal dans lequel paraîtra la publicité. S'en suit l'achat *imminent*, il va forcément et nécessairement se produire, ce n'est qu'une question de temps et de moyens financiers dont aura disposé l'équipe de marketing pour concevoir le message et cibler le consommateur.

Finalement le cercle se referme lors de l'achat effectif, le fantasme non seulement du produit mais aussi d'un autre quotidien, d'une autre vie pour exagérer fini souvent dans la frustration. La lessive rend le linge propre et il sent plutôt bon, en somme la cliente devrait en être satisfaite mais la publicité avait bien trop promis. Il ne faut pas croire que c'est un échec, au contraire ! Pour fuir la frustration le sujet va immédiatement se réfugier dans un nouveau lieu de fantasmes, à nouveau stimulé par ses désirs imaginaires d'un « autre » possible, un autre qui est toujours plus *idéal*, et concrètement un autre produit à acheter qui va tout changer.

L'exemple de la lessive est volontairement ridicule, mais transposons le raisonnement sur un sac *Louis Vuitton*, un caleçon *Calvin Klein* ou un rouge à lèvres *Dior* et il devient pathétique. La publicité est un fantasme qui a un corps, nous allons le disséquer, et une matérialité c'est le produit pour lequel elle a été faite. Encourageant un comportement pulsionnel plutôt que réfléchi nous allons comprendre comment l'image commerciale crée des altérations bien plus amples et diffuses. De la promotion utilisée dans l'univers de la consommation à l'auto-consommation du sujet, la vision devient cannibale et le *corps-image* semble toujours à porté de doigts.

a. Une image toujours enceinte

L'image n'est jamais vide, surtout lorsqu'elle est figurative elle fait naître une émotion. Lorsqu'elle est sensuelle elle éveille le désir, la question sera : que désire véritablement un spectateur en face d'une image ?

S'en est fini des publicités où le produit était en place centrale avec tout au plus une mise en scène qui rappelle son utilisation ou un visage souriant. Aujourd'hui on vend une ambiance, un état, un univers – souvent accompagné de stars. Boire le même café que George Clooney ou porter le même parfum que Charlize Theron c'est plus qu'utiliser un produit, c'est se rattacher à une image. C'est particulièrement vrai pour les produits de cosmétique et les vêtements, les publicitaires conscients de cela mettent tout en œuvre pour qu'en trente secondes que dure le spot, le désir s'embrace.

Comme nous l'avions déjà évoqué les images *fashion* sont pétries de glamour. « *Un air, une expression, une allure, un look, qui expriment un rapport secret à la mort – disons qui mettent en scène une humeur visqueuse, une couleur glauque de mort. Le glamour, c'est le corps-machine de la star, ce corps qui machine et manigance, brasse et complote, traite, trame et combine un secret de mort, pour souverainement jeter un sort, pour ensorceler, comme engluer, ou prendre au piège les yeux du spectateur.* »¹⁵⁰. C'est toute la recette en somme de ce qui est exigé d'une photographie de mode, une image qui ne quittera plus l'esprit de celui qui l'aura vu.

Cette photographie (ill. 25) réalisée en 2003 par le duo de photographes allemands Inez Lamsweerde et Vinoodh Matadin¹⁵¹ pour devenir le visage de la fragrance de Narciso Rodriguez *For Her* peut être l'exemple parfait de ce qui est dit plus haut.

150 MARGEL, *La société du spectral*, op. cit., p 23

151 Ce duo est bien connu dans le milieu de la *fashion photography*, leur site est très fourni de campagnes publicitaires pour les grandes marques de luxe. Mais ils ont aussi un travail artistique qui est exposé de manière internationale. En 2013, par exemple il était possible de voir leurs photographies à la galerie Gagosian à Paris. (consulté le 25/03/15)

[en ligne] <http://inezandvinoodh.com/news/>



Illustration 25 : Photographie choisie pour représenter la fragrance For Her de Narcisco Rodriguez. Photographes : Inez Lamsweerde et Vinoodh Matadin. Modèle : la mannequin Carmen Kass. (2003)

Elle est comme un instant qui ne s'arrête jamais. Languissante, douce, romantique et glaciale sont des adjectifs qui qualifient autant l'image que la mannequin Carmen Kass qu'elle représente. Il y a quelque chose de dérangent dans tant de perfection. Digne d'un visage de Madone elle tend pourtant sa bouche pour être embrassée comme une profane. Épaules nues, figure qu'aucun trait de maquillage ne vient perturber et deux petites tresses blondes qui forment un diadème naturel. De petits cheveux qui s'échappent un peu partout de sa coiffure lui donnent l'air une petite fille qui aurait couru de par les bois et aurait été décoiffée par les branches, à moins que ce ne soit Ève qui tend sa bouche comme pour croquer la pomme. Son cou, lisse, courbe, interminable comme s'il s'offrait déjà entièrement aux caresses et baisers d'un Adam à qui elle destine son regard langoureux.

Est-elle en train d'ouvrir les yeux ou saisie à l'instant où elle allait les fermer ? Le regard domine et se soumet à la fois, comment est-ce possible ? Les dégradés de gris sont habilement diffus, la lumière vient de la droite et l'ombre naturelle qui dissimule l'autre côté de la tête fait naître un clair-obscur qui pourrait faire presque croire que c'est un dessin et non une photographie. Évanescence, cette image a tout d'un songe qui vient percuter une réalité imparfaite et y sème un trouble qui prend à la gorge et asphyxie l'esprit, c'est une ivresse.

Que l'on soit femme et on désirerait lui ressembler, d'abord avoir cette incroyable aura pour envoûter – peut-être suffit-il de quelques goûtes de ce parfum dont elle semble personnifier la muse ? Mais peut-être qu'il y a plus à prendre, avoir les mêmes cheveux qu'on imagine blonds comme les blés. Le mystère de sa beauté peut aussi se trouver à même le corps, dans l'ourlet des lèvres ou le long de ce cou qui coule dans l'image. Ces pensées ne passeront pas sans effleurer l'esprit, à quel point y laissent-elles leur empreinte ?¹⁵²

Si l'on est un homme, quel trouble sera-t-il causé par cette délicate jouvencelle ? La pose et le regard sont très à même d'attirer l'attention et de susciter une émotion. Mais enfin, est-elle nue ? Entièrement ou juste le haut, et si oui le reste du corps obéit-il à la même rigoureuse harmonie que les traits du visage ? Son corps peut être sans formes comme il est courant dans les métiers du mannequinat, pourtant les épaules laissent tout aussi bien espérer le physique d'une *Gibson girl*¹⁵³. Autant d'hypothèses qui ne manqueront pas de traverser en une fraction de seconde l'esprit d'un homme.

Mais n'est-ce pas cela même d'engendrer le désir ? De forcer à imaginer et puis de faire languir de ne pas savoir en espérant que la découverte soit plus merveilleuse que tout ce que l'on avait pu imaginer. L'image fait encore mieux, elle promet toujours comme si l'instant d'après elle allait offrir et garantir de ne jamais le faire. Elle sauvegarde de la déception, c'est un désir permanent qui brûle à petit feu et se ravive à

152 Elle se contiendra entre deux limites ce que le sujet peut faire, ce que l'industrie permet de faire. On peut acheter le parfum et ne rien changer à son physique. Mais on peut avoir été très séduite et teindre ses cheveux en blond (en ayant attrapé un flacon de coloration au moment de faire ses courses ou en passant chez le coiffeur). On peut, si le confort financier le permet se rendre chez le chirurgien et re-pulper ses lèvres. À la vue d'une image cela paraît excessif mais lorsque l'on est soumis au même type de photographies qui ont pris leurs quartiers autant dans l'espace privé que public, l'idée devient quotidienne, on se familiarise avec elle.

153 La *Gibson Girl* (« Jeune fille à la Gibson ») fut la personnification de l'idéal féminin américain, inventée par la plume satirique de l'illustrateur Charles Dana Gibson, et qu'il fit vivre pendant une période d'une vingtaine d'années couvrant la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle, aux États-Unis. Elle est considérée avec la *Christy Girl* d'Howard Chandler Christy, comme l'un des ancêtres de la pin-up américaine. Une photographie représentant une *Gibson girl* est disponible dans l'annexe.

chaque fois que l'on pose à nouveau le regard sur elle. L'image mystifie « *ce qu'on ne peut pas prendre dans ses bras, du corps glamour de la femme, du sexe féminin, qui machine le corps en illusion, c'est justement ce « quelque chose » qu'elle promet de ne pas donner* ». ¹⁵⁴

Après un effort pour se soustraire à l'enchantement, on ressent un autre trouble plus désagréable celui là. Il manque quelque chose à cette fille parfaite. Elle n'est pas en apnée et pourtant elle ne respire pas, comme si le souffle était sorti de ses poumons et n'y reviendrait jamais. Sa peau lisse est froide, on ne sent même pas ses yeux être humides, il n'y a pas de sang écarlate qui parcourt ses veines et qui viendrait rosir ses joues si elle se repentait du regard las qu'elle lance insouciamment au spectateur. On pourrait essayer de la juger comme un beau marbre, mais le médium l'interdit, le procédé photographique c'est bien de capter le dessin de la lumière. Le sujet de la photographie doit exister ou avoir existé, c'est l'instant d'une réalité qui comme dirait Roland Barthes « *a été* » ¹⁵⁵, l'émanation d'un sujet réel qui se confond dans l'image fixe et la fatalité d'être surface à jamais.

Enfin, pour le dire simplement cette fille a quelque chose de cadavérique avec sa tête renversée comme si on lui avait brisé le cou. Ces yeux mi-clos, dont les paupières sont si rigides, semblent vidés de leur feu, rien ne les anime, c'est un corps sans vie que je regarde. Cette image fascine parce que tout ce qu'on y voit est déjà mort, mais c'est la braise de notre imagination qui la fait vivre, c'est nous qui faisons toujours le choix d'y voir le *démas* plutôt que le *sôma* ¹⁵⁶.

Donc cette illusion du corps désirant qu'on y voit c'est « *la fabrication, la machination, la formation secrète d'une surface, qui n'est plus l'illusion du corps, mais le corps même de l'illusion, le corps d'un fantôme ou d'un spectre, comme nouvelle utopie du corps, ou comme nouveau corps utopique, nouvelle exemplarité d'une modernité désenchantée.* » ¹⁵⁷. Alors si l'image est enceinte d'un désir qu'elle sait faire naître, ce qu'elle représente c'est un spectre, non pas un personnage, mais le fantôme sans chaleur, sans excrétion et sans consistance d'une personne réelle. Le dispositif de cette imagerie est *une illusion* qui a désormais *un corps*. Et ce que l'on voit dans la représentation c'est *le corps-image*.

154 MARGEL, *La société du spectral*, op. cit., p 41

155 Il y a aussi là l'idée du référent qui « adhère », on ne peut pas dissocier le référent de la photographie. À ce sujet, se référer à BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, imp. à Mayenne, coll. Cahiers du Cinéma, aux Éditions de l'Étoile, Gallimard - Le Seuil, 2010 (1er dépôt légal 1980), p 18

156 Ces notions ont déjà été évoquées plus tôt dans le mémoire : *I/ Une existence schizophrène dans la sous-partie 2/ La course vers le Beau Mirage - a. Métastases d'une quête du beau - Une maladie visible*, voir la note n°73 à la page 45

157 MARGEL, *La société du spectral*, op. cit., p 43

La question d'un corps sans cesse condamné à devenir surface, l'artiste Jenny Saville y a trouvé un traitement littéral. Pour son seul travail collaboratif elle disposera de l'aide de Glen Luchford, photographe de mode et ami. Il fera ces prises alors qu'elle pressera son corps sur une plaque de plexiglas (ill. 26).

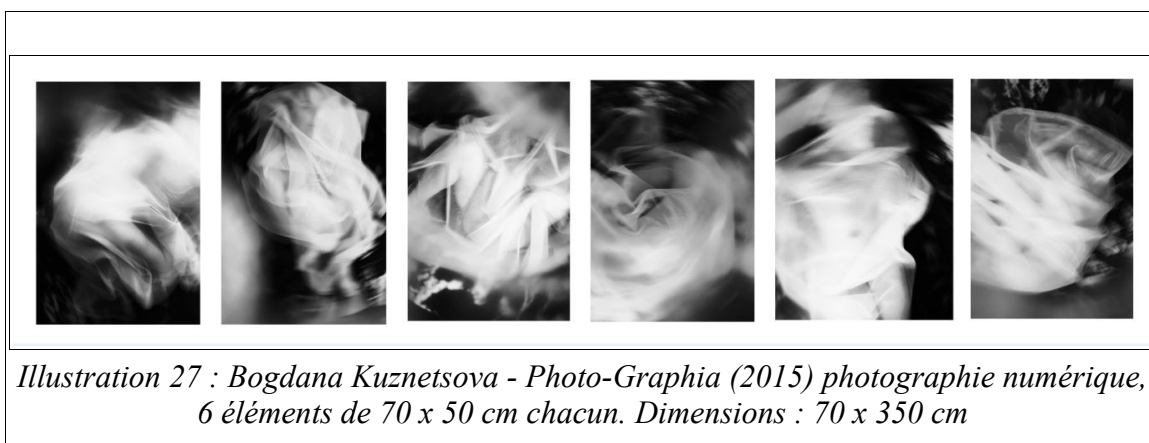
Les photographies qu'elle a réalisé transmettent toute la violence d'un corps écrasé, étalé sur une plaque de verre. C'est une manière d'illustrer la violence qu'on fait à notre corps en le propulsant dans la bidimensionnalité. Certes, le processus de la mise en ligne d'un autoportrait ne montre pas un parallèle direct avec les photographies de la série *Closed Contact* mais indirectement, les nouveaux critères de jugements du corps qui émergent de cette pratique impacteront le corps d'une manière plus violente encore (si l'on pense à la chirurgie esthétique par exemple).

Le plus frappant dans cette série, au delà des déformations causées par la pression du corps sur la plaque, ce sont les nuances colorées présentes sur la peau. Cette dernière est souvent « plastifiée » au cours du processus de retouche. Le teint est unifié, les marques supprimés et les pores masqués avec le maquillage, puis gommés dans l'image. Ici la peau est chair, elle est vivante, consistante et organique. Rouge, par endroit violacée, c'est une peau qui exprime la douleur du traitement qu'on lui impose. Les poils, le sang qui fait rosir le tissu épidermique, la salive sont autant d'éléments qui rendent vrai le corps que l'on voit dans l'image parce qu'il font partie intégrante de la surface corporelle. Ce travail nous met face à une réalité, nous n'avons pas l'habitude de voir le corps dans l'image mais seulement les apparences de corps.



Illustration 26 : Jenny Saville & Glen Luchford - Closed Contact #13, (1995-1996) C-print mounted in Plexiglas, 152.4 x 304.8 x 15.2 cm (Ed. of 6). Exposé à la galerie Gagosian

Au cours de mes recherches plastiques, j'ai également interrogé la question de la surface dans un projet qui porte le même titre, décrit dans la troisième partie de ce mémoire. Dans cette partie, je voudrais présenter un projet intitulé *Photo-Graphia* (ill. 27) qui pense le processus photographique comme lieu de création à part entière. Composé de six éléments distincts (ill. 28) qui forment une seule frise, cette série en noir et blanc joue du flou et du mouvement pour cacher, masquer, suggérer ou dénuder le corps.



Inspirée des photogrammes de Man Ray, dans les quels de petits objets quelconques abandonnent leur profil sur le papier photosensible. Je voulais voir le corps danser entre le rêve et la réalité devenant aussi imaginaire que réel. À l'aide d'un accessoire, un voile blanc, le corps quitte la précision des lignes photographiques auxquelles il est souvent cantonné. Le mouvement, ne vient pas du modèle, mais de l'appareil photo qui se borne à emporter l'image mais la distord dans cette même entreprise. Les effets visuels présents dans ces dernières ne sont pas créés après coup mais au moment même où s'effectue la prise. Je retrouve ainsi l'unité de la pratique du médium photographique.

J'avais évoqué dans la première partie l'étonnante volonté actuelle de vouloir saisir un maximum de détails pour les « effacer » après, lors du traitement de l'image. Je retourne ici à la racine du processus photographique¹⁵⁸. L'idée d'être le sujet de la lumière est quelque chose qui se lit dans plusieurs de mes projets plastiques¹⁵⁹. Ici, l'image retrouve son statut de résultat, de quelque chose qui est le fruit – non modifiable, d'une prise photographique. C'est la lumière qui décide de ce qu'elle laissera

158 Bien que les nécessités financières du moment m'ont fait privilégier l'utilisation de l'appareil photo numérique pour la réalisation de ce projet, « les effets » dans les images ont été obtenus lors de la prise de vues.

159 Mon triptyque intitulé *Light Given*, inspiré du triptyque *In praise of shadows* d'Hiroshi SUGIMOTO, interroge précisément l'écriture de la ligne par la lumière, comme moment de révélation et d'anéantissement. Un visuel et un court commentaire sont à consulter dans l'Annexe.

apparaître ou emportera dans le néant blanc ou noir. Le jeu de mots est d'ailleurs explicite, photographe au passé, c'est *elle* qui *photographia*, et « -graphia » qui rappelle le terme « écriture » contenue dans photographie, qui « écrit par la lumière ».

Le corps ne se donne plus au jugement, et ce dernier n'est plus nécessaire. Le processus photographique donne la possibilité à la photographie d'être. Elle n'est pas un produit dont les caractéristiques sont définies pas avance, elle est le résultat de l'aléatoire. La lumière n'est plus maîtrisée pour offrir un effet optimal, c'est elle qui maîtrise l'image, choisissant de donner ou non les traits de l'instant qu'elle a saisi.



*Illustration 28 : Bogdana Kuznetsova - Photo-Graphia (2015) (détail)
1 élément, dimensions 70 x 50 cm*

b. Une vision cannibale

« [...] faire des images,
c'est dresser une scène où les passions
exigent d'être assouvies, [...] »¹⁶⁰

La pornographie, le voyeurisme et la contemplation ont cela en commun qu'elles sont toutes des activités du regard. Cette partie va concerner un certain nombre de remarques. Nous commencerons par noter comment, pour éradiquer les *freak-show* en tout genre, fut trouvée la solution de culpabiliser le regard. Paradoxalement le divertissement de masse se conçoit beaucoup par le visuel et aujourd'hui cela sous-entend de susciter une curiosité mais si l'attention n'est pas au rendez-vous, le choquant et/ou le sensuel prennent la suite. Enfin un processus que nous avons déjà évoqué, est que la publicité a tout intérêt de mélanger regard et sensations. Elle réussit brillamment dans le domaine, en truffant ses images de *stimulis* qui réveillent le désir et créent des fantasmes. Nous allons nous apercevoir qu'avec les yeux il est également possible de « gober » ce spectacle. La jouissance semble à portée de chaque main.

Le « voir » à un impact sur celui qui est vu et sur celui qui regarde. Comment dans une société du début du XIX^{ème} siècle où il était égal d'exhiber un *monstre*, un mouton ou une femme sous prétexte qu'ils étaient dans un cirque, on a distingué ce qui pouvait décentement être un spectacle ou non ? « Car le moment où l'on a entendu s'exprimer à voix haute les premières condamnations du spectacle des monstres humains est celui-là même où s'invente des formes inédites de classification psychiatrique qui se donnent précisément le regard pour objet : les années 1880 sont celles où l'on nomme et l'on décrit les perversions, et, parmi celles-ci, les « pulsions partielles » qui se fondent sur une « érotisation du regard », voyeurisme et exhibitionnisme. »¹⁶¹ Et même si en deux cents ans d'histoire nous avons appris tant bien que mal à respecter la différence et le handicap nous avons vu que la culture de masse visuelle frôle toujours la limite du décent lorsqu'elle se sent suffoquer. À l'image de l'attribution kantienne de la beauté au sujet et non à l'objet, le recours au jugement médical permettra « d'étendre le champs des anomalies des objets aux sujets, des difformités exposées aux regards qui s'y posent, de la pulsion curieuse à la qualification psychologique de celui qui s'y abandonne »¹⁶².

160 BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 127

161 COURTINE, *Histoire du corps 3, Histoire du regard - Le XX^{ème} siècle*. op. cit. *Le corps anormal* p 246

162 *Ibid.*

Le premier paradoxe est que la limite de ce qui est « politiquement correct » semble aujourd'hui s'amenuiser et devenir aléatoire. Un exemple concret, les émissions de télé-réalité qui consistent à regarder « *des candidats* » reconstituer un semblant de quotidien dans une maison dont ils ne peuvent sortir et truffée de caméras qui enregistrent leurs moindres faits et gestes. Tout cela est ensuite diffusé aux grand public assaisonné de commentaires. L'intrigue se fait elle-même, à faire cohabiter des caractères incompatibles dans un espace clos, les disputes et intrigues garantissent un audimat au projet. Le voyeurisme, faut-il l'imputer à celui qui crée ce type de projets, aux chaînes qui les diffusent ou aux spectateurs qui s'émoustillent de voir les candidats prendre leur douche ? Les effluves des exhibitions de 1800 semblent dans ces conditions persistantes. Malgré les jugements et l'évolution (prétendue) des regards, les changements ne semblent avoir touché que les moyens utilisés, de la roulotte à la boîte du téléviseur.

Andrew Niccol pose son regard critique sur ce genre de phénomènes dès 1998 dans le scénario du film réalisé par Peter Weir, *The Truman Show*¹⁶³. Le personnage principal vit dans une ville factice, qui n'est qu'un immense plateau de tournage, il est une star de télé-réalité et le seul homme à ne pas le savoir. Ce travail cinématographique interroge le bien-fondé de ce genre d'émission et l'absence de réactions des spectateurs qui « gobent » ce qui leurs est servi.

Paradoxalement, en même temps que l'on critique le spectateur de ne pas savoir réprimer sa « pulsion » voyeuriste, on l'excite dès la première coupure pub. « *La mode acte précisément les deux phénomènes : d'une part, une production d'images qui éveillent les flux du désirs, d'autre part, un basculement de la vision dans un regard idolâtre.* »¹⁶⁴ Car ne l'oublions pas, tout ce qui bénéficie du regard dans une société visuelle, c'est tout ce qui condense sur soi un intérêt.

Les mannequins, les acteurs et célébrités d'un jour sont ce que l'on pourrait qualifier de cibles d'intérêt lorsqu'ils jouent leur rôle de marionnette dans le spectacle de leurs propres exhibitions. Autant la foule a le pouvoir d'aduler ce qui l'excite, autant elle a le pouvoir de se débarrasser de ce qui ne l'excite plus ou pas suffisamment. Aussi pathétique que soit cette vision son image publique transforme la star autant que le/la mannequin en objets de consommation. « *Pousse-à-jouir et pousse-à-consommer ne font plus qu'un, quand bien même les top-modèles oscillent entre le statut de choses interdites, de*

163 Film cinématographique américain de 103 minutes produit par la Paramount Pictures dont les acteurs principaux sont Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harri, Natascha McElhone et Noah Emmerich.

164 BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 129

jouissance inaccessible, et celui d'objets partiels causes du désir, articulant le fantasme, à porté de la jouissance phallique. »¹⁶⁵ C'est un peu le même trouble que celui crée par les photographies de la poupée (ill. 29) de Hans Bellmer.



Illustration 29 : Hans Bellmer - Sans Titre (dans la série La Poupée), (1936) Gelatin silver print, (11,75 cm x 7,78 cm), Collection SFMOMA, Purchase © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Nous savons pertinemment que ce que nous voyons est une poupée, pourtant ses courbes et ses poses évoquent certains comportent suggestifs de la femme. Tout comme la poupée est personnifiée à l'inverse la mannequin est « objectisée »¹⁶⁶. Ce qui trouble dans cette image c'est le regard de la poupée, l'objet à son propre regard qui nous renvoie au notre. Ce dernier pendant ce temps est en train de glisser sur les courbes de cette adolescente en bois et plâtre.

Le plus troublant c'est peut-être le débardeur blanc dans cette image, que celui qui a pris la photo a soigneusement relevé pour ne pas suggérer mais montrer les « fesses ». Elle à cause de son handicap physique (elle n'a pas de bras) ne peut pas, dans

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Nous savons bien que ce n'est pas un objet, mais tout notre comportement vis à vis de l'iconographie publicitaire traite ce qu'on y voit comme un objet.

un geste de pudeur, regagner sa dignité en se dissimulant. Les cheveux, seule présence organique de cette image, enfoncent le clou pour donner la sensation d'un corps réel. Le spectateur pressent quelque chose de malsain dans l'image mais il ne peut s'empêcher de la regarder encore et encore pour essayer de comprendre ce que c'est.

Le commerce des regards, l'audimat, transforment les yeux en organes de consommation. Si la consommation de publicités est une consommation de l'autre, comment comprendre l'engouement pour la production de selfies ? Doit-on y voir une consommation de son reflet, de son corps, de soi ?

Le clip réalisé pour la chanson *Best Friends*¹⁶⁷ (2014) du jeune groupe *Foster The Poep* met en lumière ce thème de la consommation pulsionnelle de tout ce que le regard érige en désirable. La réussite de ce clip est de traduire « littéralement » le thème (ill. 30). Le personnage principal, une jeune fille, jalouse les qualités morphologiques de ses camarades mannequins et elle les avale littéralement pour s'emparer de ce qui, à son avis les rend belles. Elle se façonne avec ses propres mains et il en résulte un corps aliéné, entre femme, création virtuelle et créature difforme. Ce travail offre aussi une pointe de dérision aux critères de beauté qui visent le corps féminin, tous réunis au même endroit, ils s'annulent les uns les autres et créent un douteux assemblage.

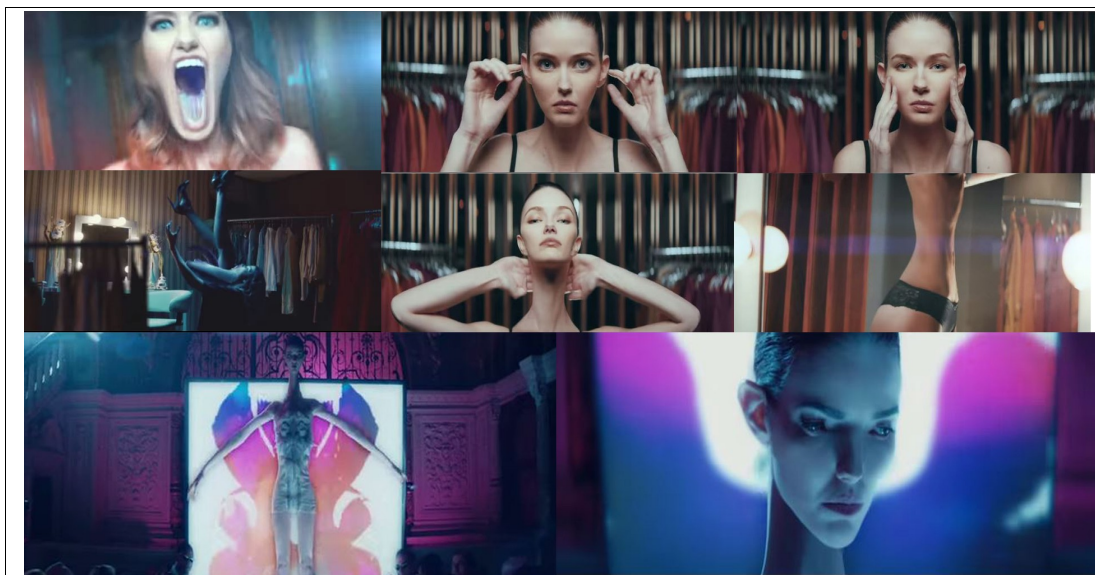


Illustration 30 : Captures aux différents moments du clip Best Friend du groupe Foster the People (2014)

167 *Best Friend* est un single de l'album *Supermodel* produit par le label Columbia Records, qui est seulement le second album du groupe. La vidéo dure 4:29 min, elle a été réalisée par BREWER.
[en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=Ndzln1UEyf0> (consulté le 05/04/15)

Il serait aussi dommage de ne pas évoquer la vision que propose le cinéma d'auteur sur ce thème. *Under the Skin*¹⁶⁸, est un film de science-fiction britannique réalisé par Jonathan Glazer et sorti en 2014 en France. Il serait probablement resté sans grande attention si l'actrice principale n'avait pas été Scarlett Johansson. Voir cette actrice mondialement connue pour le charme de ses formes interpréter une extraterrestre qui « mange » les hommes qu'elle a su séduire, dans une ambiance totalement glauque et qui ne semble pas avoir de sens, apporte une touche originale à la production. En effet, le corps de Scarlett dans ce film ne bénéficie que d'une attention très secondaire, alors que celui des hommes qu'elle parvient séduire est montré dans plusieurs états. En état d'excitation sexuelle, flottant dans un liquide qui semble infini et enfin, vidé de sa consistance. La peau semble alors être le dernier suaire d'une corporéité qui n'est plus, avant de disparaître à son tour. Je ne pense pas que cette réalisation vise à être interprétée, je dirais qu'elle interroge visuellement le corps comme enveloppe et comme consistance.

Par ailleurs, un autre moment du film attire mon attention, c'est la participation de l'acteur Adam Pearson¹⁶⁹, sa particularité, il est atteint d'une neurofibromatose, une maladie génétique rare qui connaît quelques formes de manifestation qui ne sont pas visibles extérieurement mais aussi celle d'Adam qui est une importante déformation du visage par des tumeurs non cancéreuses.



Illustration 31 : Un des visuels de l'affiche pour le Film de Jonathan Glazer, Under the Skin (2014)

168 Le scénario a été écrit par Walter Campbell, s'inspirant très librement de *Sous la peau* de Michel Faber. La durée du long métrage est de 103 minutes.

169 L'interview d'Adam Pearson pour le journal *The Guardian* - *How Scarlett Johansson helped me challenge disfigurement stigma*. Par Elisabeth Day, publié le 13/04/2014 (consulté le 27/03/15)

[en ligne] <http://www.theguardian.com/film/2014/apr/13/scarlett-johansson-screen-stigma-disfigurement>

Le réalisateur voulait un homme défiguré pour jouer son propre rôle et il était hors de question d'avoir recours aux prothèses et au maquillage¹⁷⁰ (comme cela a par exemple été le cas pour l'acteur du film *Elephant Man*). Le rôle comprend une scène de nu mais l'acteur débutant est très persuasif dans le long métrage.

Autre moment intéressant, la scène du dialogue avec Scarlett dans une camionnette. Elle est en grande partie basée sur l'improvisation et reste bouleversante. Cette réunion à l'écran entre l'une des plus belles femmes du monde et cet homme défiguré qui ne trahi pas sa gêne, ne peut laisser sans émotion. D'autant que l'actrice, semble ne prêter aucune attention à la difformité de son interlocuteur et le complimente sur la beauté de ses mains.

Le spectateur est mis face à son préjugé, parce qu'au lieu d'y concevoir un interlocuteur il s'obsède pour la difformité de l'homme. La richesse du jeu de Pearson est qu'il ne connaît que la condition de son corps et ne feint pas une confiance en soi comme on aurait pu la ressentir chez un acteur grîmé. Le personnage principal propose au spectateur de prendre un regard « sans éducation et sans émotivité » sur le monde, démunî de préjugés, l'étrange émerge là où on ne l'attendait pas.

170 Interview de Kahleen Crawford, directrice du casting pour *Under the Skin*. (consulté le 27/03/15)
[en ligne] <http://www.film4.com/special-features/interviews/under-the-skin-casting>

/2. Le sacrifice du réel : le rite de transformation/

Je profiterai de cette courte partie pour capter l'humeur ambiante dans laquelle mes travaux plastiques voient le jour et mon regard prend des allures singulières, dans la volonté de questionner ce qui semble aller de soi. Comment faire la différence, lorsque l'on pense que l'on progresse, entre une volonté de connaître et de comprendre et une notion qui peut devenir oppressante ? Qu'est ce qui aujourd'hui constitue une transgression ? C'est entre ces deux notions – de progrès et de transgression – que volontairement nous placeront l'idée du *corps-image* pour éclaircir les nuances qui tendent à s'estomper.

a. *Morph into* : de la transgression au « Progrès de soi »

Transgression/Transformation

Nous l'avions vu en évoquant le *selfie*, le corps devient l'objet d'un enjeu visuel et social d'une nouvelle densité. Si longtemps, sous l'influence de la religion et des institutions ecclésiastiques, conserver les mystères du fonctionnement du corps était une manière de conserver les mystères divins, l'Homme a eu raison de cela en voulant se comprendre. Il s'est disséqué, au nom du savoir et pour pouvoir se soigner et se représenter.

Aujourd'hui, cela paraît être d'un autre temps et pour cause, la technologie nous a permis de si grands progrès qu'il nous est difficile de nous rappeler quelle fut notre vie avant qu'elle n'en fasse partie intégrante.

Pensons à ces quelques bouleversements. L'ultra-médicalité liée au corps dans le domaine de la santé a transformé la compréhension de cette notion. L'*être* ne se conçoit plus comme une *unité*, il est disloqué, et la médecine lui indique lequel de ses organes est malade. Ainsi, le sujet valétudinaire se voit comme si en lui il y avait une pièce défectueuse, à remplacer, il attend d'en être débarrassé par le corps médical.

Voilà un domaine où le dualisme corps/esprit prend tout son sens. Face au praticien, le mode de vie, les habitudes, les pratiques qu'à le sujet de son corps et son état d'esprit sont à peine évoqués lors d'une consultation. On va mesurer, écouter, analyser le lieu, l'organe qui a cessé son bon fonctionnement mécanique et qui, ainsi

pose problème. On ne parlera que de symptômes, cherchant à distinguer et à nommer le caractère anormal de ce qui se passe. L'état de santé, c'est finalement de ne pas avoir de problèmes avec son corps¹⁷¹.

De cela je formulerai deux remarques, d'une part comme nous l'avions vu pour la vieillesse ou le handicap, ces individus sont tacitement condamnés parce qu'ils rappellent outrageusement à l'Homme son incapacité à contrôler son devenir visuel et génétique. Ce constat est vu comme une rébellion de la nature (aussi involontaire soit-elle) face à un idéal (encore une fois tacitement) demandé. D'autre part la science, en faisant ouvertement du corps un laboratoire d'expérimentation, avec la très digne cause de vouloir sauver l'humanité des outrages génétiques qu'elle essuie sans cesse, diffuse une image confuse de la réalité corporelle des individus.

L'anormal est intolérable, c'est une grande peine et pour éviter de devoir encore y être confronté dans le futur, les chercheurs sont partis en croisade contre les erreurs de la nature. Si l'éthique n'avait pas été quelques fois posée comme un droit de veto, les laboratoires en seraient probablement déjà à cloner les individus. L'homme ne peut s'empêcher de voir son corps devenir champs d'expérimentation et n'hésite pas à avoir la même approche dans son processus de construction identitaire.

Sous ce jour, transformer, intervenir et changer deviennent synonymes de progrès. À tel point que ce terme se charge d'une valence dominatrice. Les changements positifs sont sans conteste là, guérir des maladies incurables auparavant, prévenir le développement du cancer par un traitement ou une opération, etc. sont autant de miracles que la science a rendu possibles et on ne peut qu'exprimer de la gratitude pour cela. Cependant, il est de mauvais ton de remettre en cause les projets futurs de la science. De plus, si l'on ose demander jusqu'à quel point est-il éthique d'utiliser le progrès¹⁷², immédiatement l'étroitesse d'esprit nous sera reprochée ; ainsi est vu de façon péjorative celui qui questionne ou critique toutes les libertés que s'est donné l'Homme, face à lui-même et à la nature.

171 « Georges Canguilhem définit ainsi sans sourciller l'état de santé comme l'« inconscience où le sujet est de son corps ». Et René Leriche dire qu'elle est « la vie dans le silence des organes ». » LE BRETON, *Anthropologie et modernité*, op. cit., p 182

172 Souvent, les choses qui arrivent aux États Unis frisent la démesure mais ces cas divers rendus « célèbres » par les médias permettent d'avoir un aperçu de la façon dont peut aussi être vu l'utilisation du progrès si elle tendait à se banaliser. Je citerai l'exemple de celle qui est connue comme « octomom », une américaine qui ne pouvait pas avoir d'enfants naturellement. Après que son mari ai décidé de la quitter parce qu'il désirait trop un enfant naturel, sans avoir recours à la science. Elle choisit la procréation médicalement assistée pour avoir des enfants. Après en avoir eu six, elle décide de se faire implanter les ovules fécondés qui restent et accouche en 2009 d'octuplés. Cet événement suscite la controverse, comment doit être vu l'utilisation de la création médicalement assistée par cette mère célibataire qui a maintenant 14 enfants ?

[en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Nadya_Suleman (consulté le 28/03/15)

La transformation qui, auparavant était synonyme de transgression est donc aujourd'hui synonyme de progrès, et dans le cadre privé un *progrès de soi*. Ce dernier trouve son aboutissement dans *le corps-image*, un corps qui au rythme des progrès médicaux se redessine et illustre l'idéal de l'Homme, tel que ce dernier se l'imagine.

Un corps sur lequel le devenir n'aurait plus son emprise, qui serait parfaitement esthétique et qui finalement s'effacerait juste ce qu'il faut pour être parfaitement social, indépendant de faits organiques. Un corps qui ne transpire pas, sans poils et sans odeurs, avec les dents qui restent bien blanches et un cuir chevelu bien garni, etc. .

Cela nous amène vers une pensée pour l'intelligence artificielle, que les chercheurs s'acharnent à développer chaque jour un peu plus. Des prothèses de plus en plus performantes pour remplacer un membre amputé ou absent, et pourquoi pas demain créer des robots pour suppléer l'humain dans la réalisation de tâches disgracieuses comme le tri des ordures, la préparation de cadavres pour les offices funéraires ou juste faire la lessive et mettre les assiettes dans le lave vaisselle.

Une série suédoise créée par Lars Lundström portant le nom *Real Humans : 100% humain* (*Äkta människor*, « les véritables personnes » de son titre original) est une projection de science-fiction dramatique qui montre notre quotidien « futur » où l'on peut s'offrir un robot à forme humaine, pour lui faire faire une multitude de corvées. Les réactions du robot sont garanties semblables à celles des humains, avec l'avantage qu'il obéit à tout ce que lui dit de faire son propriétaire. Satisfaire ses besoins sexuels, garder les enfants mais surtout travailler à la chaîne dans l'usine, sont autant de tâches pour lesquelles, les humains d'abord réticents vont progressivement préférer les robots.

Diffusée sur la chaîne Arté depuis 2013, la série se compose pour l'instant de deux saisons, elle propose de questionner notre rapport à la technologie, aux progrès. Puis au fur et à mesure l'attachement entre robots et humains se crée. Faudra-t-il alors voir le robot comme « autrui » ? Quel statut donner à ces machines ? Enfin, l'ultime question est : lorsque certains décident de transférer leur esprit dans un robot pour ne plus être dépendants de leurs besoins organiques, faut-il y voir du fantastique ou une interrogation pertinente ?

Particulièrement réussi, le site de la chaîne Arté a organisé la présentation de cette série comme une boutique de *hubot* en ligne¹⁷³ (ill. 32). C'est tout comme si le magasin fonctionnait déjà, avec une *Hotline*, une foire aux questions, l'avis des clients et la possibilité d'acheter en ligne « *plus de deux cent modèles de hubot différent* ».

173 Très réussie, la boutique en ligne a été peaufinée dans les moindres détails.
[en ligne] <http://hubotmarket.arte.tv/fr/index> (consulté le 28/03/15)



Illustration 32 : Capture d'écran de la boutique en ligne fictionnelle Hubot Market

Chaque modèle a un prix et est présenté avec une description complète des tâches qu'il peut accomplir. À mesure que l'on lit les descriptions aussi réticent que l'on puisse être, le marketing fait son travail et on se prend à imaginer son quotidien avec *Miss Porter* (la gouvernante) qui soulagerait le quotidien de toutes les tâches ménagères, gestion des comptes et des stocks pour toujours, à la somme de onze mille euros. Et si l'on veut dépenser moins, on peut alors acheter *Maddy* (la bonne) aux capacités semblables, mais malheureusement alors qu'elle parle sept langues, elle n'a pas l'accent irlandais en option. Cette petite boutique fictionnelle nous plonge dans une réalité futuriste et chacun est mis en face de ce problème éthique : doit-on robotiser notre quotidien ?

Finalement, la véritable transgression aujourd'hui serait de ne pas vouloir changer. Au vu de la vitesse avec laquelle s'étend le tatouage par exemple, dans quelques décennies il est possible que ce soient les gens non tatoués qui seront vus comme marginaux. La transgression, c'est peut-être Adam Pearson¹⁷⁴ qui choisit de vouloir un quotidien qui tend au normal alors que son visage est totalement défiguré. Les opérations, si elles ne lui sont pas indispensables il ne veut plus y avoir recours, car ce ne serait pas pour lui mais pour se rendre « mieux » pour les autres. La revendication semble dans les prémices d'une nouvelle forme, celle d'assumer son anomalie naturelle.

174 Déjà évoqué dans la partie II/ *La morphologie du corps-image*, dans la sous partie 1/ *La matérialité du fantasme - b. Une vision cannibale*. Voir p 89 note n° 148

☑ « **Reflection** »¹⁷⁵

Dans la première partie du mémoire j'avais déjà évoqué le *selfie* comme prise de vue photographique et comme phénomène. Nous avons noté que la vague qu'il a engendré est en grande partie due à la « révolution » qui a eu lieu dans l'univers technologique et en particulier dans la téléphonie mobile.

Maintenant, la grande majorité des téléphones sont des « *smartphones* », qui traduit de l'anglais veut dire téléphone intelligent. La banalisation de l'utilisation de la tablette tactile entre aussi dans le phénomène. Tous ces objets condensent plusieurs « gadgets » : un appareil photo, qui se compose d'une camera frontale et d'une camera « arrière », une connexion Internet et enfin « les applications » qui permettent d'investir les réseaux sociaux, (sans citer toutes les possibilités qu'offre le monde d'Internet).

Pourtant j'ai assez peu évoqué l'intention individuelle de l'acteur. Si généralement le *selfie* se partage, il arrive souvent que les personnes en prennent « pour soi ». Cela veut dire que l'individu a besoin de marquer visuellement l'instant, un moment totalement subjectif qu'il rattache à une émotion intérieure¹⁷⁶. L'utilisation du mot « *selfie* », son apparition dans le dictionnaire en 2013, et la définition qui lui a été donnée, ont ancré cette pratique dans l'univers de la photographie et fait naître ce que l'on pourrait qualifier d'art « mobile ».

Ainsi, l'engouement pour les selfies s'explique également par une « création » mise à la portée de tous. Tout le monde est un peu reporter-photographe et il est vrais qu'en publiant un très beau selfie sur Internet il est possible d'enflammer la toile. Par ailleurs, son utilisation par les institutions, comme les musées qui organisent des concours de selfies, rend actuelle une activité de visite muséale qui peut paraître aux plus jeunes comme « *old-school* » et donne de la crédibilité à cette pratique.

Notons que les personnalités politiques et les *people* en suivant la tendance du selfie ont largement contribué à l'épanouissement de cette pratique. Pourtant en revenant à l'essentiel de l'action, il y a peut-être quelque chose qui nous a échappé.

175 Pour cette partie j'ai volontairement choisit le terme anglais « *reflection* » qui veut dire à la fois une pensée profonde et le reflet. En français, réflexion peut également signifier les deux.

176 « *Le selfie est un portrait de soi dans le monde* » article paru dans le journal *Libération Écrans*, la version [en ligne] du journal *Libération*. Le 24/04/2014 par Erwan Carillo et Camille Gévaudan. (consulté le 28/03/15)

http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965

Lorsque je prends un selfie, je me mets face à *moi-même* et je me regarde. Je me *redécouvre* au jour le jour, et tout autant que mon visage m'est familier, il change à chaque fois dans le selfie, selon le lieu, selon la lumière. Le selfie permet cela qu'à la différence du miroir qui reste fixe et dans lequel je me compare à ce que j'y ai vu hier, avec le selfie j'ai à chaque fois un nouveau reflet. C'est peut-être cette envie de nouveauté qui pousse certaines personnes à faire de plus en plus de selfies, c'est une quête de soi qui n'est pas sans rappeler le célèbre mythe de Narcisse.

Son reflet dans le lac devait changer selon l'heure à laquelle survenaient les retrouvailles, à chaque fois il se découvrait et devait apprécier la nouvelle rencontre. Cette noyade dans le reflet, c'est l'obsession d'aller à la rencontre de son *second corps*¹⁷⁷, celui que les autres connaissent mieux que nous. Mentionnons ici que la tendance tout à fait inverse n'est pas meilleure, quelqu'un qui ne supporte pas son reflet et qui le fuit, fuit sa réalité corporelle, il laisse à l'abandon son corps et une partie de lui-même avec (ce qui est souvent observé chez les personnes âgées ou celles qui subissent des dommages physiques qu'il ne connaissaient pas avant).

Cette notion de reflet m'interpelle et m'intéresse. Je l'interroge de manière discrète dans mon travail, de par l'encadrement que je choisis pour mes photographies. Les cadres sont le plus souvent en bois naturel peint. Ainsi ma photographie qui est toujours imprimée sur un papier lisse, ce qui lorsque les couleurs sont foncées génère un reflet présent « naturellement », obtient un second reflet, celui qui se forme selon l'éclairage sur le verre du cadre. Comme cela le corps du spectateur se reflète plus ou moins fortement dans l'image devant laquelle il se trouve. C'est une manière pour moi de concevoir l'interaction directe de mon travail avec le corps du spectateur. Le corps qui lui apparaît nu dans l'image, je voudrais qu'il y reconnaisse tous les corps mais aussi son corps.

Ces corps qui se superposent pendant l'exposition, le corps du modèle qui est présent dans l'image et le reflet fugace du corps du spectateur qui s'y introduit momentanément, sont des moments que j'aime observer et qui, je trouve, permettent de déranger la stabilité de l'image photographique. Si le reflet est fort, qu'il empêche de bien voir l'image, c'est une façon pour moi de respecter la pudeur des mes photographies qui sous certains jours ou éclairages refusent de se montrer.

¹⁷⁷ Se référer à la partie I/ Une existence schizophrène, dans l'introduction de la sous partie 1/ *Le paraître vs. L'être*. Voir p 15 note n°11

b. Une nouvelle liberté (sous une camisole de force)

Distinguer un phrasé historique d'une réalité concrète, ce n'est pas valoriser la justesse de l'idée et juger l'insuffisance des actes de ceux qui ont manqué à la tâche de la réaliser. C'est avoir la lucidité de prendre conscience qu'entre la démarche et le résultat obtenu il y a toujours un fossé. La finesse d'une projection c'est de savoir l'accepter et en tenir compte.

Ainsi, lorsque l'on entend « libération des corps », je pense par exemple à la démarche d'Isadora Duncan lorsqu'elle libère la danseuse du corset¹⁷⁸. Ce n'est pas une conception, c'est un acte réel qui, dans son spectacle chorégraphique apportera une nouvelle lecture du corps et du mouvement. Pareillement, lorsque au fil de l'histoire ce même corset ainsi que les articles portés sur les hanches pour créer le volume s'amenuisent et disparaissent - c'est tout le maintien de la personne qui est bousculé, facilité, désencombré.

L'autre lecture qui existe de la conception de cette libération, c'est que le corps débarrassé des contraintes qui brimaient sa morphologie, s'affranchit aussi de certaines restrictions que l'on pourrait qualifier de morales. Cela tient à la forte influence qu'eut la « révolution sexuelle » à la fin des années 1960.

Le mirage semble s'épaissir autour de cette notion de « liberté » aujourd'hui. Le sujet, renfermé sur ses propres frontières physiques a carte blanche pour se concevoir, et les limitations ne touchent que les pratiques vraiment extrêmes. Mais cette liberté « objectise »¹⁷⁹ le corps ce qui, d'une part le fait dégrader du stade de *sujet* à *objet*, d'autre part l'expose au danger d'être discrédité socialement par une apparence qui sera jugée « hors-normes ».

Bien que l'univers de la mode et de l'audio-visuel travaille acharnement à composer la transgression-*permise*¹⁸⁰. C'est à dire, cet acte ou image qui va susciter le désaccord et l'intérêt (même négatif il est toujours utile) mais sans risquer une censure péjorative. C'est en fait le regard de l'autre qui devient de plus en plus critique, à mesure que se développent les subjectivités liées à l'apparence.

178 COURTINE, *Histoire du corps 3, Histoire du regard - Le XXème siècle. op. cit. Scènes - Le corps dansant : un laboratoire de perception* par Annie SUQUET, p 413

179 « Objectiser » est un verbe que j'ai formé pour qualifier l'action de traiter comme un objet une chose qui ne l'est pas. Également complété par l'idée d'une transformation, si ce n'est réelle au moins imminente. Synonyme du terme « objectivation » et « objectiver », une définition plus ample en est proposé dans le glossaire.

180 « Quel que soit le code, et quelles que soient les règles, ce qu'il faut toujours mettre en scène c'est une transgression qui les respecte. » MARGEL, *La société du spectral, op. cit.*, p 35

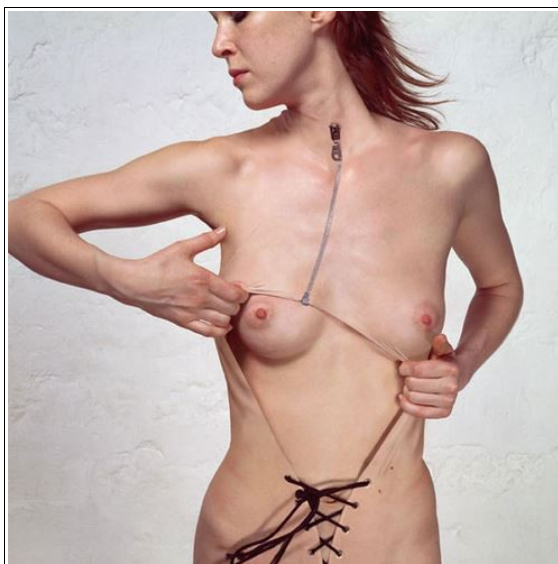
Première vérité, le rapport au corps dans la construction identitaire n'est pas lié qu'aux aspirations du sujet mais en grande partie à ce que l'on attend de lui. Encore une fois, la qualité de la communication qu'il pourra construire avec les autres acteurs sociaux dépend de l'adéquation de son apparence aux attentes des divers réseaux sociaux¹⁸¹ qu'il fréquente. La camisole dans laquelle se joue cette *nouvelle liberté*, c'est le corps physique, qui devient le centre de pression et d'exécution des exigences du moment.

Il me faut évoquer une artiste qui excelle dans la composition d'*images-problématiques* qui interrogent directement ce thème. C'est Nicole Tran Ba Vang¹⁸², qui avec ses collections, d'une référence directe à la haute couture et à la mode, met en lumière les enjeux de la peau et du corps comme espace social et identitaire.

Pour ne citer que celle là, la collection printemps/été 2001 (*ill. 33,34*) propose de se faire (ou de se défaire) d'un costume de peau. Les images sont subtiles, le travail de leur composition et la réalisation sont d'une qualité qui fait taire les remarques faciles. Si il y a un siècle le nu était encore l'intimité, aujourd'hui c'est un costume de scène, un lieu de concurrence. La peau avec laquelle on se fabrique telle ou telle apparence, prend la place du vêtement de corps d'époque. Les clichés, sobres mais incisifs sont sans équivoque l'Homme façonne sa camisole avec sa peau.



*Illustration 33 : Nicole Tran Ba Vang -
Collection Printemps-Été 2001 - Sans
titre 08 - Photographie couleur - 120 x
114 cm*



*Illustration 34: Nicole Tran Ba Vang -
Collection Printemps-Été 2001 - Sans titre
05 - Photographie couleur - 120 x 120 cm*

181 Ici au sens autant virtuel, que dans le domaine professionnel ou privé.

182 Site personnel de l'artiste [en ligne] <http://www.tranbavang.com/> (consulté le 05/05/15)

La question du contrôle est donc sous-jacente aux techniques/pratiques du corps. On peut énoncer l'hypothèse que l'envergure de déformation du corps dans un cadre social est l'envergure du pouvoir qu'exerce la société sur ses individus. « *La boîte noire cinématographique est elle-même cet « appareil » et tout à la fois cette « institution », elle représente à elle seule cette machine industrielle qui met en jeu, comme on met en scène, des rapports de pouvoir où le corps est plongé, enfermé, sa matérialité déformée, et ses propres forces transformées.* »¹⁸³ Nous l'avions déjà évoqué, le corps est le lieu où s'exercent plusieurs pouvoirs, grâce à la « technologie politique du corps » le pouvoir garde le corps assujetti. Nul besoin de violence ou de répression il suffit d'utiliser un savoir et une maîtrise dans une stratégie calculée et bien ficelée : un des exemples est le besoin. Le corps pour devenir force de travail doit être assujetti.

La boîte noire du cinéma et plus actuellement de l'appareil photo est une industrie qui machine à la fois un corps productif - ensorcelant, envoûtant-, et un corps assujetti - dématérialisé, vidé de sa consistance - comme une manœuvre capable d'engendrer en elle-même, en détenant les conditions de son pouvoir, une auto-reproduction du pouvoir.¹⁸⁴

Marquer le corps, c'est imposer un contrôle à l'exemple des tatouages dans les camps de concentration nazi. De l'histoire du tatouage artistique¹⁸⁵ on apprend que marquer c'est extérioriser une expérience ou un affect. Quelque chose qui, à un moment donné de notre existence nous a submergé, a eu le contrôle sur notre système émotionnel et qu'on extériorise. Mais lorsque la tendance s'empare d'un phénomène (comme le tatouage depuis 5 à 7 ans dans le monde de la mode) cela change la donne. S'emparer d'un phénomène c'est en reprendre le code esthétique tout en le vidant de son sens¹⁸⁶, pour l'offrir, le vendre en « gros », à la masse.

Ainsi à la lumière du texte de Serge Margel, et suivant la logique des moyens techno-culturels des corps, aujourd'hui le système a atteint la perfection de son fonctionnement puisqu'il s'auto-génère. Les humains revendiquent y appartenir et ils se marquent eux-mêmes, tout en donnant une multitude d'explications plus

183 MARGEL, *La société du spectral*, op. cit., p 38

184 C'est une vision que propose Serge MARGEL dans le second et le troisième chapitres de l'ouvrage *La société du spectral*.

185 *TOUS TATOUÉS !*, Documentaire (56 min.) diffusé le 29/11/2014 sur ARTE. Un film de Marc-Aurèle Vecchione, écrit avec Jérôme Pierrat en collaboration avec Clémentine Duzer et produit par Sara Brückner. Thème : le tatouage du début des temps jusqu'à aujourd'hui, comment est-il devenu un art ?

186 « *Les symboles de contestation à l'état de choses sont désamorçés, avant d'être recyclés en gadgets mercantiles vidés de leurs sens. [...] Dans le champs de la mode comme dans celui, plus large, des créations artistiques, la banalisation-standardisation de la transgression obère cette dernière de sa charge subversive, de sa valence émancipatrice.* » BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 101-102

personnelles et individuelles les unes que les autres. Chaque individu amoindri un peu le sens de son corps, en le troquant contre un devenir de surface, contre un corps-*prothèse sociale* bien plus pratique et performant, pour un quotidien en société.

La contre-culture du tatouage comme un geste radical et marginal (il y a une vingtaine d'années), tout comme la chirurgie esthétique sont aujourd'hui les marques du pouvoir qui s'exerce sur les corps par les moyens techno-culturels, ils en illustrent l'ampleur. Ainsi, la modification de son apparence physique par un traitement *aberrant* (dans la mesure où il s'agit d'un consentement à une mutilation volontaire) et non naturel de son corps ne peut être vu autrement que comme un *dommage collatéral* d'un système basé sur le pouvoir de l'image, sa diffusion massive et le glissement des repères que cela entraîne. Ce dommage, correspond à un pourcentage (grandissant) de la population qui adopte un comportement aliéné sous la pression massive des images, comme répondant par la souffrance à une souffrance encore plus profonde. C'est le symptôme d'un esprit qui ne sait plus construire de barrière entre un comportement social et la préservation d'un *espace corporel individuel*.

Observer le corps naturel, sain, et sans le filtre d'une esthétique en vigueur est un des moyens, à mes yeux, de perpétuer la sauvegarde de cette barrière intérieure entre sa présence sociale et son existence corporelle. Je propose un point de vue objectif dans mes images, et la première remarque qui peut m'être faite à ce sujet est qu'étant un individu et non un système mécanique d'observation, mon point de vue est nécessairement subjectif. Pourtant, je suis en mesure de répondre à cela.

En effet, ma subjectivité est dédiée à trouver et à adopter un regard objectif. C'est un travail purement imaginaire et subjectif que de vouloir être comme un œil sans jugement, qui pourtant saurait concevoir un sens de l'image plus esthétique que la machine qu'est le Photomaton.

J'illustrerai mon propos avec une série de portraits réalisés par le photographe Eugène Appert. À côté de son travail d'artiste il doit réaliser une série de portraits pour les besoins de la police¹⁸⁷. Contraint aux « mesures » policières pour l'image, il se libère de la difficulté de cerner le goût de l'époque pour le portrait (qui l'incommodait dans son travail de photographe en studio). Le fruit de cette démarche est une série de

187 PHÉLINE Christian, *L'image Accusatrice*, Les Cahiers de la Photographie n° 17, publication de l'Association de Critique Contemporaine en Photographie (ACCP), imp. à Argenton s/Creuse, Indre, France, 1985, p 98

portraits¹⁸⁸ expressifs de personnalité avec les moyens les plus économiques de l'image. Avec cette même exigence d'économie j'investis mes photographies, tout pour moi tend à se réduire au stricte nécessaire.

Le corps, toujours nu, j'accepte de ne pas le comprendre. Je ne cherche pas à en donner une définition dans mes images, ces dernières revendiquent une naïveté saine. Je ne veux pas interpréter la courbe que je vois mais je la laisse apparaître et se donner autant qu'elle en aura envie. Il est impossible de juger d'un ensemble de lignes si elles sont belles ou laides, je laisse pourtant le droit au spectateur de les interpréter comme bon lui semble, en précisant toujours que l'opinion lui appartient, elle n'est pas dans mon image. Souvent mes interlocuteurs affirment, « dans cette image tu parle de ceci ou de cela », de mon côté je m'astreint au silence et je pense que ce sont eux qui font parler mes images avec le son de leur voix. Il y a autant d'interprétations que de spectateurs.

Finalement, dans ce silence, j'ai la sensation d'offrir une liberté au corps, celle de ne pas s'entendre dire ce qu'il est et/ou doit être.

188 Un de ces portraits est disponible dans dans l'annexe du mémoire.

III – Le corps comme Interface

/1. Une investigation à même la peau/

Aussi discrète qu'elle ait pu se faire depuis le commencement de cette recherche, la peau reste un des moments clé à développer dans cette investigation. Pour organiser cette partie, je prendrai tour à tour, deux points de vue. En premier lieu, j'observerai l'organe qu'est la peau à la lumière des notions de « transition » et d'« évolution ». Si nous nous sommes déjà bien attardés sur la problématique qui entoure le caractère éphémère de l'existence humaine, nous l'avions lié majoritairement à l'apparence et ancré dans un ensemble de conventions culturelles et sociales. Je profiterai de cette partie pour m'en défaire, c'est à dire ne plus lier la peau à l'identité du corps mais viser les caractéristiques propres à cet organe.

« *Faire peau neuve* » est une des expressions parmi tant d'autres pour signifier que l'on veut changer quelque chose, rebondir d'une situation qui ne nous a pas été favorable. Évoquant cela, vient en tête l'image du serpent qui se tapit dans un endroit discret, sans bouger durant des semaines voire des mois, en attendant que sa vieille peau « se décolle » formant un long cocon, dont il se détachera dans un mouvement brusque, une fois le délai nécessaire écoulé.

Si l'on regarde le cas de l'homme, il fait « peau neuve » tous les jours. Des milliers de particules de peaux mortes se détachent sans interruption, sans causer de douleur et sans que nous en ayons conscience, immédiatement remplacées par autant de cellules neuves. Nous ne mourrons pas dans la même peau que celle qui fut effleurée par les premiers rayons du jour qui se sont posés sur nous. J'évoquerai plus amplement ce caractère transitoire, tout en proposant de voir la peau comme un espace qui effleure ce qui l'entoure, en contact constant avec l'air et l'eau.

Évoquer mon protocole de création, ce dialogue muet entre la lentille sensible de l'œil mécanique de mon appareil photo, la lumière et l'enveloppe charnelle de mon modèle, c'est remonter à l'origine de mon questionnement, peut-on voir le corps comme un lieu, un espace de peau ? Nous est-il possible de contempler le corps, la représentation d'un corps comme si nous le découvriions pour la première fois, c'est à dire sans que notre opinion ne soit influencée par l'usage que nous en faisons tous les jours et le joug des définitions culturelles dont nous avons convenu pour le définir ?

Ces idées me semblent utopiques car c'est bien parce que la condition humaine est nécessairement corporelle, que le corps est vu et compris uniquement par un ensemble de notions culturelles. Ainsi, dans notre société occidentale et judéo-chrétienne, à la peau se lie la notion de nudité. Elle n'est jamais nue, c'est un organe-membrane qui remplit ses tâches en étant frontière entre le monde extérieur et notre ensemble organique intérieur. Pourtant le corps étant fait de peau, cet ensemble est soit homme, soit femme, qui dans une société humaine est désigné dans l'état de nudité.

L'Homme vivant en société doit se « couvrir », dissimuler certaines parties de son corps (plus ou moins selon les croyances et la mode de la société donnée dans laquelle il se trouve). L'opposition à l'état de vêtu est le nu, qui selon les époques et les croyances se charge de valence négative, transgressive, ou émancipatrice. Le nu n'a plus la possibilité d'être anodin, malgré lui cet état est une signification et un symbole.

Pour la suite, après avoir précisé l'état des choses, je prospecterai la manière de dépasser les restrictions de ces définitions. Mes propositions plastiques seront l'occasion d'une part de l'explication d'un parti pris artistique et d'autre part de l'analyse de l'évolution que j'ai observé et que je souhaite voir dans mes productions.

a. Lieu de confrontation

Je ne parlerai pas de la peau, et de manière plus large, du corps comme d'un espace qui « ferait front » à quelque chose ou qui serait en lui-même conflictuel, mais comme d'un espace qui « fait face » à des notions. Un lieu donc in-détachable du regard qui choisit de lui donner un sens qui le dépasse.

Pour introduire cette partie je voudrais prendre l'exemple de la célèbre toile *La liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix (ill. 35). La femme au centre de la toile, qui se détache plus nettement que les autres personnages sur un fond de fumée gris clair, c'est l'allégorie de la liberté. Ce n'est donc pas une femme réelle mais un corps matériel utilisé pour représenter une notion : la liberté, la fougue d'espoir qui permet l'assaut final au delà de l'épuisement des forces. Pourtant, je ne souhaite pas faire une analyse détaillée des enjeux de cette toile mais attirer l'attention sur le corps de la jeune femme.

Son bras levé, celui qui tient le drapeau, à cause du contre-jour nous voyons la ligne de ce bras comme un tracé sombre. La main habilement placée par le peintre, se détache sur l'espace blanc du drapeau. Ainsi, c'est plus un « poing levé » symbolique qui est représenté sur la toile que l'harmonie des membres en mouvement d'un corps.

La tête, portant le bonnet phrygien, est peinte complètement de profil. Si le peintre avait cherché le réalisme dans sa représentation comme cela est fait

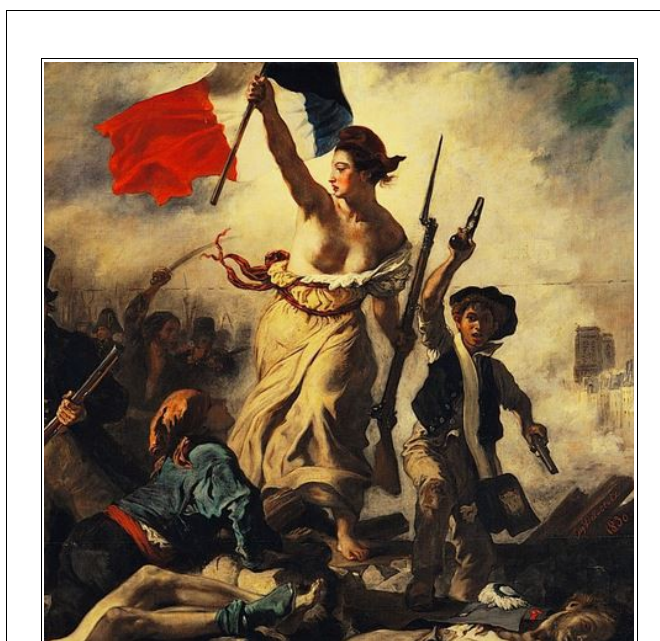


Illustration 35 : Eugène Delacroix - La liberté guidant le peuple (1830) (détail) - huile sur toile - Dimensions : 260 x 325 cm - Musée du Louvre, Paris

pour les cadavres au premier plan, la lumière devrait être plus contrastée mais cela ne permettra pas de voir les traits du visage si précisément. Ici donc, c'est plus le profil de l'esprit révolutionnaire que le peintre esquisse en choisissant le compromis plutôt que le réalisme morphologique. Enfin, le buste et la robe servent à asseoir la présence

physique du personnage. La disposition du personnage dans la toile fait sentir le poids de ce corps de chair, un peu penché en avant, la force motrice entraîne non seulement le corps mais aussi toute la foule qui le suit. Finalement, le corps dans cette œuvre est très effacé, il est mouvement, il est symbole, il est allégorie.

L'histoire de l'art et l'iconographie regorgent des applications du regard sur le corps. Rares sont les pièces où l'on peut lire un intérêt sincère réservé au corps, souvent il n'est qu'un socle pour l'idée, il est *interprète* de l'idée.

Les représentations d'épisodes mythologiques étaient dans l'histoire de la peintures, les rares moment où l'on pouvait montrer des nus sans risquer la censure et il ne faut pas croire que c'est l'invention de la photographie qui a inventé l'attrait visuel pour les rondeurs féminines représentées dans l'image. De cela nous pouvons dire que le regard et la culpabilisation de celui-ci, ont contribué à lier *corps - nudité - volupté*. En somme, le nu à l'image n'est pas sexuel, mais c'est les conventions du regard qui le rendent tel.

La toile, connue comme la plus scandaleuse dans ce thème est *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet (*ill. 36*). Je me permettrais, sans citer les informations d'introduction générales, d'énoncer certaines idées intuitives qui permettent également de comprendre l'approche avec laquelle je conçois le corps dans mon propre travail plastique.

Ce qui attire mon attention au premier abord, ce n'est même pas tant la matière de la toile et l'information figurative, mais c'est bien le cadre lui-même. Immense, pour la quantité de toile qu'il encadre, doré, baroque, toutes ces feuilles et fleurs font partie de l'espace visuel de la toile, elles plantent un contexte, celui de l'art et de l'époque à laquelle l'œuvre fut produite, insinuant la valeur provocante dont celle-ci était

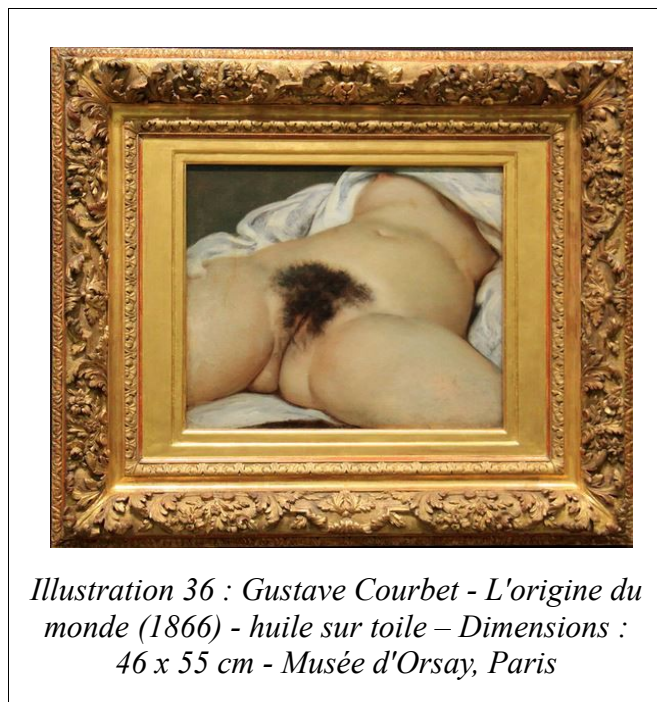


Illustration 36 : Gustave Courbet - L'origine du monde (1866) - huile sur toile – Dimensions : 46 x 55 cm - Musée d'Orsay, Paris

chargée dès son apparition. Nous avons vu plus avant dans le mémoire que la pornographie est une mise en lumière du sexe, nous aurions pu appliquer cette

définition à la toile, s'il n'y avait pas deux détails. Le premier est le sexe en soi, il est passif, il n'est pas en train d'être excité et il n'est pas en train d'interagir avec un autre organe, sa représentation est là, presque médicale. S'il l'on retrouvait par accident qu'elle fut commandée par une école de médecine, sortie de son cadre et installée dans une salle de classe, parmi du matériel de cours d'époque (autres dessins et moulages en plâtre), il n'est pas sûr que la toile aurait excité autant l'opinion publique.

Le second détail est le drapé blanc, il est dissimulé sous le bassin, mais sur la partie supérieure du corps que l'on voit, il couvre le sein gauche et le cadrage nous ampute le visage de cette femme si généreuse avec les secrets de son anatomie. Pourrions-nous parler par défaut d'érotisme ? Encore une fois, ce sexe trop littéral abrège toute abstraction imaginaire¹⁸⁹.

Finalement, si l'on se concentre sur ce que l'on voit objectivement dans cette toile, ce sont plusieurs parties d'un corps féminin et un drapé blanc. S'en suit alors (comme dans la photographie pure), que la volonté de représenter quelque chose le plus objectivement possible donne le plus grand champs à l'imagination. Ce n'est ni les couleurs, ni la touche, mais l'absence de la subjectivité de l'artiste de l'intérieur de la toile qui donne tant à penser au spectateur. La subjectivité de l'artiste prend corps dans le cadrage, mais c'est l'économie de détails dans le tableau qui trouble le spectateur, quand l'artiste choisit de rester muet, le spectateur s'embrase et « qu'a-t-il voulu me dire ? » devient une interrogation obsédante.

Ce sont les rapports préétablis entre *le visible* et *le dicible* qui empêchent de voir le corps tel qu'il est. Le contexte de l'image devient une béquille de lecture, il limite la rencontre avec l'information visuelle pure. « *Le régime représentatif des arts [...] c'est le régime d'une certaine altération de la ressemblance, c'est à dire d'un certain système de rapports entre le dicible et le visible, entre le visible et l'invisible. L'idée de la picturalité du poème qu'engage le célèbre Ut pictura poesis définit deux rapports essentiels : premièrement, la parole fait voir, par la narration et la description, un visible non présent. Deuxièmement elle fait voir ce qui n'appartient pas au visible, en renforçant, atténuant ou dissimulant l'expression d'une idée [...] cette double fonction de l'image suppose un ordre de rapports stables entre le visible et l'invisible [...] mais aussi les traits d'expression par lesquels la main du dessinateur traduit [...] et transpose.* »¹⁹⁰

189 C'est bien plus le cadrage, et donc le mystère de ce choix qui a contribué à la célébrité de la toile que *le sexe en soi*, « qui est cette femme ? » et « pourquoi le peintre a-t-il décidé de ce cadrage ? » sont les questions qui ont le plus suscités l'engouement, la forme du sexe et sa pilosité ne sont pas les thèmes majeurs des articles qui ont été consacrés à la toile.

190 RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, imp. à Mayenne (France), La Fabrique éditions, 2003, p 20

Je trouve dans la photographie pure la possibilité d'échapper au rapport visible/dicible et à l'altération de sens que cela entraîne. Ma préférence se porte vers les clichés du photographe américain Edward Weston (1886 - 1958), notamment les nus (ill. 38) et les photographies de paysages de dunes dans le désert américain (ill. 37) parce qu'aucun de ses clichés ne prétend représenter autre chose que l'espace visuel qui se trouvait devant l'objectif au moment de la prise de vue. Alors nous pouvons dire que l'image *dit* et *représente* la même chose, aucun rapport de correspondances n'est nécessaire, l'image est son propre contexte. « [...] Il existe une différence entre la photographie et la photographie d'art : tandis que, dans la première, on recherche cette objectivité de la forme qui engendre les différentes conceptions que l'homme a de celle-ci, dans le second cas, on utilise l'objectivité de la forme pour exprimer une idée préconçue et aussi faire partager une émotion. »¹⁹¹

Cette image (ill. 37) ne cherche pas à m'instruire sur l'espace terrestre que je ne connais pas et dont je vois la représentation, ni à correspondre à l'idée que je pourrais me faire du désert. L'image bien construite avec un premier, un second et un troisième plan harmonieux me placent face à mes « mauvaises » habitudes de spectateur,



Illustration 37 : Edward Weston - Dune (1936). Gelatin silver print, (19,2 x 24 cm) - J. Paul Getty Museum - Gift of Melvin and Elaine Wolf

qui se sent déséquilibré parce qu'il est démuné de sa béquille culturelle et intellectuelle. Dans l'idéal face à cette photographie le spectateur ne devrait pas se demander « Est-ce un gros plan sur un tas de sable ou un paysage à perte de vue? ». L'ensemble de lignes, de dégradés de gris, de profondeurs que l'on distingue sont l'image objective du cadrage

¹⁹¹ « La photographie pure s'oppose directement au pictorialisme, ce que résumera Marius de Zayas, un ami de Stieglitz, dans le n° 42-43 de Camera Work [...] » La définition dans le corps du texte est tirée l'article sur la photographie comme art par Jean-Luc DAVAL, « PHOTOGRAPHIE (art) - Photographie et peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (consulté le 02/04/15)

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-art-photographie-et-peinture/>

subjectif du photographe. Je reformulerai cela en ces termes : c'est la volonté de « présenter » et non de « représenter » qui donne de l'émotion et de la sensibilité artistique à la photographie pure. Les nus de Weston me sont d'autant plus cher qu'il s'astreint au même protocole.

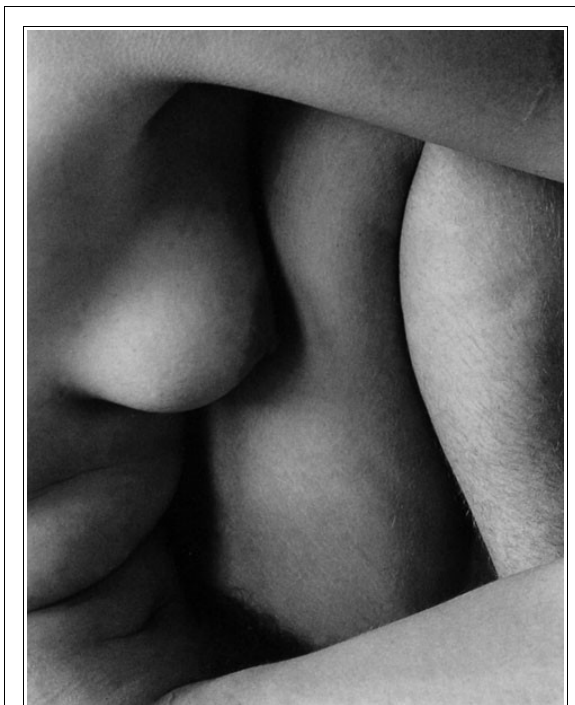


Illustration 38 : Edward Weston - Nude (1935). Gelatin silver print, 11,6 x 9,2 cm - J. Paul Getty Museum - Gift of Melvin and Elaine Wolf

Dans la branche du cinéma expérimental, dans les 18 minutes que dure le film *Corps aboli*¹⁹², réalisé en 1978 par Téo Hernandez, ce dernier réussit à présenter le corps, en images sans le réduire à l'idée préconçue de l'homme anatomique « *Le propos du film est de dépasser la notion du corps en tant que système de fonctions, symptômes et réflexes qui essayent de délimiter la totalité du corps.* ».¹⁹³ Le changement de point de vu cadencé, avec les mouvements du corps, ne permettent absolument pas de saisir un sens, la vidéo apparaît comme un tableau cubiste en trois dimensions et en mouvements tout en restant une image bidimensionnelle, le corps cesse d'être matérialité mais devient une potentialité artistique.

192 Format de distribution : Beta SP - 1 bobine ; Format original : Super 8 ; Cadence 25 ips ; Cadre 1,37 - standard ; son : sil.

193 Description du film dans le Programme pour « *Machine humaine* ». Une projection-concert dans le cadre des *Duos Éphémères, musiques actuelles et films muets*. Le 16/05/15 à 20h30 à l'Auditorium du Louvre. Carte blanche à Rubin Steiner.

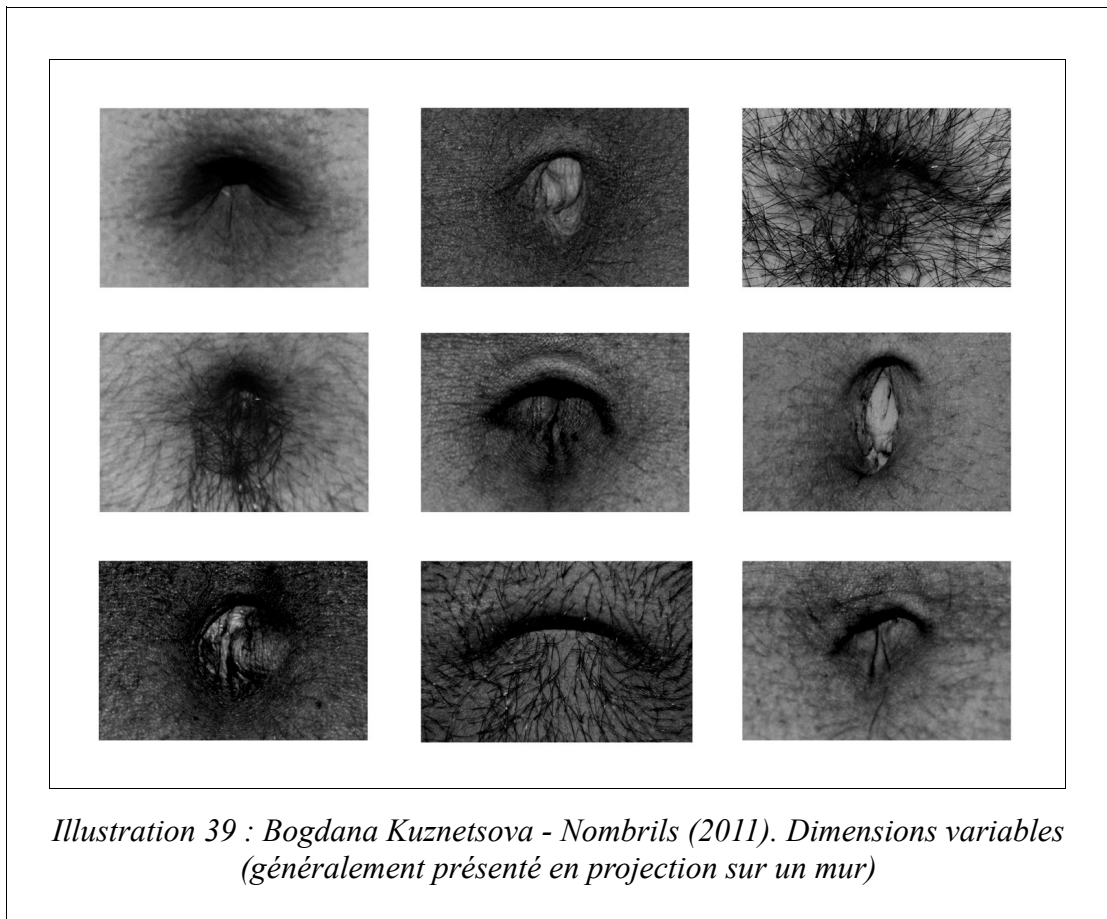
b. Lieu de transition

La peau, à mon avis, est le lieu transitoire du corps par excellence. Les ongles et les cheveux poussent à une vitesse constante et comme je l'ai évoqué auparavant, la peau se régénère sans cesse depuis notre naissance jusqu'au dernier souffle et même un tout petit peu après.

C'est la perte en élasticité et la baisse de vitesse à la quelle se renouvellent les cellules qui donne à notre apparence extérieure l'aspect vieillissant. Il met à jour un phénomène qui se produit à l'intérieur de l'organisme également. Le corps connaît une période de stagnation plus courte que l'on ne pourrait le croire. Il se développe durant l'enfance et l'adolescence, les capacités physiques et mentales sont en constante croissance puis lorsqu'on est jeune adulte, après que le corps ait atteint son maximum de performances (si cela n'est pas entretenu par une activité physique régulière c'est d'autant plus visible) il commence très lentement à connaître le déclin de ses performances.

Ce n'est pas tant que l'on vieillit vite, c'est l'accumulation des manifestations qui, à un moment du cours de la vie, forcent l'individu au constant. Il se reconnaît l'ensemble de signes que l'ont attribue à une catégorie autre que celle à laquelle il appartenait. Souvent le constant est accompagné d'événements sociaux (le départ à la retraite, la naissance de petits-enfants, la difficulté à pratiquer certains sports très physiques, etc.). Cela nous l'avions évoqué dans la première partie, c'est pour quoi je vous propose de porter notre attention sur un autre aspect de la peau maintenant.

Cette surface détient un rôle majeur dans la survie de l'Homme, elle protège l'organisme des microbes et infections qui, s'ils nous atteignaient plus facilement auraient eu raison de la race humaine depuis bien longtemps. Sa principale arme : la cicatrisation. La peau se répare assez rapidement, lorsque la plaie est moyennement profonde, le sang après s'être coagulé (autre mécanique de protection) forme une croûte en dessous de la quelle la peau se reforme « en urgence ». Selon le sens et la profondeur de la plaie la cicatrice sera plus ou moins visible. L'homme se manifeste à la vie par la cicatrice, en effet, la naissance c'est non seulement le moment où le corps de l'enfant sort du l'intérieur du corps de la mère mais elle s'achève à la scission du cordon ombilical qui les liait l'un à l'autre. Cette première cicatrisation c'est le cri de guerre de l'organisme qui va désormais devoir se protéger pour sa survie et lutter contre les agressions.



En 2011, j'interrogeais autant le processus de cicatrisation que la marque qu'il sous-entend (*ill. 39*). La peau semble paradoxale, si fragile qu'il suffit d'une ronce pour l'entailler et en même absolument acharnée à se reconstruire. Le nombril (autant que le sont les traits du visage) est une marque absolument individuelle. À l'image aussi des lignes de la main, à la différence que ces dernières ne sont pas occasionnées à la suite d'une blessure. L'art de lire dans les lignes de la main prétend que dans leur dessin on peut lire l'avenir et le destin de la personne. Ce que l'on peut surtout y lire c'est la pratique qu'à la personne de son corps dans des signes grossiers s'offrant à la logique. Ainsi, les mains d'un artisan sont calleuses et plus rêches que les mains d'une secrétaire ou d'une infirmière, on se repose là sur le fait que la peau ne sache pas mentir.

Un plis qui se marque toujours au même endroit, et inversement une tension répétée, la peau se pare de ridules, puis de rides et s'affaisse, incapable de fonctionner comme une gaine avec le temps. De ces faits naturels résulte que la peau est comme un suaire du corps mais sur lequel seraient mentionnés avec détails les habitudes, les pratiques et les aléas survenus dans la vie du sujet.

J'ai toujours vu cet espace épidermique comme extrêmement riche. À cette occasion je ne reprendrais que brièvement la phrase de Paul Valéry si souvent citée « *Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau.* »¹⁹⁴. Cette phrase est comme la photographie pure, en se concentrant sur le fait objectif, en voulant le transcrire rigoureusement, elle se charge de subjectivités, celle que lui donnait celui qui l'a prononcée pour la première fois et celle de celui qui l'a repris à son compte voulant souligner sa propre idée.

Très rares sont les photographies que j'ai prises pour mes projets plastiques et où la personne n'a pas posé entièrement nue. Même pour faire des photographies de buste ou de cou, je préfère que le modèle reste entièrement nu pendant la séance. En effet, j'ai constaté lorsque j'ai réalisé mon tout premier projet avec un modèle nu que le corps dans cet état était totalement transformé. Comme si l'identité, les mouvements habituels et les attitudes étaient restés dans les vêtements que le modèle avait déposés un peu plus loin. La révélation fut d'autant plus forte que la communication devenait corporelle, il n'y avait pas de langage que j'aurais pu apprendre pour communiquer de cette sorte mais universellement je comprenais un nouveau phrasé, celui des courbes et des ombres.

Le corps, à condition que la personne accepte de lui laisser la parole, raconte des récits qui n'ont rien à voir avec l'identité ou les pensées de la personne, il raconte son histoire personnelle, dans laquelle il n'y a que de vraies confessions. On peut tromper avec l'apparence mais on ne triche pas avec le corps parce la moindre insatisfaction, la moindre atteinte s'y imprime à jamais.

Je vois le corps comme une palette. C'est cette première pensée intuitive qui m'a poussé à la confusion. Alors que je ne cherchais qu'à dessiner avec la photographie, dirigeant mon modèle pour trouver des camaïeux de beiges et des lignes fluides qui se marient ensemble, me fut reproché de chosifier le corps, de ne pas le comprendre dans toute sa dimension humaine, enfin identitaire. Quelle ne fut ma difficulté pour justifier mes premiers travaux, pourquoi ne peut-on pas juste parler d'un corps ? De la réalité

194 Phrase tirée du livre de Paul VALÉRY, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer* (1932), étant très souvent citée, le propos en est très souvent sur-interprété.

Le texte *Légèreté et Superficialité* de MATTEI Jean-François, datant du 11/02/11 disponible [en ligne] sur le site de l'association culturelle cannoise Arte-Filosofia y fait aussi référence dès la première page. (consulté le 02/04/15)

<http://www.artefilosofia.com/pdf/jfmatteicannes2011x.pdf>

d'une structure très complexe, sans chercher à en comprendre le fonctionnement intérieur (domaine de la médecine) mais juste observer ce qu'il offre naturellement à la vue, un espace épidermique.

Pour expliquer ma vision je préciserai qu'un corps expressif ne convient pas car ce dernier essaie de communiquer quelque chose, que cela soit un mouvement (comme dans la danse) ou une histoire par les mouvements (comme la langue des signes) c'est encore et toujours un corps qui devient le symbole de quelque chose qui le dépasse.

De même que le visage reste un très fort signifiant identitaire et qu'un corps pris dans la réalisation d'une tâche (mangeant, fumant, etc.) et même dans l'expression de sa réalité organique (suant, pleurant, saignant, etc.) c'est encore pour moi un corps qui ne peut être vu que comme « *moyen* » d'existence humaine. Par exemple, un corps en sudation à la plage, ne manifeste pour moi que l'utilisation qu'en a décidé d'avoir la personne, en agissant sur l'intensité de la pigmentation de sa peau par le bronzage (signe tout à fait culturel), et la sudation comme réflexe de protection que déclenche le corps pour refroidir l'organisme incommodé par la chaleur. La question qui vient à l'esprit : comment observer un corps objectivement ?

Ce que j'entends par ce dernier terme, c'est la possibilité de ne plus penser le corps comme *interprète* de la personne qu'il matérialise, mais comme interlocuteur à part-entière. La nudité en est le premier moment. Et j'irais plus loin en disant alors, que si l'état de la personne est le *nu*, ce même état est pour le corps *en-soi*, (on peut également dire *en tant que tel*). En effet, il est égal à la peau d'être nue ou couverte et en disant cela je pense à Victor, l'enfant sauvage de l'Aveyron. Dans le film de François Truffaut, nous voyons comment l'état de nudité ne posait aucun inconvénient à l'enfant dont la peau s'était adaptée à son environnement en devenant moins sensible.

Ainsi, lorsque le corps est nu, affranchi de conditions qui l'obligeraient à se protéger (le froid, le chaud, la faim, la douleur, etc.) et non utilisé pour symboliser quelque chose (comme dans les photographies de nus par exemple où le corps féminin adopte des poses significatives qui revendiquent « je suis un corps de femme, je manifeste mes courbes harmonieuses »). Alors, en l'observant attentivement et en l'invitant à se mouvoir légèrement, c'est la souplesse, le geste fait cent fois mais qui cette fois, puisqu'il n'a aucun but sera fait différemment, c'est l'inertie des membres qui vont murmurer son histoire personnelle.

Le second moment c'est la peau, dans son ensemble, comme un lieu, un terrain, un champ que l'on découvre sous un certain jour à une certaine période de l'année. Lorsque je découvre un corps que je ne connaissais pas, j'ai cette sensation de survoler un nouveau continent, les grains de beauté, les cicatrices, les plis, les rugosités et les nuances entre mat et clair sont autant de vérités spatiales sur lesquelles je pars en errance. Ce *micro-territoire* qui interagit avec les particules d'air et la pesanteur, c'est aussi l'instant, il est *tel* à un moment donné. Mon objectif glisse, il transite sur la surface de l'instant et du temps, c'est ce que je ressens lors de mes séances de prise de vue. Cette expérience sur le terrain est essentielle pour aller au delà de tout ce qui a été dit pour définir le corps et pouvoir en proposer ma conception.



Illustration 40: Bogdana Kuznetsova - Surface (2015) Photographie numérique, série de 4 élément de 30 x 30 cm, Dimension : 100 x 100 cm

Ce projet (*ill. 40*) intitulé *Surface* est l'occasion d'interroger le jeu entre deux notions Surface/Profondeur. L'inspiration pour ce projet vient d'images que seule l'altitude peut offrir. Lorsqu'on survole en avion la Terre, le changement de point de vue est perturbant à cause du changement d'échelle. Je fus toujours très impressionnée au moment où l'avion dépasse les nuages, ils semblent alors posés sur une immense plaque de verre. Le sol disparaît, mais à cause de l'irrégularité de la densité des cumulus, il arrive par moments que l'on aperçoive le paysage montagneux, des plaines ou une immense étendue d'eau. De ce point de vue la Terre semble être la profondeur de la surface des nuages. L'image a le pouvoir de rendre ce que l'on pense surface, profondeur. Les petits plis du voile posé sur la peau rappellent les vaguelettes sur l'eau, sans chercher à se faire passer pour celles-ci.

Lorsqu'en 1985 le duo Jeanne et Christo « emballent » le pont Neuf à Paris pour le faire disparaître, c'est une action qui au contraire ne tend qu'à attirer l'attention. Dissimuler, c'est revenir dessus, c'est offrir une attention supplémentaire à l'espace en question. Mon voile blanc dissimule la peau, et intuitivement le spectateur ne cherche qu'à voir ce que je lui cache, non la personne mais l'espace épidermique.

Enfin, le voile. Je conçois que l'utilisation d'un accessoire pour cette prise de vue induit des questions supplémentaires que je ne peux ignorer. Le voile blanc est soumis à un contexte, le mariage, dans l'apparat de la mariée il fait référence à sa pureté virginale. De mon point de vue, vouloir signifier la pureté renvoie instantanément à la suite charnelle et voluptueuse que connaîtra le corps une fois les cérémonies de l'union passées.

Pourtant ce qui m'intéressait dans cet accessoire c'est plutôt le caractère « voilé », c'est ainsi que l'on appelle une pellicule argentique lorsqu'elle a été accidentellement exposée à la lumière. On l'emploie également pour désigner un papier photosensible qui dans la chambre de tirage ou ailleurs aurait échappé à l'obscurité dans laquelle il est sauvegardé. Généralement c'est un épisode douloureux pour le photographe, surtout lorsqu'il s'agit de la pellicule et que ses clichés, qu'il est pourtant possible de tirer disparaissent dans un flou qui emporte les lignes de l'image dans le néant blanc. Ces incidents me rappellent la fatalité de l'instant, la matérialité de la photographie qui se grave par la lumière, et la situation qui peut fatalement échapper au contrôle.



*Illustration 41: Bogdana Kuznetsova - Surface (2015) (détail)
- photographie numérique, 1 élément - dimensions 30 x 30 cm*

La photographie numérique comporte en ce sens beaucoup moins de risques. Il n'y a pas un nombre de clichés limités, et bien plus de réglages sur « le boîtier » pour être satisfait du résultat. J'ai voulu avec le voile me mettre artificiellement en danger. Le voile blanc reflète la lumière, il est en même matière qui dissimule mais également matériau qui renvoie la lumière et me met à la limite du processus photographique. Alors avec ce voile, je cache à la lumière¹⁹⁵ l'objet de mon intérêt : la peau (ill. 41).

¹⁹⁵ En utilisant la lumière. / Derrière le reflet lumineux qui se forme sur le tissu clair.

/2. Un pile, deux faces/

Au cours de cette partie nous nous intéresserons de plus près au lien qui existe entre le corps physique et son avatar virtuel, généré souvent dans le cadre d'une participation à la vie semi-virtuelle des réseaux sociaux ou comme représentation virtuelle singulière. Nous verrons comment s'installe simultanément une collaboration étroite et une confrontation¹⁹⁶ entre, l'espace corps et sa représentation virtuelle. Nous nous attacherons à noter que l'existence de cette dernière est loin de demeurer anodine. L'espace virtuel étant doté d'autres caractéristiques que notre espace matériel, « l'avatar » possède la capacité d'une présence simultanée dans un nombre illimité de points de contact. À la différence du corps physique qui ne peut se rendre disponible que dans un seul lieu géographique et temporel, le clone quant à lui, apparaît dans tous les points de rendez-vous avec la même intensité pixelisée. Il s'agit de se demander dans quelle mesure cette existence est-elle réelle ? Et peut-il y avoir confusion entre corps physique et avatar ?

Dans le cas des réseaux sociaux, l'avatar est généré à but de réaction, comment a-t-il pris le rôle d'une sorte de « seconde peau » impalpable mais tout à fait liée au corps matériel. La difficulté vient de ce que l'avatar se comporte comme un clone. Le paradoxe étant que lorsqu'il est généré il adopte toutes les caractéristiques propres à l'état physique de l'instant et non de la réalité du corps. Ainsi il est à la fois antidote et poison, car il embellit, sublime, enjolive le « soi » nouveau-né, il rend « disponible à tous » ce qui n'a été qu'un instant de sublimation de soi-même. Puis il impose tacitement au corps physique de correspondre à l'image, à se dépasser, à se sculpter depuis le factice reflet virtuel.

Le corps vrai-semblable est l'obsession de notre siècle. C'est la courbe qui « rend bien » en photo, qu'il faut obtenir dans la réalité et non l'inverse. Peut-on sortir de l'illusion de la ligne ? Pour répondre à cela nous approfondirons notre examen des malices du trucage photographique, ce qui nous permettra de déduire les limites de ce système. La création de portraits de synthèse est-elle une échappatoire à la dictature de la ligne ? À la lumière des représentations qui vont au delà des conventions nous développerons les possibilités de libérer le corps des carcans des représentations classiques, avant de proposer un système alternatif d'appréhension du corps dans son nouvel état « authentique ».

196 Ici au sens de relation conflictuelle.

a. Le paradoxe du clone

Nous comprenons la simultanéité comme un événement qui se produit dans un même temps¹⁹⁷ et qui combine plusieurs composantes. Il englobe une notion assez paradoxale lorsqu'il se rapporte à l'être. Aux échecs par exemple, une « partie simultanée » signifie qu'un joueur s'oppose à plusieurs adversaires en même temps. Il est comme un atome qui prend part à plusieurs parties à la fois. Cependant il ne fréquente qu'un échiquier à la fois alors qu'il participe simultanément à plusieurs duels. C'est donc sa capacité réflexive qui honore plusieurs adversaires à la fois, son corps physique ne se rend disponible que dans le lieu où il se trouve.

Les conditions « *à priori* » de l'expérience définies par le philosophe Emmanuel Kant sont l'*espace* et le *temps*, donc le corps physique dans les conditions de sa matérialité ne peut simultanément fréquenter deux lieux différents. Or comment trouver une réponse physique à la globalisation de l'univers ? Un constat doit être fait, durant la dernière décennie le monde a connu une évolution radicale grâce à l'entrée en fonction d'Internet. Le domaine caractéristique qui gère et génère la mutation : la communication. Comment se regarder, s'apprécier, interagir physiquement avec des interlocuteurs qui sont parfois de l'autre côté de la planète, il suffit de symboliser sa présence physique, par le corps symbolique de l'image ou du selfie.

☑ *Une apparition simultanée*

Se rendre disponible aux autres, de manière indirecte, est l'idéologie de la nouvelle ère humaine. Les réseaux sociaux ne sont qu'une réponse organisationnelle d'une nouvelle forme d'existence. La création d'un profil est une volonté d'expansion de soi. « Mettre en ligne » c'est faire entrer son spectre dans le flux de la réalité virtuelle. L'avatar se constitue souvent d'une photo qui nous représente. Cependant il gagne en liberté sur la réalité physique d'un corps morphologique. Ainsi l'avatar c'est la possibilité directe de se montrer un peu plus comme l'on voudrait être et non comme nous le sommes. Jusqu'ici on ne note aucun méfait sinon que l'on laisse entrer dans son l'esprit l'idée d'un soi qui peu et *doit* être amélioré.

197 Définition tirée du dictionnaire Larousse.

Par le biais donc de sa photographie mise en ligne, le corps se voit désormais gratifié de son « *extension virtuelle* »¹⁹⁸. Ce n'est pas une création de synthèse qui produit un avatar à l'image d'un jeu de rôles comme *Sims* ou *Second Life*. Il ne s'agit pas de traduire ses traits dans la possibilité d'un graphisme virtuel mais bien d'effectuer une translation¹⁹⁹ de ses contours dans le virtuel.

L'esprit se voit alors maître d'un soi physique, tout autant que d'un soi virtuel qui doit paraître le plus authentique possible (tout en étant mélioratif). Le clone devient une facette de contact qui offre l'illusion d'une interaction individuelle alors qu'il est simultanément fréquenté par l'ensemble des particuliers.

☑ ***Une réalité virtuelle***

Après avoir traité le phénomène qui explique les causes et les intérêts de la création de son « *extension virtuelle* » on peut spontanément se demander s'il y a des conséquences sur le rapport corps/esprit de l'individu (dans sa conception du soi). Pour l'instant, ivres de l'immersion dans un monde dématérialisé et tout-image les individus semblent dénigrer la réalité des conséquences (qui sont bien réelles) dans la conception et l'appréhension du corps *en tant que tel*. Si l'esprit est désormais plus sollicité dans la création d'un soi à travers le look, une attitude ou un portrait émotionnel. Le corps prend la suite de la poupée *Barbie*, que l'on habille et que l'on maquille. Il est déprécié au rang de « grand jouet ».

Cette « *objectivation* » du corps il me semble embrasse deux phénomènes parallèles. D'une part la fabrication de stéréotypes par la société de consommation, à savoir qu'il faut non composer son identité à partir de sa richesse intérieure qui est individuelle et forcément unique mais choisir de se ranger dans un rôle et épouser son ensemble de caractéristiques (la ménagère, le patron, la bourgeoise, la *fashion-victim*, l'employé moyen, etc.). D'autre part la création par l'industrie du luxe d'un mythe de la vie idéale maintient l'esprit du client dans une lutte permanente entre désir et frustration. Donc le consommateur désire ce qu'il voit et est frustré de ce qu'il est, dans la mesure où il n'est pas ce qu'il voit. C'est ainsi que le corps s'est retrouvé au second rang, il n'est estimé que dans sa capacité à correspondre aux archétypes composés par la société. L'affaiblissement de la censure (héritage religieux), la reconnaissance d'un marché du sexe et les mutations des croyances, ont contribué à façonner la notion de

198 Nous appellerons cette *extension virtuelle de soi* par le terme « *clone* » au long de cette dernière partie car c'est bien plus qu'une simple image au figurée.

199 Le concept de la « *translation physique* » sera précisé et expliqué dans la suite du mémoire.

corps « libéré ». Pourtant, ce dernier est aujourd'hui plus que jamais assujéti aux canons de beauté, aux tendances éphémères et enfin totalement contraint dans son rôle d'*objet consommant*²⁰⁰ de produits, de mode et de sexe.

La réalité virtuelle détient la caractéristique complexe d'être autant un poison qu'un antidote. L'objet de ce mémoire n'est pas de juger des biens ou méfaits du recours à la virtualité mais de comprendre et nommer ses interférences dans l'évolution du rapport au corps humain dans la société contemporaine sécularisée. Ainsi, le reflet virtuel obtenu de son propre corps par le biais de la photographie est une composante tout à fait réelle d'existence pixelisée. À l'image du miroir, elle nous renvoie à nous-même mais également aux autres, de sorte que l'opinion de soi devient un projet auquel autrui participe. Sous cette dernière contrainte, la réalisation d'une « extension virtuelle » ressemble au projet d'une affiche publicitaire, il *faut se vendre*.

* * *

Le corps devenu un ensemble de lignes, témoigne d'un « ça a été »²⁰¹, sa consistance pixelisée n'est cependant pas anodine et reste intimement liée au corps matériel.

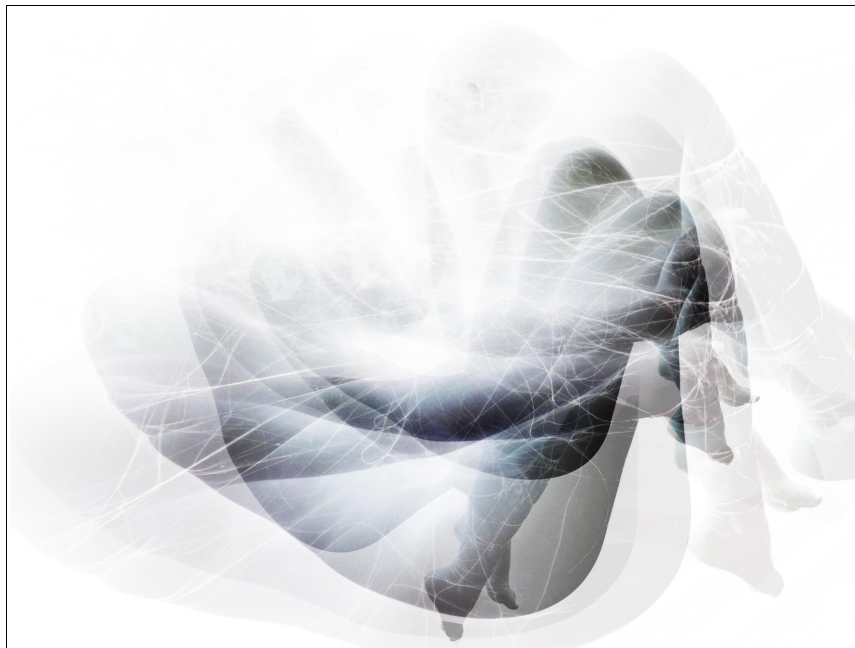


Illustration 42: Bogdana Kuznetsova - U-niverse (2013) 50 x 70 cm, photographie numérique

200 « Consommant » plutôt que « consommateur » parce que la consommation reste le seul domaine où le corps est considéré comme élément *actif*, dans les autres champs, étant chosifié il est sous-entendu *passif*.

201 « Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. » Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard-Le Seuil, 1980, p 120 – 121

La ligne devient reine dans l'image, puisque seul le contour n'a de consistance. Poussée au paroxysme, nous tomberions dans une situation où la forme compterait plus que le fond, comme si à elle seule la ligne pouvait tout acheter. Dans l'univers du paraître, il suffit d'un ensemble de « bonnes » lignes pour gagner la ferveur des compliments.

La proposition plastique *U-niverse* (ill. 42) ne se poste pas en critique du phénomène de virtualisation des corps, elle tente au contraire d'être un constat mettant l'accent sur la ligne comme une réalité neutre. On ne peut dire ici, si le corps est apparaissant ou évanescent, de la même manière qu'on ne peut dire si le corps est réel (à certains endroits on voit très bien un modelé et le grain de la peau) ou fantomatique. Cette composition n'est pas immobile, elle contient un mouvement, mais qui est souple et diffus. On voit la superposition de plusieurs corps de tailles différentes, tous liés entre-eux par des lignes blanches, qui proposent un mouvement beaucoup plus rapide et dynamisent l'image. Nous pourrions développer en disant que c'est en fait toujours le même corps mais qui parvient au spectateur avec des intensités différentes. Tous les liens semblent partir du centre de la superposition des corps qui n'est plus qu'une buée blanche. Le corps se manifeste donc avec différentes intensités, toutes ces apparitions variées mais simultanées sont liées entres-elles et au noyau central.

Inspirée de l'installation vidéo d'Ulf Langheinrich qui s'intitule *Mouvement Y*²⁰² (ill. 43), dans cette dernière le corps disparaît, puis se laisse deviner dans la masse pixelisée grise. Il évolue dans une suite de mouvements doux, comme un fœtus baigné dans le liquide amniotique. Plusieurs corps sont simultanément présents, chacun sur un panneau lumineux, ils sont comme en apesanteur tels des cosmonautes qui se seraient égarés dans la brume de la virtualité et qui se laissent dériver vers nulle part, dans une sonorité qui dit à la fois le vide et le plein.

Le point commun entre les deux œuvres, c'est la confrontation du corps à un devenir virtuel. Dans les deux cas le corps ne cède pas à la dictature d'une ligne qui, telle la Reine Rouge dans *Alice au Pays des merveilles*²⁰³ châtiée par décapitation de manière aléatoire. Cela signifie que le corps réussit une reconversion virtuelle totale et nous découvrons qu'effectivement pour qu'il puisse conserver sa consistance dans la

202 Vidéo disponible [en ligne] <http://www.youtube.com/watch?v=Lu59649QtuY> (consulté le 03/04/15)

203 CARROLL Lewis, *Alice au Pays des merveilles* (1865), traduction de l'anglais par Laurent Bury, imp. en Allemagne, coll. Classiques, Le livre de Poche, (6ème édition) 2011

virtualité il doit traverser un abandon de forme. Alors, et seulement dans ce cas, nous pouvons concevoir sa forme simultanée (état qu'il connaît dans la réalité virtuelle), à la fois partout et absent, sans se résigner à la forme, c'est à dire *en tant que tel*.

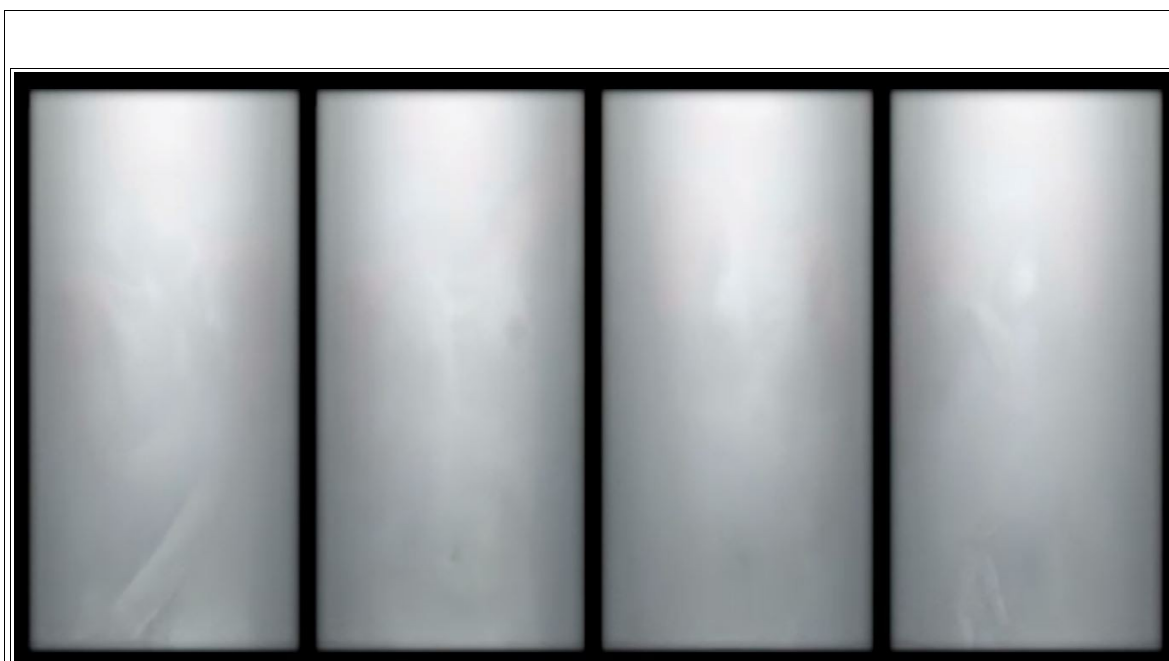


Illustration 43 : Ulf Langheinrich - Mouvement Y, (23min) (Germany/Austria/Hong Kong, 2010) Installation réalisée par Ulf Langheinrich et Toshiko Oiwa

Le clone

La communication avec autrui se fait aujourd'hui de manière directe ou indirecte, l'expansion des images, comme des particules qui prolifèrent, n'est pas sans influence. L'image ne se limite plus à un rôle informatif ou illustratif. Dans certains cas, nos photographies sont un pendant de notre identité, une extension de notre corps. Le mécanisme photographique capte l'ensemble des lignes qui constituent notre contour et comme nous l'avons expliqué le résultat ne se réduit pas à une simple « image » de nous-même comme pourrait l'être un souvenir. Dans le cas de son usage comme avatar, ou sa publication dans des organisations sociales virtuelles, elle devient un véritable clone, que nous avons ici défini comme une « *extension virtuelle* » de notre corps.

Ce clone sera touché du même paradoxe que son homologue matériel²⁰⁴, à savoir que lorsque le bébé cloné naît, ses cellules étant les copies exactes de celles d'un individu (à l'état adulte par exemple), à sa naissance il possède un bagage cellulaire non

²⁰⁴ Ici je fais référence aux tests de clonage réalisés sur les animaux dans certains Centres de recherche.

initial mais identique à celui de l'individu adulte dont il provient. Ainsi ses cellules sont la réplique exacte de cellules qui ont déjà connu une évolution au cours de leur existence temporelle. Les nouveaux-nés clonés héritent des problèmes cellulaires propres à l'âge adulte, ils sont pour ainsi dire un dédoublement de l'être initial dans un autre corps physique plutôt qu'une véritable renaissance. Ce qu'il faut donc retenir c'est que le clone se pare totalement des caractéristiques propres à l'être initial dans l'état de son extraction.

Ce paradoxe se maintient dans la version virtuelle du clonage. Donc une photo qui vient d'être réalisée est totalement constituée des caractéristiques de l'instant. La lumière, le mouvement, l'humeur et la gestuelle meurent pour renaître, gravée dans l'éternité²⁰⁵. Il n'est ainsi plus nécessaire d'être, il suffit un instant de paraître²⁰⁶.

Le danger de l'avantage précédemment gagné, c'est la très lente érosion de l'intérêt pour le fondement de l'être, une richesse qui ne pouvait se découvrir jadis que directement à « l'intérieur ». Il est désormais possible de la bâtir à « l'extérieur » et de l'exporter dans tous les coins du globe terrestre. La proposition plastique *U-niverse* (ill. 42) a la faculté de conjuguer simultanément plusieurs propos. Ainsi, y sont exprimés à la fois le pouvoir récemment découvert par l'humanité de s'étendre (notamment exprimé par les superpositions), mais également la malédiction qui pèse sur l'Homme d'atrophier la richesse de son être intérieur, pour ne devenir plus qu'un *contour*. Le point de contact de tous les corps superposés se dissipent dans la lueur blanche tandis que les contours des corps, eux sont plus fermement marqués par des lignes nettes.

205 Les bonnes conditions de conservation de photographies argentiques peuvent les maintenir en vie durant des siècles. Bien que l'on doive reconnaître une altération très lente dans tous les cas. Les photographies numériques elles, ne sont soumises qu'au danger de l'évolution trop rapide des systèmes d'exploitation. Ainsi, à force de conversion de vieilles versions la qualité de l'image peut également être altérée, pourtant les systèmes de stockage devenant de plus en plus sûrs, les images tendent à pouvoir être conservées quasi éternellement (dans la mesure d'existence du système en question).

206 Où d'apparaître.

b. Le modèle/ le modelé

Dans cette partie nous allons nous intéresser et questionner de plus près la ligne. Dans la photographie elle se rend visible par la découpe qui dessine le corps devant un fond, qui sépare l'être de son espace environnant. Que la ligne soit devenue maîtresse de l'image, nous avons vu précédemment les raisons de cette situation or comment se manifeste son pouvoir nous allons le découvrir maintenant. La clé se cache dans la planéité du support et son règne se fait dans le monde bidimensionnel. Le mystère à élucider, c'est peut-être de savoir pourquoi à tout prix vouloir plaire en 2D plutôt que demeurer et expérimenter son existence tridimensionnelle ? Existe-t-il une addiction au reflet virtuel semblable à l'obsession que connaît la méchante reine pour le miroir magique dans l'histoire de *Blanche Neige* ? Et à quel point serait-elle destructrice ?

☑ Plongeon dans le bidimensionnel

L'histoire de la peinture et plus tard de la photographie s'amorce dans la nécessité de combler une absence²⁰⁷, les images-souvenirs s'émoussant avec le temps, conserver une ligne concrète, c'est offrir une béquille à la mémoire. La ligne dans son environnement bidimensionnel, remplace ce qui est absent dans le tridimensionnel, elle est alors l'amante du souvenir. L'objectif des premières photographies, n'était autre que de palier à l'irrégularité du portrait peint qui lui était une représentation obligatoirement assujettie à la subjectivité du peintre²⁰⁸. Ce dernier était en plus onéreux et nécessitait du temps pour être réalisé. En comparaison la photographie offrait des performances bien plus attractives : une ressemblance parfaite, à moindre coup et dans un délais sans concurrence. Au début le procédé fut majoritairement utilisé par les services de police dans un but d'identification des criminels notamment

207 Dans l'*Histoire Naturelle* de Plin il es reconnu que le commencement de la peinture se fait par le tracé du contour d'une ombre humaine, d'abord marqué en relief à l'argile puis une fois sec colorié en ajoutant les couleurs une à une, cette action est exécuté par un potier à la volonté de sa fille qui ne supporte pas de voir partir l'homme qu'elle aime. Véronique Bergen précise « Souvent, lorsqu'on évoque le texte de Plin où s'atteste une mise en fiction de l'avènement de la figuration, les deux scènes sont confondues. La généalogie féminine de l'image se voit alors avancée tant pour la peinture que pour la sculpture. Dans le texte de Plin, seules les mains d'homme hors de tout contexte de passion et de départ de l'être aimé, dessinent le contour de l'ombre avant de la colorier, posant par là même le geste inaugural du peintre » Véronique BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 131

208 J'ai eu l'occasion de m'intéresser en détails à cette question au cours du mémoire que j'ai réalisé pour le Master I Recherche qui s'intitule « *Le corps est-il un vaste espace sans identité ?* » spécifiquement dans la partie I « *Naissance de l'identification* » qui retrace les moments importants depuis l'invention de la photographie jusqu'à nos jours.

pour contrarier les récidivistes. Un peu plus tard naîtra la mode des portraits (amorcée par les portrait sur carte de visite), loisir populaire qui connaîtra en quelque sorte son accomplissement avec l'invention du photomaton en 1920.

Paradoxalement c'est aujourd'hui à des raisons parfaitement inverses que se lie la pratique photographique. La nécessité de remplir une absence est remplacée par une volonté de présence. Le corps connaît grâce à la photographie une extension et l'esprit (sujet à des effets de mode) veut le propager aussi loin que cela lui est possible. La photo est une affirmation de présence qui dit « *je suis là, je suis comme ça, regardez moi* ».

Pourtant il me semble que cette présence bidimensionnelle reste à questionner. Affirmer sa réalité par une non consistance, faire de son contour sa caractéristique principale n'est ce pas tomber dans le syndrome « *Marilyn Monroe* » ? C'est à dire, exister seulement par l'image.

☑ ***Le dessin dans le miroir***

L'évolution technologique de ces cinq dernières années, a encore un peu fait évoluer la pratique photographique. Les *smartphones*, et les applications qui en découlent sont en train de bâtir un rapport « tout-photographique » au monde, à la réalité matérielle. Dans les pays développés tout ce qui vu, présente un quelconque intérêt est photographié et partagé instantanément sur la toile. La photographie remplace le verbe, elle est la nouvelle forme de communication propre au XXIème siècle.

Le miroir parlant du conte de fée existe désormais, il fonctionne sous la forme d'un ordinateur (tablette ou *smartphone*) connecté à Internet. Il suffit de se photographier, de poster sa photographie sur un réseau social et de récolter les « *like* » ou « pouces » qui constituent le barème d'évaluation, plus on en obtient, plus nous sommes « beaux » et intéressants. Ce nouveau miroir moderne permet, à l'aide de petites astuces, d'« améliorer » son reflet. Avec la photographie dite professionnelle, des logiciels de retouche permettent de transformer à volonté le résultat photographique initial. La photographie obtenue, sera corrigée et cette image d'un soi amélioré sera diffusée. C'est le premier pas d'un déséquilibre entre réalité et image. Le second pas est le tribut à payer pour changer de monde c'est à dire que la bidimensionnalité change les traits.

La photographie est amère de vérité mais elle est également capricieuse. Son exigence de concilier lumière, ombre et de soustraire une dimension ne réussit qu'au prix d'une indispensable déformation. Lorsque celle-ci est méliorative, on aura tôt fait de ne pas la considérer, et les pixels redessinent une courbe plus douce, ajoutant une miette d'énigme dans un regard plus intense. En revanche, lorsque la lumière souligne ce qu'il ne faudrait pas, accentue une cerne, ou pointe « un défaut », la photographie nous gifle, provoque une frustration et une réaction de révolte. Le jugement de soi est immédiat et cruel. Il faut savoir que la photographie accentue tout, elle *met en lumière*. Cette dernière n'aime pas vraiment les visages allongés, les petits fronts, les grands mentons, les paupières tombantes,(...), les nez longs et a une sainte horreur des cernes. Tout cela « ne rend pas bien » en image.

« *Se faire au maximum l'image, la copie de la Beauté, c'est éteindre dans sa chair tout ce qui nuit à sa diffusion. Pour faire place à l'Idée, il faut se vider de la matérialité qui en compromet la venue.* »²⁰⁹. Dans le champ de la mode, c'est comme cela que la ligne photographique est formatée, et que se crée le va-et-vient de la subordination. Les visages qui seront sélectionnés pour devenir des « socles à rêves » correspondent à une certaine plastique dite photographique. Ils seront diffusés partout et muteront progressivement en canon esthétique, mais pour les autres, ceux qui ne correspondent pas au canon ?

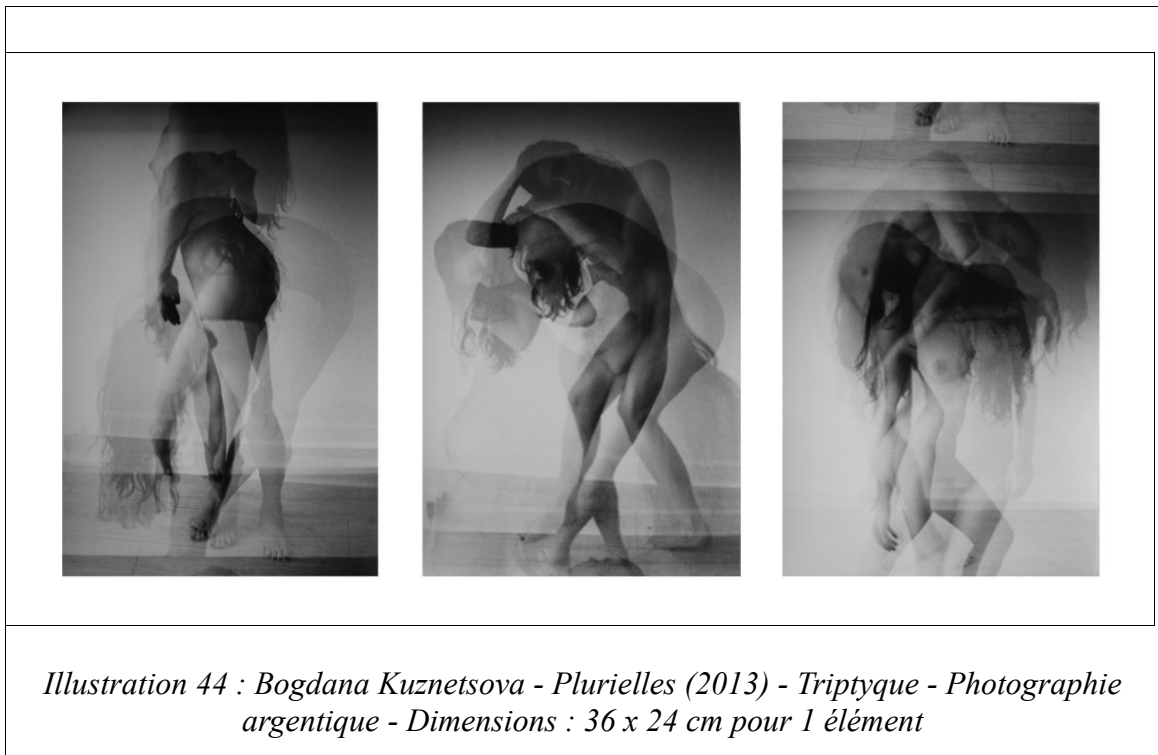
À priori, la différence fait la force, mais parfois, l'influence de l'image est si forte qu'elle gagne sur le respect qu'un individu a vis-à-vis de son propre corps. L'expansion de la chirurgie esthétique est un des symptômes du malaise vécu par l'être humain face à la dictature de l'esthétique photographique nous l'avons développé dans la première partie du mémoire.

209 Véronique BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 57

☑ **La courbe maudite**

Au fil des indices que nous avons petit à petit assemblés, il semblerait que la pratique photographique soit en train de connaître une révolution copernicienne. La photographie n'est plus au service du modèle, c'est elle qui le sculpte au nom du modelé. Les critères de beauté et de laideur ont toujours été en évolution durant les siècles et les arts sont un excellent indicateur pour observer le phénomène. Pourtant la beauté étant une idée universelle, elle surpasse toutes ces circonstances, de tous les temps de belles personnes existent et ont existées, sans forcément adhérer aux canons esthétiques en vigueur. Ces personnes rayonnent (de l'intérieur) sans être nécessairement photogéniques.

Une des difficultés principales du XXIème siècle est de savoir si la beauté humaine est nécessairement photographique. Cette question constitue une des problématiques de mon travail plastique. Le corps *en tant que tel* est une œuvre unique, il est naturellement beau. À travers mes créations, j'essaie d'éveiller la réminiscence des spectateurs, afin que les critères photogéniques soient démasqués comme un impératif subjectif du moment. Il s'agit de faire en sorte que la photogénie ne puisse faire partie des critères à travers lesquels le spectateur jugera mon travail. »



Le triptyque *Plurielles* (ill. 44) s'exprime sur la simultanéité de l'être, non à la manière virtuelle, par des extensions pixelisées et truquées, mais dans sa capacité à demeurer entier. L'être évolue dans un espace tridimensionnel et son entrée dans la bidimensionnalité peut-être une initiative mais ne doit jamais se résumer à une diminution. Je retrouve les racines de cette même idée dans le mouvement cubiste. Ne voulant pas céder à la contrainte de la planéité du support, ils ont inventé une nouvelle façon de montrer le même objet, sujet ou paysage sous des angles de vue différents mais tous réunis dans un espace bidimensionnel.

Pablo Picasso et Georges Braque (ill. 45) sont les grands noms auxquels ce mouvement est associé. L'objet peint est déstructuré, jusqu'à le rendre méconnaissable. Pour arriver à cela il est en quelque sorte sectionné en formes géométriques, dont la plupart sont des cubes, d'où le nom du courant. C'est une des façons que l'on peut utiliser pour mettre en regard l'un de l'autre, les différents angles de vue.



Illustration 45 :
Georges Braque - Broc et violon (1909
-1910), huile sur toile, (117 × 75 cm),
Kunstmuseum (Bâle)

Je voudrais pouvoir penser le corps comme une œuvre d'art parfaite qui ne saurait être contrariée par un critère de jugement aléatoire et inhérent à la mode d'une époque. Ainsi dans ce triptyque, la courbe n'est pas tranchante. C'est un mélange de modelés et de lignes, de pleins et de vides. Le corps est capté dans l'instant et ne pose pas. Ainsi la photo ne le momifie tout en le laissant demeurer, ancré dans l'instant.



*Illustration 46 : Salvador Dalí - Le grand Masturbateur (1929)
huile sur toile, (110 x 150,5 cm), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid.*

À l'image des courbes surréalistes et des personnages flottants et ambigus de Dalí (ill. 46), le corps ne cherche pas à être contredit ou enfermé dans une description toute logique et réductrice. Il faut interdire de nommer et de décrire car ce qui est présenté ne se donne pas à ces outils là. La simultanéité, la superposition, le souffle se conjuguent au véritable, c'est un corps *en tant que tel*, existant, qui est là.

/3. Le retour vers un futur authentique/

Cette partie offrira un espace de réflexion autour de l'*aura* de l'image²¹⁰, c'est à dire l'ensemble d'illusions, de pratiques et de conventions qui la constituent aujourd'hui. Se basant dans le mince espace limitrophe qui marque la séparation entre notre corps et le monde extérieur, plus précisément à même la peau et non sur celle-ci, nous verrons combien l'enjeu de ce lieu, que nous avons pris le temps de penser en détail est désormais devenu complexe. En effet, cette limite constitue l'espace de transformation d'une réalité matérielle vers une réalité virtuelle et en contient la coexistence. Cela étant défini, il nous faudra chercher au delà du lieu, car toute question territoriale est souvent le résultat d'un ensemble de croisements inter-relationnel de plusieurs domaines.

Nous analyserons « la naissance » non en partant de l'élément nouvellement apparu mais de l'*acte* au sens pur comme moment de transition d'une réalité vers une autre. Nous constaterons également comment la déification du personnage représenté se fait dans l'imaginaire du « receveur » de l'image. Sur la scène du crime, c'est à dire dans l'image au sens strict c'est au contraire à une réification que l'on assiste.

Il est possible d'aller plus loin, en effet c'est seulement à la condition d'une réification que l'homme peut envisager la femme comme l'objet d'un amour charnel, paradoxalement il doit alors travailler à maintenir un équilibre entre le fantasme (objet parfait de désir) et le réel (personnage charnel), c'est pourquoi nous chercherons à comprendre ce paradoxe à travers l'étude du personnage de la Vénus, notamment dans une proposition contemporaine de *La naissance de Vénus* (ill. 47).

De plus à ce terme de notre investigation il ne s'agira pas à proprement parler de s'ancrer dans la relation entre un spectateur et l'image mais de dépasser l'instant de ce tandem pour en comprendre les fondements et les raisons. Concrétiser les moments d'interaction avec l'*aura* de l'image car il s'agit bien de nommer quelques traditions qui se perpétuent et d'acquiescer la présence de nouvelles qui se créent. Peut-on parler d'un mécanisme indolore ? Et, il y a-t-il un tribut à payer pour continuer à jouir d'un imaginaire infini qui se greffe sur le récif d'une courbe mortelle ? L'instant du sacrifice se produit au sein-même de chaque image nous le verrons. Aussi le gain d'une immortalité virtuelle contrebalance-t-il le sacrifice d'un rapport au corps réel ? Va se

210 Voir glossaire.

créer alors un nouveau statut celui de « passeur » avec les caractéristiques de cet état, qui met également en lumière les fondements d'une tradition, celle de la cristallisation du rêve dont la tendance à la virtualité n'est qu'une des facettes.

Enfin l'ancrage dans la réalité s'offre constamment autant qu'il s'abolit par le *tout-visuel*. L'image naïve confesse à chaque instant sa réalité de cellule, socle pour le prisme du rêve. L'esprit, aliéné par l'exercice de la création de son fantasme extrait l'image directement dans l'imaginaire où il la traite sans la voir. Nous comprendrons comment la distinction entre une vision subjective et une vision objective peut proposer un moyen d'ancrage dans la réalité. Cette constatation de la réalité permettra alors de justifier un aboutissement dans l'appréhension des choses « en tant que telles » et ainsi, de recréer le moment d'un soi en tant que corps.

a. La Naissance de Vénus

Avant d'entendre les révélations de l'image qui se livre dans son tout-visuel, et nous donne par là même l'antidote à son mal dont il ne nous reste plus qu'à comprendre le mécanisme, invitons dans l'analyse le tiers toujours présent dans la relation image/*regardeur*²¹¹. C'est l'« aura » de l'image, c'est le potentiel « spirituel » de cette dernière. Dans cette partie nous nous tournerons encore une fois vers les images de représentation humaine produites au sein de la société, c'est à dire qu'elles naissent et vont illuminer le social, parfois produites par et dans la société de consommation avec les moyens à la hauteur de leurs ambitions, parfois produites « *hand-made* ».

Qu'elles soient des objets finis sous forme de grandes affiches publicitaires, de pages plastifiées dans un magazine ou membres d'une organisation virtuelle, toutes bénéficient d'une sorte de pouvoir, cette « aura » qui en émane dès qu'elles ont fait acte de naître. Plus précisément c'est une condensation de tous les pouvoirs de l'image, le premier étant son action sur l'imaginaire, le second étant de devenir la matérialité du rêve. Riche de ses talents l'image travaille à travers un donner/recevoir avec l'esprit de celui qui interagit avec elle.

Aussi éternel que l'est la déesse elle-même, le mythe de Vénus ne voit jamais faiblir la force de son enchantement. À elle seule, Aphrodite pourrait être une personnification des pouvoirs de l'image, telle que la fabrique l'industrie du luxe. Incarnant les qualités telles que la Beauté et la Grâce, elle en conserve le mystère de la possession, en même temps qu'elle les offre généreusement à qui la regarde. Il émane d'elle un souffle de fraîcheur qu'il est presque possible de sentir passer sur la joue, elle est l'éternel printemps tant elle est l'éternelle jeunesse. Je vous propose de voir comment la naissance de Vénus et ses nombreuses variantes tiennent lieu de métaphore pour l'apparition de l'image et quelles en sont les limites. Aussi nous comprendrons où réside le paradoxe du personnage de la Vénus. Enfin, à travers l'étude d'une *Naissance de Vénus* (ill. 47) contemporaine nous verrons comment dépasser l'illusion de l'image.

211 J'utilise le terme « *regardeur* » car je ne veux pas restreindre cette étude au conjoint principal de l'image : le *spectateur*. Ce dernier fait délibérément le choix de la regarder (il s'invite à son spectacle), il lui offre déjà son intérêt qui peut évoluer au delà d'un regard approbateur (car déjà intéressé) vers un regard admiratif ou contemplateur. Je veux aussi inclure les amants, tout ceux qui étaient indifférent mais ont vu, ceux qui ont laissé échapper un regard, ceux que l'image aura croisé ne serait-ce que l'espace d'un instant.

* * *

Dans ma pratique je voyage constamment entre la certitude d'une beauté féminine universelle et l'impossibilité d'en définir les caractéristiques. Au fil du temps, je sais que le choix de mes modèles ne s'appuie pas sur une motivation purement esthétique. Je dirais qu'il se porte vers une beauté toute intérieure mais qui rayonne également sur l'enveloppe corporelle. Il me semble que c'est pour cette raison qu'à l'heure actuelle je ne peux toujours pas situer ou définir les ingrédients de cette beauté. Toutefois, le surprenant élément de réponse que j'ai découvert est que cette beauté ne répond à aucun des canons de beauté qui sont en vigueur. Plus encore, elle repose en grande partie sur un « *feel good* »²¹² qui est plus qu'une humeur mais un état qui transfigure totalement le corps. Par ailleurs, bien des corps harmonieux et symétriques sont soit d'excellents espaces à rêves (c'est à dire beau dans la mesure où ils accueillent nos fantasmes), soit des coquilles froides.

Ce qui ajoute au mystère, c'est que l'œil photographique est capable de retranscrire cette beauté pour peu qu'on laisse le corps chanter sa mélodie, se mouvoir et parler seul sans entrave. C'est une possibilité que je lui offre lors de mes séances où il peut en quelques sortes parler librement, il n'y a ni personne, ni personnage juste un corps qui se confie.

Il n'y a pas de canon esthétique ou plutôt chaque femme à le sien mais l'humanité n'a pas encore la recette pour les laisser apparaître. Travailler autour du personnage de Vénus était pour moi une possibilité d'énoncer l'universalité de la beauté féminine. Cependant, le phénomène de la virtualisation a créé une nouvelle entrave à l'émancipation du corps c'est pour quoi cette recherche y consacre une grande partie.

212 En français « être bien ».

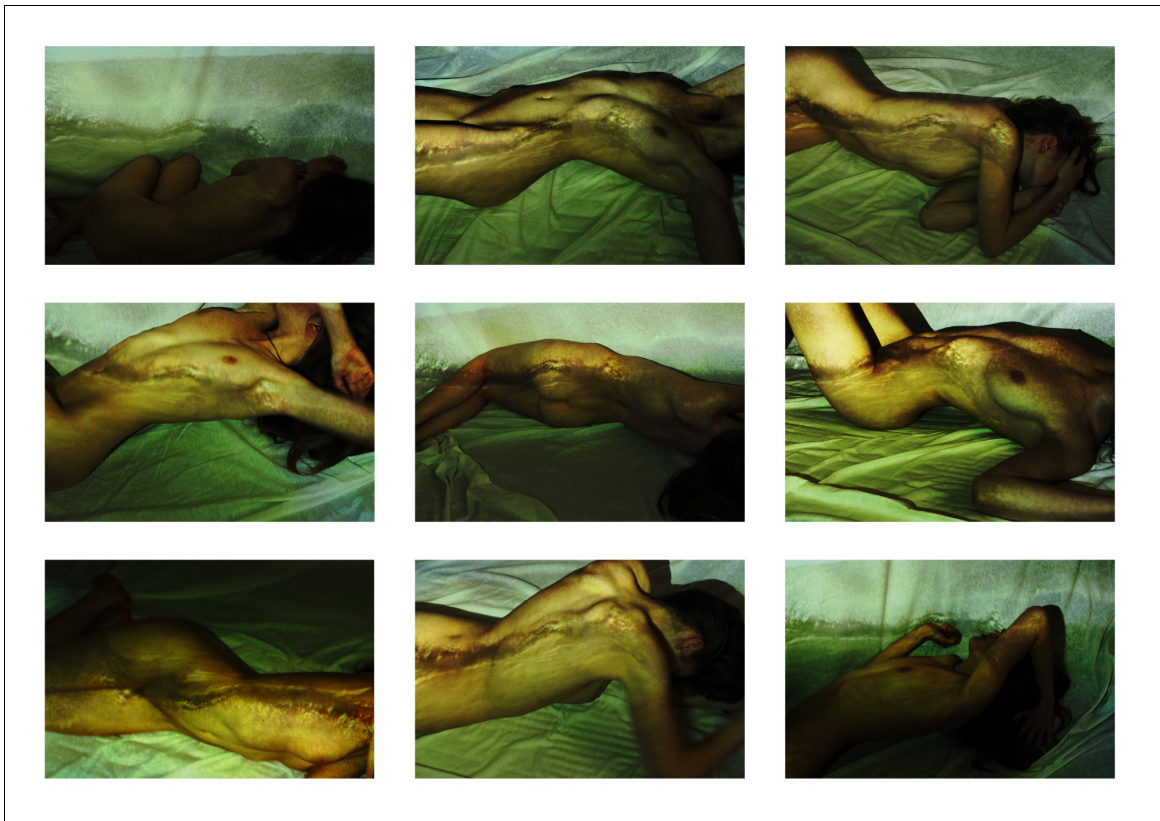


Illustration 47 : Bogdana Kuznetsova - La Naissance de Vénus (2013) photographie numérique - composition 9 éléments photographiques indépendants - 30 x 40 cm chacun

☑ ***The Birth***²¹³

La naissance prend une place importante dans ce questionnement parce qu'elle intervient de plusieurs façons dans l'explication. Puisqu'on aborde l'image numérique, la naissance va devenir la métaphore de la création d'un nouveau « soi » virtuel²¹⁴. De plus, c'est en approfondissant la compréhension au sens strict de « naître » que l'on peut expliquer cet événement comme un moment de transition d'un monde à un autre. Par exemple d'un monde matériel vers un monde dématérialisé dans notre premier cas, soit d'un monde intra-utérin vers un extérieur, d'une nouvelle dimension spatiale.

- *Le moment d'apparaître*

On appelle naissance le laps de temps que met le fœtus pour quitter le ventre de la mère, sa sortie n'est pas une apparition soudaine mais constitue un des moments obligatoires pour poursuivre sa croissance. Il est important de poser ici la distinction car la naissance est souvent qualifiée de « venue » sous-entendu « arrivé d'on ne sais où ». Or il s'agit plus, à proprement parler d'une translation²¹⁵ de l'intérieur du ventre de la mère *sur* son ventre. C'est donc une transition d'un monde avec un ensemble de caractéristiques (l'obscurité, le liquide amniotique, un échelle d'espace donnée, répondant à un schéma) vers un monde avec un autre ensemble de caractéristiques (la lumière, un système solaire, une échelle d'espace donnée, l'air...). Précisons également que la naissance ne constitue pas la suite de l'engendrement, après cette première réaction chimique instantanée et complexe, tout ce qui se produit n'est que croissance. Cette dernière se poursuit (durant le moment qu'on appelle vie) et se subdivise en plusieurs étapes (gestation, enfance, adolescence, vieillesse) jusqu'à une nouvelle réaction chimique tout aussi instantané qu'est la cessation du fonctionnement du système qu'est l'organisme (la mort). Ainsi, le vocabulaire étant clairement défini, nous remarquons que le moment de la naissance est très rarement traité dans l'art pictural. Désignant conventionnellement le moment qui suit la naissance, la présence du nouveau née dans les bras de sa mère.

213 En français « La Naissance »

214 *Virtuel*, précisons le, ne signifie pas faux, ni instantané. C'est une apparition tout à fait réelle dans un monde (dématérialisé) sans autre consistance que le pixel et qui se fixe dans *une toile invisible*. (voir glossaire)

215 Le mot translation désigne l'action, dans certaines occasions, de déplacer quelque chose ou quelqu'un. En mathématiques, effectuer une translation revient à ajouter un vecteur à un ensemble de points pour déplacer cet ensemble dans l'espace. En 3D (CAO par exemple), la translation est le déplacement d'un objet parallèlement à un axe. En physique: passage d'un état à l'autre.

- *Du corps réel au corps virtuel*

Depuis l'invention d'Internet, et plus précisément de l'exorde de sa collaboration avec la photographie numérique, notre corps connaît des naissances quotidiennes et successives. Depuis la création d'un monde virtuel régit par un ensemble de lois, pour répondre au désir d'être en phase avec l'évolution progressive de la société, il faut faire exister son corps simultanément de façon matérielle (son existence sensible) mais également de façon virtuelle (une existence tout aussi concrète mais dématérialisée). Pour ce faire, nous naissons. À la suite de l'engendrement photographique (une réaction dont le processus fut d'abord chimique puis reconstitué numériquement). Par la mise en ligne de fichiers dans un certain contexte²¹⁶ (la barre de chargement définit la durée de la naissance) notre corps effectue une translation pour autant que cela lui ai possible. Notre contour, la limite de l'enveloppe charnelle occupe désormais une place dans le monde virtuel.

Notons que la peau, plus précisément en tant que contour qui définit notre limite d'avec le monde extérieur se trouve être le lieu, l'ensemble points qui effectuent la translation.

- *Mère/Mer*

Je voudrais proposer un point de vue sur la naissances de Vénus. Lorsque nous tenons compte des circonstances, elle naît des parties génitales de Chronos, jetées à la mer par son fils Zeus qui viens de le vaincre. Le mythe relate que la déesse serait sortie sur le rivage de l'écume des vagues. À reprendre de façon concrète les étapes de l'apparition de la déesse, l'histoire n'ignore par la nécessité de l'engendrement par l'élément masculin (ici l'entrée en contact de la semence contenue dans les testicules avec un des éléments du corps terrestre). C'est grâce à cet élément déclencheur que peut se réaliser le devenir en matière du corps de Vénus. Elle croît dans les profondeurs marines et se trouve expulsée du corps de la Terre par la vague, la puissance du mouvement de cette dernière génère l'écume, souvent amplifiée par le vent. La déesse nous apparaît sensuelle de son corps en pleine floraison, parée de tous les charmes propres à générer un désir aussi voluptueux que mental.

La reprise de ces étapes met en lumière une naissance divine quasi identique à la naissance humaine. Certains acteurs et étapes sont narrés de manière métaphorique pourtant la naissance de Vénus atteste bien non de l'apparition d'une déesse mais d'une

²¹⁶ Cela est particulièrement pertinent lors de l'utilisation de la photographie pour une image d'avatar sur les réseaux sociaux, mais comprend également la diffusion de toutes photographies personnelles intégrant la sphère sociale.

femme et si mystère il y a, il se greffe bien autour des causes de l'engendrement et du pouvoir unique des femmes de mettre au monde dont les causes originales et l'alchimie restaient jusqu'à peu un véritable mystère.

Face à l'enchantement d'un tel mystère les Arts se sont mis en tête d'en proposer une description, presque une illustration qui pourrait être digne du véritable phénomène ou au moins en contenir une miette du merveilleux. Progressivement les artistes ont dévié de leur objectif premier de capter la quintessence de l'inexplicable et ont abouti à un processus de copie d'un schème caricatural de *La naissance* de Vénus. Se réduisant progressivement à la simple présence d'éléments clé comme : le corps féminin dénudé, l'eau, l'écume et le coquillage. Ce dernier étant la métaphore du sexe féminin mais dont la signification est plus que souvent mal interprétée²¹⁷.

Il y a un second moment compris dans toute représentation de naissance de Vénus, celui-là est également métaphorique, ce qui rend la représentation de la déesse si complexe. Cette naissance représente le moment de transformation d'une fille en jeune fille, le moment où cette dernière se pare de tous les atouts de la déesse pour détenir pendant quelque temps le pouvoir du « charme » qui suscitera l'amour vers elle. C'est cette double représentation contenue dans un seul personnage qui explique la juxtaposition mer/mère. Une Vénus qui sort d'une mer qui symbolise la mère (et les eaux du liquide amniotique) mais qui est également en capacité de devenir mère, contenant en son ventre un mystère de l'Univers.

* * *

Proposer une version contemporaine de *La naissance de Vénus* (ill. 47) c'est avant tout rendre justice au Mystère de l'univers qui honore la femme. C'est essayer d'en saisir la quintessence sans tomber dans la mise en scène. Donc il ne s'agit pas de produire une illustration mais générer le phénomène lui-même. Comme nous l'avions dit précédemment la photographie est un mécanisme qui fonctionne à l'image de l'engendrement. La lumière entre dans l'objectif et vient apposer sa trace sur le récepteur au niveau duquel se produit la réaction chimique. Cet instant passé l'image commence son existence « intra-utérine », jusqu'à connaître le moment du développement, puis de l'impression qui lui donnera à proprement dit un corps.

217 L'importance du coquillage dans les illustrations est due à sa forme, mais non parce qu'il ressemble (avec un peu d'imagination) au sexe féminin mais parce que symboliquement il représente l'infini. C'est à la capacité de la femme de se régénérer à l'infini qu'il fait mention par son motif de spirale ou par la sinuosité de ses extrémités dans le cas de la coquille St Jacques.

Cette première mise en abîme ne suffit qu'à rapprocher le processus photographique de la naissance humaine et à éclairer les choix du médium. Pour réaliser *Une naissance de Vénus* il fallait que tous les éléments s'unissent et ne soient compris que dans leur sens premier. Cette composition de neuf fragments distincts (ill. 47) n'est pas un état de fait après la naissance comme nous pouvons le voir chez Botticelli (ill. 49) ou chez Cabanel (ill. 48), c'est un corps qui est au sortir de la vague, en train de la quitter et d'apparaître dans l'écume.

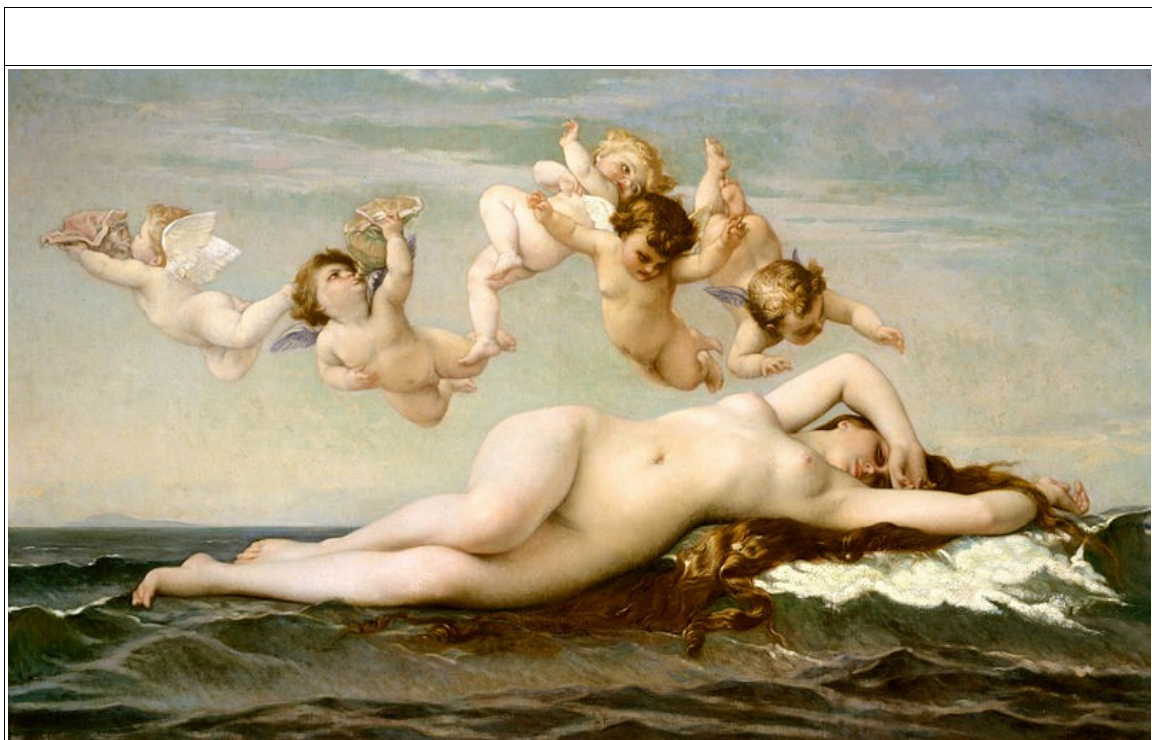


Illustration 48 : Alexandre Cabanel - La Naissance de Vénus (1863) 130 x 225 cm, huile sur toile, conservée au musée d'Orsay, Paris

La naissance n'est pas un moment statique et la combinaison des neufs éléments permet de restituer le mouvement de sortie « du ventre » de la vague. De plus l'enchaînement des photographies dans le sens horizontal permet de restituer grâce aux lignes du corps le mouvement de la vague. Un jeune corps de femme est ballotté par la vague en même temps qu'il restitue une vague en image. Il n'y a pas de personnage, pas de personne, le corps émerge de l'obscurité grâce à la lumière d'un projecteur, simultanément il s'échappe de la vague. Le corps n'apparaît jamais en entier et pour cause, une fois entièrement apparu ce ne serait plus une naissance.

De plus ici le corps est un miroir et revoie au corps féminin *en tant que tel*. C'est parce que la Vénus n'est pas un personnage qu'il n'y a pas de mise en scène. Il ne s'agissait pas restituer le décor de la naissance de la déesse comme dans les photographies de Vincent Peters (*ill. 50, 51*), ce qui n'aurait fait que conforter l'imaginaire. Le phénomène est rendu par la nudité du corps apparaissant au travers de la vague générée par la lumière du projecteur.

Dans la mesure où la femme recompose le processus de l'infini puisqu'elle contient en elle la capacité de se recréer (et le charme suffisant pour attirer l'élément masculin dans l'équation) nous verrons comment au travers de l'image le charme entre en jeu directement avec l'imaginaire.

☑ ***La femme déesse***

La déification du personnage représenté (sur la photographie) se fait dans l'imaginaire du *regardeur*, l'image quant à elle contribue à sa réification. La peau, les courbes et les traits appartiennent à une femme réelle, enjolivée par l'image certes mais aussi matérielle que n'importe quel objet, et donc aussi consommable. Chaque spectateur a intuitivement conscience de cette qualité de la femme représenté, c'est pourquoi le désir émergent de la vue de l'image n'est pas immédiatement censuré par l'esprit mais accentué et ressenti de manière encore plus vive.

L'image est en cela attrait, qu'elle donne corps à ce qui est représenté, en donnant une chair sur laquelle peut se poser l'envie. Cela nous ramène vers la querelle entre iconoclastes et iconodules²¹⁸.

Dans notre cas, celui de l'image photographique, le désir s'émancipe à la seule raison que l'objet présenté est réel, de plus enjolivé dans la représentation créée. Pourtant l'esprit accomplit la majeure partie de l'équation dans l'imaginaire, glorifiant le personnage représenté, matérialisant les contours d'une pure absence photographique, réinterprétant enfin à son intention les émotions du modèle. Dans le cas des femmes c'est une identification au personnage, au style, à l'état d'esprit (la femme fatale, la femme innocente, la dominatrice...) dans le cas des hommes, face à une image féminine, c'est l'accès à un parfait inaccessible, la mise en scène d'un archétype de femme.

218 « De l'iconoclasme byzantin à celui de la réforme protestante de Calvin, l'anathème lancé contre les images trouve sa justification dans les valences d'impureté, de séduction que les iconoclastes leur reconnaissent » Véronique BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 123

Revenons à l'image, cette dernière disséquée au sens le plus strict, représente un ensemble de contours et de formes, toutes réelles. C'est bien cette réalité qui constitue la clé de l'image. C'est une femme bien réelle et mortelle qui est représentée, et même si l'esprit s'émeut dans l'imagination pour la création du personnage qu'il a envie de voir et sur lequel il a envie de fantasmer, l'image elle livre crûment la morphologie d'une femme mortelle et par cette simple confession elle glorifie la femme, chaque femme.

Ainsi, l'image glorifie la femme en la livrant dans la simplicité de sa morphologie, l'esprit de l'artiste qui produit le cliché enjolive la réalité dans une réinterprétation en combinant plusieurs éléments pour contribuer à la création d'un ensemble, d'un « style ». L'esprit du spectateur enfin imagine un personnage, réinterprète l'image sous la tutelle de ses désirs, combinant les traits aperçus aux fichiers de son imaginaire. La déification de la femme représentée découle de la capacité de l'image à inspirer l'imaginaire, elle est le résultat de l'aura de l'image.

Malgré les retouches faites sur l'image, même si le vivant est remis dans l'ambiguïté par le retrait de ses signes (grain de peau, ridules, rougeurs, etc.) la femme représentée sur la photographie n'est et ne peut nullement être une déesse, sinon qu'un référent éloigné et imparfait.

C'est justement par les retouches « amélioratives » que l'image ajoute à l'imperfection du personnage représenté, puisque perdant son entité de vivant (qui est au moins une possibilité d'incarnation de la déesse) elle devient que pur simulacre, copie de la coquille vide, l'attrait venant pour la forme et non le fondement (créant des contours de la femme sans la fraîcheur de celle-ci).

« Les bonnes copies sont douées de ressemblance, non au sens d'une conformité extérieure à l'Idée, mais d'une adéquation interne. La copie d'une chose doit moins ressembler à la forme de ladite chose qu'à l'Idée de cette dernière [...] Les simulacres qui prétendent à tort posséder la propriété qui en fait des images de l'original se limitent à une ressemblance du dehors, à un emprunt superficiel sans passer par l'Idée. »²¹⁹

219 Véronique BERGEN, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p 63



Illustration 49 : Sandro Botticelli - La nascita di Venere (vers 1485) 184,5 x 285x5 cm, tempera sur bois, Galerie des Offices, Florence

- *L'idée de la déesse, gestes et attitudes*

Le spectateur happé par l'aura de l'image, s'enivre et voit le représenté seulement sous les effluves de cette dernière. La jeune femme représenté n'ayant rien qui puisse clairement justifier son appartenance au rang des immortel, son corps se pare du vêtement invisible des attitudes. Ces parures, véritables objet d'enchantement vont contribuer à insuffler le divin dans ce corps éphémère. Leur premier objectif est de détourner l'attention du spectateur de la morphologie du modèle juste suffisamment longtemps pour que l'imaginaire interprète à sa guise le geste.

L'attitude est le vêtement du corps, il contribue à créer le personnage. Lorsque la Vénus de Botticelli (ill. 49) déplace sa main pour dissimuler son sexe avec sa chevelure et incline la tête, le spectateur y lit immédiatement une attitude de pudeur. Autre exemple sur une des photographies de Vincent Perters (ill. 50, 51), une mannequin pose dans le rôle de Vénus.

Illustration 50 : Campagne de publicitaire réalisée par Vincent Peters



Maillot de bain DRAGA, CROUSE.

Elle est heurtée par la vague sur le rivage et semble comme sortie de celle-ci, bien qu'elle ai les jambes dans une position d'ouverture son visage se dessine dans un $\frac{3}{4}$ strict. Le regard va au loin comme fuyant le contact avec le spectateur mais cette ruse ne nous dirige pas vers une attitude de pudeur au contraire elle invite le *regardeur* à s'attarder sur ses courbes (comme profitant d'un moment d'inattention du modèle). Cette publicité cherche à promouvoir le maillot de bain porté par le modèle, c'est un contre-sens de le faire porter à Vénus mais encore une fois cette ambiguïté va à la faveur de la publicité car il est plus sensuel de dissimuler que de montrer.²²⁰ Cette démonstration du travail des attitudes dans une photographie illustre l'étape de l'entrée dans l'imagination du corps représenté, de sortes que l'on ne voit pas une maigre jeune fille sur un bord de plage mais que l'on y reconnaît une naissance de Vénus.

220 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard - Le Seuil, 1980. A la page 93 il évoque la différence entre la photographie pornographique et érotique. Je reprends la citation pour l'idée que toute image féminine habilement composée est pudiquement suggestive : « *La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le punctum est alors une sorte de hors-champs subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés.* »

- *Le corps de la déesse, état et réalité*

Comme nous l'avons vu précédemment les gestes et attitudes habillent le corps de la femme de façon à en faire une meilleure piste d'atterrissage pour nos fantasmes. Il faut rappeler que la transformation ne peut avoir lieu que grâce à la translation dans l'image, le déplacement des points de contours dans l'espace virtuel où l'image commence une nouvelle vie autonome. Prenons une autre proposition de Vincent Peters (*ill. 51*) pour la naissance de Vénus, c'est Eva Herzigova qui en joue le rôle cette fois.

*Illustration 51 : Vincent Peters pour GQ Italy - août 2008,
Modèle : la mannequin Eva Herzigova*



Cette proposition est un peu plus complexe que la précédente car elle contient deux références. La première est plus immédiate, bien que la femme soit déjà une Vénus l'artiste cherche à rejouer une énième caricature de sa naissance. La modèle joue le rôle d'une personnification du mythe.

La seconde référence, plus subtile va à Marilyn Monroe (*ill. 52*), l'une des dernières séances photo à laquelle elle ai participé c'est déroulée quelques semaines avant sa mort à *Santa Monica beach*, réalisée par George Barris.



*Illustration 52 : George Barris (été 1962)
travaillant avec Marilyn Monroe sur la plage de
Santa Monica Beach*

On y voit l'actrice sur la berge plutôt que véritablement dans l'eau fidèle à sa beauté lumineuse, marchant rigoureusement sur les pas du personnage qu'elle doit incarner, la blonde sex-symbole. La coiffure et les attitudes d'Eva rappellent les clichés réalisés de l'actrice. Ainsi, la mannequin personnifie à la fois le mythe de la plus belle femme, Vénus, et rejoue le rôle de la femme que l'on a le plus désiré dans l'Histoire, Marilyn. L'image deux des ingrédients de la beauté mystérieuse de Vénus - la grâce et le désir.

L'aura de l'image fonctionne à toute puissance au vu du cocktail de références inconscientes composé par l'artiste. Ces dernières trouveront leur réponse dans l'imaginaire du *regardeur*, l'image en elle-même présente un visage bien plus pâle.

En effet, nous voyons sur l'image (ill. 51) un bord de plage avec du sable humide et froid. Les filtres refroidissant dans les tons bleu-vert contribuent à accentuer l'aspect d'un soleil printanier qui ne réchauffe pas encore.

Eva se tient face, le photographe la prend en contre-plongée. Ses jambes qu'on ne voit qu'à partir des cuisses sont croisées, elle est habillée d'une sorte de bas de maillot qui lui remonte jusqu'aux côtes. Elle est torse nue, ses avant-bras cachent sa poitrine de façon à accentuer le galbe de ses seins, sa main gauche est posée sur sa joue et sa main droite caresse son cou.

Son visage très exposé à la lumière nous apparaît dans les traits essentiels, ses lèvres entrouvertes, nous ne pouvons que deviner ses yeux dans l'ombre. Elle reprend la célèbre pose de Marilyn Monroe, où ses yeux disparaissent comme semi-clos par le désir, la bouche entrouverte comme attendant éternellement un baiser. Mais sans tomber dans les références que l'artiste voudrait nous voir trouver, nous ne voyons ni plus ni moins qu'une femme aux seins nus suggérées, sur une plage. Une tâche noire trouant l'image.

Concentrons nous sur cette tache, que dissimule-t-elle ? Elle est comme un gouffre béant sous le centre de l'image. Le bas-ventre est comme voilé, mais également guindé par le tissu que l'on devine *stretch*. La mannequin semble porter un vêtement de deuil, non pour elle qui bénéficie d'une jeunesse éternelle dans l'image mais pour son corps dont elle vend le fondement pour ne servir que de coquille de traits. Son ventre (qui peut devenir un univers de croissance) son bas ventre et enfin son sexe subissant en quelque sorte une négation dans l'image. Cette disparition la condamnant à être non un des maillons de la chaîne infinie des femmes mais un corps instant, un corps à consommer « tout de suite » visuellement.

☑ ***Le Mystère du Bout du Monde***

Si la Vénus est la personnification de l'Idée de Beauté, de la grâce et de la féminité, on peut la dire paradoxale parce qu'elle est la représentation de quelque chose d'irreprésentable. Cependant, ce personnage prend tout son sens seulement une fois représenté.

L'imaginaire n'est pas suffisamment fort pour se satisfaire des mots, c'est par faiblesse qu'il quémande l'image. Alors les artistes, pour répondre à la demande ont créé des effigies de Vénus, c'est à dire des possibilités de représentation de l'incarnation

de l'irreprésentable. Est-il possible de montrer la Vénus sans brider les qualités qu'elle incarne ? Existera-t-il jamais une représentation parfaite de la déesse ? La réponse est affirmative dans les deux cas.

En effet, il ne s'agit pas de trouver une énième et nouvelle possibilité de représentation, de variante, de caricature, il s'agit de présenter ce qui est lui-même incarnation : c'est à dire le corps féminin. Ainsi, la Vénus étant une matérialisation de l'irreprésentable, il s'agissait de l'incarner dans un élément concret plutôt que de créer un décor qui reprend les attributs de son mythe.

La femme étant elle-même l'incarnation de son propre mythe, elle est l'infini jeunesse parce qu'elle se régénère à l'infini en offrant la vie. La jeunesse n'étant pas un état de chair mais un état de la femme, comme jeune femme, avant d'avoir enfanté. Après l'amour et l'enfantement se succédera à elle une fille nouvelle, pure à nouveau. La fraîcheur de cet état de jeune fille, qui suit l'adolescence et s'achève dans les éteintes de l'amour, condense également l'élégance des courbes subtiles et une physionomie d'une innocence enfantine qui trahi sa perte. L'état de jeune femme réelle est la représentation parfaite des qualités d'Aphrodite (beauté, grâce, féminité).

Alors, on peut dire que la jeune femme dans son enveloppe corporelle est une représentation de la déesse (qui elle-même incarne un ensemble de qualités), c'est pour quoi il me semblait essentiel de proposer une nouvelle *Naissance de Vénus* (ill. 47), vraie en tant qu'acte et vraie en tant que représentation.

Ce projet traduit l'acte de naissance de la femme en tant que déesse lorsqu'elle est dans l'état de son corps²²¹. Je complétera en notant que l'universalité du corps de la femme permet de dire que chaque femme est une Vénus, dans la mesure où elle est, a été ou sera jeune fille.

* * *

Encore aujourd'hui quand la pornographie, le *show-business* et la semi-nudité comme costume de scène semblent avoir retiré à la femme tous ses mystères, elle n'en demeure pas moins énigmatique pour le genre masculin.

Le corps féminin est comme une île perdue dans l'océan de la vie que chaque homme aimera découvrir et conquérir. L'objectif de cette quête ne serait-il pas le Bout du Monde ? Car il y a bien un lieu que les hommes ont visité, assez petits qu'ils étaient pour y vivre, c'est le ventre de leur mère. De cette mer ils sont nés, sortis des eaux tout

221 Le corps dans l'évolution de sa réalité matérielle et non comme instant enjolivé.

comme la déesse. Cependant, ne pouvant faire partie du cycle de l'infini car n'ayant pas en eux le mécanisme ils sont devenus des hommes. Pourtant, le premier monde qu'ils ont connu, un appel de la nature les reconduit aux portes de cet univers.

Rêvant secrètement d'un retour dans le jardin d'Éden, cherchant dans la pénombre la main d'une Ève pour les y conduire, ils vont inlassablement vers l'entrée, ils vont du bout d'eux-mêmes au bout du monde, espérant peut-être disparaître et réapparaître ailleurs, réaliser l'impossible translation de l'extérieur du ventre dans l'intérieur. Puis après tant d'efforts d'une course effrénée vers la Terre promise, ils s'échouent sur ce ventre qu'ils ont connu autre fois, s'oubliant dans l'impossible exercice de leur quête.



Illustration 53 : Bogdana Kuznetsova - Un des éléments qui compose la Naissance de Vénus, 30 x 40 cm, photographie numérique

C'est pour donner sens au Mystère que la Vénus doit devenir femme. Dans la proposition plastique que j'ai formulé (ill. 47), dans cinq des neuf éléments, le ventre de la Vénus est visible. L'élément au centre de la première ligne (ill. 53) est une référence à l'épisode du Bout du Monde, nous y voyons le pubis, également appelé « mont de Vénus » et une petite partie du sexe qui

s'expose en toute discrétion. Le nombril est très nettement visible comme la marque du processus de l'infini apposé par le système d'entrée dans ce monde (l'épisode de la section du cordon ombilical après la translation). Nous voyons également que dans la proposition de Vincent Peters (ill. 51), Eva symbolise une Vénus hors du processus de l'infini, non comme sortie d'un corps mais sortie d'une vague puisque son nombril est dissimulé. Elle n'est pas humaine mais prends la place d'un lieu à fantasmes dont on aurait extrait la profondeur ou du moins fait disparaître la consistance.

b. La fin du Minotaure

☑ **Le sacrifice**

Ce que j'appelle le sacrifice se produit précisément dans chaque image. La jeune fille qui concrétise sa réalité dans l'image s'en défait petit à petit disparaissant un peu plus à mesure que se forme la buée du fantasma imaginaire. Généralement c'est la top-modèle que l'on offre au rite de la transformation, elle qui deviendra tout, toute, chacune, disparaît d'elle-même. Car au fur et à mesure qu'elle se multiplie dans les divers status, elle se désintègre d'elle-même distribuant son corps à tant de regards.

La sacrifiée semble heureuse au service de l'industrie du rêve. Comment se proposer pour un tel sacrifice, disparaissant de soi, s'offrant sans cesse à d'autres regards consommant ? Quelle peut être la substance de la poudre magique qu'on lui donne ? Autre que l'illusion quasi inoffensive du personnage dans l'image, l'illusion d'être une héroïne en incarnant le rôle de l'offrande. La récompense pour les volontaires, les effets de la poudre qu'offre la fée *Clochette*²²².

En effet, l'heureuse élue gagne le droit à l'éternelle jeunesse, non réelle dans notre espace-temps certes mais parfaitement réelle dans le monde virtuel qu'elle rejoint peu à peu. Elle a alors un contrat avantageux, ne perdant rien de son intégrité en tant qu'identité sociale, elle gagne la jeunesse éternelle dans une réalité virtuelle en plein boom expansif. Elle ne vend pas son corps à la consommation mais offre seulement ses lignes aux regards du spectateur cannibale. (dans le sens où il la fantasme et la consomme visuellement). Elle gagne enfin le statut de « passeur » car elle est pour l'instant l'un des rares personnages dont le travail est de voyager physiquement entre le réel et le virtuel. Le véritable sacrifice ne se distingue que lorsqu'on analyse le rapport à son propre corps.

Ce n'est donc pas son corps que dévore le monstre de l'image mais le lien qui l'unit à son corps, devenant constamment un lieu de création, étant un des éléments de l'ensemble agencé par le créateur de l'image, son corps réel cède la place à une humeur, à une attitude, il se dématérialise.

²²² Dans l'histoire de Disney, c'est la poudre de la fée *Clochette* qui permet aux enfants Darling de s'envoler avec Peter Pan hors de leur réalité, dans le monde où les enfants ne grandissent jamais.

☑ **La tradition**

La tradition veut que l'on offre constamment des jeunes gens, des unités qui permettront le salut de l'imaginaire et du fantasme des milliards. Le fondement de cette tradition c'est de faire survivre le rêve par le sacrifice de ces « passeurs ».

Alors que la loi du visible est amère et crue, elle donne tout à voir et l'image ne maquille rien, elle prétend bien à ce qu'elle est, une image. L'imaginaire lui (d'un mécanisme beaucoup plus complexe) s'empare immédiatement du montré, il y greffe un ensemble de stéréotypes générés à travers la récolte constante d'autres images. C'est alors qu'il va s'adonner à la préférée de ses activités, celle à laquelle il consacre le plus de temps. Essayer de faire entrer les paramètres de la réalité dans l'espace du rêve, ce dernier étant assez strict et plutôt irréaliste l'esprit a besoin des lignes proposées par les mannequins pour réussir à la conciliation. Dans l'opération le « passeur » offre ces traits, habillé d'attitudes et de gestes il engage un dialogue.

Enfin, l'aura de l'image contribue à faire de cette dernière le lieu d'existence, non de ce qui est véritablement représenté mais du rêve que l'on voudrait vrai. Dans la mesure où une représentation est possible c'est que le rêve est possible, souvent il se résume à belle, jeune, fraîche, pleine de vie et de désir, déclinée dans diverses formes et décors.

Jusqu'ici la tradition n'avait rien d'une malédiction. D'ailleurs, après la Seconde Guerre mondiale la société a utilisé la publicité pour « soigner » la population. La création constante d'images de bonheurs, de personnages souriants dans une atmosphère paisible et confortable devait remplacer tout le catalogue d'images assimilées durant la guerre.

La propagande par l'image étant la meilleure de toutes, cela a si bien marché que combiné au progrès du développement des technologies, la France a connu les « Trentes Glorieuses ». Les consommateurs identifiant la joie des personnages publicitaires comme produite par l'utilisation du produit. Donc pour connaître la même joie il fallait nécessairement se munir du même produit.

Sans soigner le traumatisme, on l'a dépassé avec des besoins artificiellement créés. Puis, les images et leur multiplication exponentielle ont contribué à composer une esquisse d'idéal, (inatteignable). Rien en somme, qui ne dépasse les principes simples qui régissent la vie d'une société de consommation.

Le basculement se produit lorsque l'empire du rêve prend une telle importance qu'il devient préférable de sacrifier une réalité matérielle aux lois de l'image. Le fait de reconnaître le monde virtuel comme un monde qui a une existence parallèle et simultané au notre c'est devoir combiner pour son corps une double existence. Pourtant, à l'origine seuls les passeurs étaient à même d'effectuer le voyage constant entre les deux univers.

La majorité ne correspondant pas aux caractéristiques nécessaires pour exercer le rôle de passeurs, des pratiques de copies émergent. Ces pratiques, loin de partager la réalité des passeurs, consiste à copier, à sculpter son propre corps pour voler les caractéristiques des coquilles. L'intérêt bascule de l'intérieur de l'être à l'extérieur, le sujet vit non plus d'une consistance intérieure, il la troque (ne la trouvant pas dans les images des coquilles) contre l'apparence.

☑ **Ancrage dans la réalité**

Pourtant l'image se livre toujours dans un tout-visuel. Elle offre les lignes du corps du modèle, sublimé par quelques retouches (pour lui rendre son dû de jeunesse). La morphologie du corps affiné, comme affamé ne se dissimule pas. Ce dernier n'est jamais idéal et pour cause il n'est qu'humain. Il ne s'agit donc pas de résoudre la question de la morphologie des modèles, ni de tendre une main salvatrice aux passeurs qui choisissent de leur plein gré leur rôle. Il s'agit de définir par quel mécanisme on peut retrouver un ancrage dans la réalité.

Accepter de constater la réalité, c'est une façon de s'y fixer. À force de transformer le réel dans l'imagination, l'esprit devient de moins en moins capable de le voir, comme déformé par l'exercice auquel il s'adonne trop souvent.

Il s'agit alors pour le regard de réapprendre non plus à regarder (puisqu'il comprend en ce verbe la confrontation avec l'imaginaire) mais à constater. Nous pourrions dire que l'exercice consisterait à se laisser aller à une vision objective, suspendant momentanément le travail subjectif.

La vision objective, c'est de constater les aspects dans leur réalisation matérielle, *en tant que tels*. Par exemple, les éléments qui composent *La naissance de Vénus* (ill. 47) sont le constat visuel d'un acte en train de se faire. Ils ne sont destinés à illustrer le récit mais à être *instants*, c'est à dire un récit *muet*.

La réel se condense à même la peau, si la photographie n'est pas réalisée comme une séance de mise en scène, car l'œil photographique est incapable de mentir. Néanmoins, si le résultat ne correspond pas aux allures du rêve, l'imaginaire blâme l'image comme un socle bancal, inutilisable. Le reproche découle des habitudes du regard, elles-mêmes liées au goût et aux tendances momentanées.

Pour conclure sur la notions du corps *en tant que tel* nous pouvons dire que l'expérience corporelle ne doit pas être placée à l'inverse de l'extension virtuelle. Ces notions ne sont pas antagonistes tant que l'acteur se trouve dans la capacité de tracer la limite entre la pratique de son corps comme unité et son profil identitaire et social comme représentation.

Nous pouvons clore cette partie en résumant nos observations. S'étant appuyés sur l'exemple de plusieurs représentations de *Naissances de Vénus* (ill. 47, 48, 49, 50 et 51), nous avons décrypté le phénomène de translation auquel sont soumis les corps au quotidien. Nous avons expliqué l'acte de naître, non comme un commencement mais comme une étape. Cette naissance peut être physique mais aussi, immatérielle dans ce cas le processus photographique lui est intimement lié.

Nous avons découvert que la Vénus est la matérialisation de plusieurs qualités qui ne connaissent pas d'illustration, l'erreur étant de lui chercher des incarnations tandis qu'elle est, elle-même déjà incarnation. Enfin, nous pouvons trouver la Vénus dans ce qui est incarnation par essence : La femme.

La société de consommation s'organise à élire des personnes convenant au statut de « socle à rêve » dans l'industrie de l'image. L'imaginaire se sert des lignes du corps du modèle comme de base à fantasmes, alors que l'image livre une réalité strictement morphologique.

Enfin, les lois qui régissent le passage dans le virtuel sont un ensemble de conventions indicatives qui ne doivent pas devenir des « règles », la conscience de l'ancrage dans le corps physique est une des voies pour conserver un lien indemne avec son corps.

Conclusion

Au cours de cette recherche nous avons pu explorer différentes voies pour, à travers de nouveaux points de vue sur le corps et en tenant compte des réalités du XXIème siècle, en proposer une nouvelle définition. Choissant des points de repère proposés par l'approche sémantique du terme « corps » proposée par Paul Valéry, nous avons étudié ce dernier dans plusieurs contextes.

La société judéo-chrétienne moderne a constitué notre champ d'exploration avec de fréquentes références aux États-Unis, qui souvent ont une marge d'avance sur les phénomènes qui sont seulement à l'état de formation de notre côté du Pacifique. Le corps comme héritage culturel, et comme résultat de l'évolution des regards est traité dans la première partie de ce mémoire. Il est d'une part, la partie matérielle d'un être animé, c'est la définition que nous lui donnons actuellement (influencée encore par la partition anatomique et la vision médico-physiologique) mais également les aspirations et idéaux que l'Homme lui rattache.

Le *corps-image* est un concept qui a émergé aux fil des découvertes survenues durant cette recherche. Il peut être défini par « la transformation extérieure du corps, qui a pour référence les critères de représentations de ce dernier dans l'image ». Il s'acquiert par la mutilation volontaire de son héritage morphologique en vue d'une apparence meilleure.

Nous avons également proposé certaines hypothèses quant aux raisons qui font du *corps-image*, l'indispensable *avoir* du futur. Le *non-sens morphologique*, illustre à lui seul le processus de glissement des repères, occasionné par les nouvelles pratiques du corps. Ces dernières sont liées à la croissance de la quantité de rapports corps/technologie.

L'iconographie, et particulièrement depuis l'invention de la photographie, fut l'espace de recherche qui nous a permis d'analyser les enjeux actuels de la représentation du corps. Par ailleurs, nous avons constaté que le corps, sur-représenté et mis constamment à l'avant de la scène tend paradoxalement à s'effacer. Sa symbolique l'emporte largement sur les réalités physiques et morphologiques qui en deviennent d'autant plus encombrantes.

L'image en tant qu'elle est message devient le carrefour de plusieurs intérêts. Dans le champs de la photographie, la production de *selfies* ainsi que la *fashion photography* questionnent l'espace dédié à la photographie d'art. Nous avons discerné

l'existence de nuances entre photographies et visuels. Ces derniers sont initiés par la notion de message, de constat, de mémoire plus que par l'initiative d'une création au sens strict.

La production d'extensions visuelles de son corps et leur gestion deviennent des enjeux de communication via les réseaux sociaux. Nous avons donc pensé à rassembler ce mécanisme sous le terme *quatrième corps*. Accompagné du constat que l'appréhension par l'individu de son corps physique ne peut qu'être modifiée par la constante attention qu'il est nécessaire de porter à son « corps virtuel ».

Ce mémoire de recherche fut également l'occasion de confronter ces définitions du corps et leurs limites à des images qui n'obéissent pas à la structure conventionnelle. Ce qui a révélé d'une part, que de nombreux points de vue restent tout simplement inexplorés, limités par la définition du corps (symbolique) acquise. D'autre part, au travers de mes productions artistiques et certaines œuvres comme par exemple *Mouvement Y* d'Ufl Langeinrich nous avons pu montrer comment concevoir une écoute de la réalité visuelle du corps, détachée de son empreinte identitaire, et observer dans ces représentations, un nouvel état : celui du corps *en tant que tel*.

La peau a bénéficié d'une nouvelle attention, non plus comme indice au jugement de l'état du corps mais comme espace, comme lieu qui s'offre à l'exploration visuelle. En dépassant les conventions du processus actuel de production de photographies et en mettant en lumière le potentiel *scénique* des images publicitaires et commerciales, cette recherche a contribué à montrer comment défaire la représentation humaine de son envolée spectrale. Afin de ne plus faire l'amalgame entre *jeu*, paraître et être.

Ce travail d'investigation à la charnière des sciences sociales, de l'anthropologie et de la psychologie m'a permis de montrer à quel point les Arts avaient leur impact dans la formation de définitions et de repères fondamentaux pour l'Homme, tant dans sa conception sociale que personnelle.

Ce qui a particulièrement attiré mon attention est l'importance et l'incidence du contexte corporel dans la conception que fait l'Homme de son futur, j'espère avoir l'occasion d'approfondir ces observations sous la forme d'une thèse qui interrogerait les minorités dont le corps est *extra-ordinaire*²²³. Existe-t-il une standardisation du corps en société ? Comment peut-on concevoir un corps non standard dans un monde standardisé ? L'Art peut-il extraire le corps de la contrainte de la norme ?

²²³ Cette expression signifie les corps qui sont extraits de la conception ordinaire que l'on a du corps. Je m'oriente notamment vers les personnes qui sont déficientes d'un ou plusieurs sens.

Glossaire

Aura

La définition de ce terme a évolué au fil des siècles et selon les croyances. Du latin *aura*, « air en mouvement, brise » il comprend une manifestation non visible mais réelle en lien avec la réalité matérielle que nous connaissons.

On trouve dans le monde grec ancien des *Aurae*, divinités pourvues d'un voile gonflé qui entoure leurs têtes. Cette draperie devient dans l'imaginaire comme une marque de divinité ou d'héroïsation. Dans l'imaginaire antique, *aura* devient « air lumineux », qui vient du monde divin, mais n'est pas émanation de l'homme.

Le sens moderne n'apparaît en français qu'à la toute fin du XVIIIe siècle. En philosophie ce terme est compris par l'atmosphère qui entoure certains êtres.

L'*aura de l'image* dont je parle comprend les effets qui entourent l'image au delà de sa simple existence matérielle. On pourrait parler d'un *charisme* de l'image, la sensation qui en émane. Le charme de la représentation, sa fixité et l'énigme qu'on y devine sont des éléments de cette aura. C'est l'ensemble des pouvoirs et d'impacts que peut exercer l'image sur le regard.

Précisons qu'il ne faut pas confondre avec le sens que donne à l'*aura* Walter Benjamin, comprenant ainsi le caractère unique et le moment d'apparition historique de l'œuvre, dits comme « *l'unicité et l'intégration à la tradition de l'œuvre d'art* ». Il définit l'*aura* comme « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* ».

Chirurgie
Plastique/
Esthétique

La *chirurgie plastique* est une spécialité chirurgicale qui répare ou remodèle une structure tégumentaire ou une forme du corps humain (ou animal en chirurgie vétérinaire). Touchant presque toutes les régions anatomiques, excepté l'intérieur du crâne, du thorax et de l'abdomen, son champ d'action est vaste. Ses grands champs d'activités sont : chirurgie esthétique, chirurgie de la main, chirurgie crânio-faciale, chirurgie des brûlés, chirurgie reconstructrice et chirurgie plastique pédiatrique.

Historiquement, la *chirurgie plastique* est synonyme de *chirurgie reconstructrice*, c'est à dire que l'opération est initiée par une nécessité d'ordre médical. Les plus importants progrès dans ce domaine ont été fait au cours de la Première et Seconde Guerres mondiales pour venir en aide aux mutilés et notamment aux soldats défigurés. Reconstruire l'aspect extérieur d'une partie du corps abîmée c'est reconstruire la sensation « d'intégrité » de la personne, ce qui peut permettre de se reconstruire en tant qu'individu et acteur social.

La *chirurgie esthétique* est une des branches de la *chirurgie plastique*. Correspondant à une demande de la personne qui souhaite y avoir recours, la *chirurgie esthétique* n'est motivée ni par une pathologie ni par ses séquelles. Les raisons qui motivent généralement pour y recourir sont par exemple les conséquences morphologiques du vieillissement (exemples : lifting cervico-facial, resurfaçage cutané par laser,

blépharoplastie, calvitie, ptôse mammaire, etc.), ou de la grosseesse (ptôse mammaire, plastie abdominale), ou encore des disgrâces acquises ou constitutionnelles non pathologiques (exemples : rhinoplastie, implants mammaires, lipoaspiration, mastopexie). Elle comprend des actes thérapeutiques effractifs (c'est-à-dire chirurgicaux) et non effractifs (c'est-à-dire médicaux).

Consistance

De manière générale ce terme désigne l'état d'un corps qui prend un certain degré de solidité. Cela qualifie l'état d'un corps dont les parties sont liées entre elles de manière à offrir une certaine résistance. Dans un sens plus littéraire et figuré ce terme servira de synonyme à stabilité, fixité ou permanence.

Dans le cadre de ce mémoire « *consistance* » sera souvent utilisé dans l'opposition au terme *surface*. Il sera compris du point de vue du corps, c'est à dire qu'il désigne la partie organique du corps, le système intérieur par opposition à l'enveloppe corporelle qui sous-entend l'aspect extérieur et dans certains cas spécifiques, la peau.

Contre-sens
Morphologique

Ce terme composé vise à dénoncer un constat qui s'observe dans les demandes tacites formulés par les différents domaines qui ont le plus d'influence sur l'apparence extérieure des individus. L'industrie de la mode fait la promotion de corps grands, fins et longilignes en ce qui concerne la morphologie féminine. En revanche, l'audio-visuel, l'*entertainment* et l'imagerie pornographique plébiscitent des morphologies aux formes généreuses mais stratégiquement réparties dans la poitrine et les hanches.

Ces deux modèles se croisent inconsciemment dans l'esprit d'un individu fortement stimulé par les images et ce dernier cherchera à correspondre aux deux simultanément. Rares sont les personnes qui correspondent à ce corps « type » élitiste, pour le commun des mortels ce résultat visuel est un *contre-sens morphologique*, il va l'encontre de la réalité physique et de l'harmonie naturelle du corps. On peut également le désigner comme *contre-sens corporel*. Réalité atteignable uniquement de manière artificielle, par la voie chirurgicale (ce qui sous-entend une mutilation directement influencée par l'image).

Corps

Dans la définition générale, *le corps* est la partie matérielle d'un être animé ; c'est l'ensemble tronc et membres.

Un des objectifs de cette recherche est de comprendre la définition contemporaine du corps, en effet, aujourd'hui il n'est plus possible de se satisfaire de la définition générale car le corps humain est devenu le lieu d'enjeux trop importants. Premièrement, il faut comprendre que *le corps* fait la jonction entre les découvertes historiques qui nous ont apporté le savoir anatomique au moyen des dissections, l'objet corps mis en lumière et propulsé à l'avant de la scène sociale et les ambitions

Corps (suite) futures de l'Homme quant à son avenir corporel - la techno-science, la médecine moléculaire et l'univers des centres de recherche.

Tout au long de ce mémoire, servira d'appui pour évoquer *le corps*, la définition sémantique proposée par Paul Valéry dans *Les Trois Corps*. Ces derniers ne sont pas les couches successives du corps mais trois sens du terme : *le corps* comme présence matérielle, comme apparence extérieure et comme représentation du système intérieur fournie par l'imagerie médicale. Cette recherche permettra d'y joindre un quatrième corps qui sera *la représentation* virtuelle de ce dernier, appelé également au cours de ce mémoire *extension* ou *clone virtuel*.

Corps-image

Le corps-image désigne un corps dont l'apparence extérieure a subi des modifications, plus précisément axées sur les données morphologiques acquises à la suite d'interventions chirurgicales volontaires (à la demande du patient) et prémédités. Il est donc le résultat de la volonté d'une personne à acquérir sur son corps les aspects propres à la représentation photographique du corps.

Ce terme dont la définition se précise tout au long du mémoire a été composé pour nommer et expliquer un phénomène apparu récemment du au concours de progrès significatifs dans les domaines de la médecine, des dispositifs pour la diffusion d'informations et dans le processus de production des images photographiques.

Cette étude propose de voir le *corps-image*, comme la conséquence d'une trop forte pression par les formes et lignes (sujettes aux canons esthétiques) véhiculées dans les images. Ces dernières étant de plus en plus présentes dans l'espace public et privé. D'une part, l'attention croissante portée à l'image (comme forme de communication et d'information), d'autre part le caractère sensuel et séduisant présent dans les images commerciales, contribuent à effriter les repères d'une construction identitaire saine.

Le corps-image est teinté d'une nuance péjorative, il traduit l'obsession du sujet pour la *surface*, pour les repères propres à la bidimensionnalité et comprend d'appliquer physiquement au corps, ce qui fait partie intégrante du processus de production d'une image (corriger les défauts, lisser la peau, soustraire les signes apparent de l'âge). Le résultat est un corps ou des parties de corps façonnés pas la notion de tendance et standardisés chirurgicalement. *Le corps-image* illustre comment l'Homme conçoit sa morphologie lorsque le corps n'est plus façonné par les lois génétiques et naturelles.

Corps-prothèse sociale

La désignation du corps comme *prothèse sociale* trouve son influence dans les idées proposées par Serge Margel dans son ouvrage *La société du spectral*.

Un des moments clé de son constat est d'avoir remarqué que la société post-moderne abandonne l'héritage *mimétique* au profit du *prothétique*. Ainsi, le jeu, la parure, le déguisement, c'est à dire la conceptions de leurres et d'apparences dans la représentation cèdent la place à une

nouvelle technique : la prothèse.

D'une part on fabrique à même le corps, une *surface* qui sert de prothèse à l'apparence. D'autre part le sujet conçoit son corps comme un moyen social, c'est à dire qu'il cherche moins à se construire comme unité mais plus à acquérir les éléments d'apparence extérieure qu'il est convenable de posséder pour ne pas risquer d'être délaissé à la marge du système d'intégration.

Déviance

La déviance est définie en sociologie comme *une déviation* à une ou des normes socialement admises. La récurrence démontre que ces conduites échappent à la pression sociale, menaçant dès lors le système dans sa globalité. Mais, à leur tour, les conduites déviantes démontrent le caractère changeant des sociétés : les normes étant sujettes à des modifications, certaines conduites déviantes peuvent donc devenir conformistes, de même que des conduites conformistes peuvent à leur tour devenir déviantes.

Dans le cadre de cette recherche ce terme est utilisé en lien avec l'expression « *comportement aberrant* ». Toutes les mutilations et interventions chirurgicales volontaires (non nécessaires), lorsque l'on se place du point de vue du corps, qui n'a ni conscience sociale, ni jugement de valeur quant aux formes des parties qui le composent, ne sont qu'un ensemble de douleurs et de traumatismes que le sujet inflige à l'élément de sa présence matérielle, à *lui-même*. Ainsi, ces pratiques tendent à se banaliser en société, et passeraient même pour une *attention* portée à son corps.

La *déviance* se définit toujours comme ce qui est hors d'une norme donnée. Les nouveaux standards corporels proposent de voir les interventions comme banales alors que dans ce mémoire, l'action d'intervenir chirurgicalement sur son corps sans aucune nécessité médicale, est vu comme un *comportement déviant* et symptôme de ce qui est nommé comme une *hystérie passive*, dont les raisons peuvent être expliquées par l'impact des images, les pressions des normes visuelles et les troubles psychologiques.

Effet
« *Photoshop* »

Photoshop est un logiciel de retouche très performant et qui offre de grandes possibilités de transformation à l'image initiale. Le logiciel permet non seulement d'intervenir sur l'aspect qualitatif de la photographie (poser des filtres, ajuster la luminosité et corriger la saturation, les contrastes et les défauts de la peau, masquer certains défauts morphologiques, etc.) mais également de créer des images à partir de divers éléments. Utilisé par les professionnels du domaine de l'image, il est largement passé dans les mains des amateurs et a rejoint ainsi le langage courant.

L'« *effet photoshop* » est une expression du langage courant qui désigne l'application des possibilités du logiciel au corps, pour en améliorer l'aspect dans l'image. Elle provient du constat que toute image commerciale, avant de faire son apparition, est nécessairement

Effet
« *Photoshop* »
(suite)

retravaillée avec ce logiciel. C'est aussi une façon pour les masses soumises quotidiennement à une grande quantité d'images « idéalisées » via le logiciel, de railler la supercherie de la représentation et d'ironiser sur le fossé entre les corps figurés et la réalité corporelle de ceux qui sont ciblés par ces images.

Spécifiquement, le logiciel permet de corriger très facilement les défauts apparents sur la peau et de lui donner un aspect lisse, presque lustrée. Cette manipulation est en grande partie à l'origine de l'*aspect plastifié* et spectral du *corps-image*. L'*effet photoshop*, c'est une approche *design* de l'aspect extérieur, c'est l'embellissement avec les critères de l'image.

Extension
Virtuelle

Dans cette recherche l'accent est mis sur le phénomène de la dématérialisation conjugué à l'entrée dans la virtualité de l'image du corps humain, et son usage dans le cadre des réseaux sociaux. L'extension visuelle correspond à une photographie qui représente l'individu, mise en ligne, dans le but de refléter virtuellement l'individu.

Synonyme de l'extension virtuelle, le « *clone virtuel* » met l'accent sur la place et le rôle de cette extension dans la vie de l'acteur social.

*Hystérie
Passive*

Développée en détail dans la sous-partie qui porte le même titre (contenue dans la partie *Une intrigue bien ficelée*) cette notion sert à nommer l'envie et/ou le recours obsessionnel à la *chirurgie esthétique*, comme symptôme d'un trouble psychologique, (non reconnu comme tel pour l'instant et qui reste donc à ce jour à l'état d'hypothèse), mais se manifeste par l'apparition et la multiplication du phénomène des *corps-image*.

Liée avec la pathologie hystérique étudiée par Sigmund Freud, et avec la théorie de la séduction énoncé puis abandonnée par ce dernier. Je propose d'appeler *hystérie passive* le recours volontaire du sujet à la chirurgie esthétique (que je décris comme une acte déviant et mutilatoire), lorsque qu'il répond à une volonté d'acquisition d'un pur aspect visuel, pour les formes de certaines parties du corps. La non-conformité d'un ou plusieurs espaces corporels du sujet avec les standards, est vécue comme un véritable drame. Ce dernier revient sans cesse à la comparaison entre « son défaut » et le résultat espéré, représenté par une image.

Je propose de chercher l'origine de ces complexes aigus et du comportement hystérique qui en découle dans l'impact, causé par les images (et le caractère sexuel et sensuel qu'elle contiennent) qui ont stimulé l'esprit du sujet alors qu'il était encore enfant. La découverte, non préparé, de la valence sexuelle du corps contenue dans l'image, peut dans certains cas être un traumatisme (refoulé dans l'inconscient). À la suite de la maturation sexuelle, les stimulations réveillent les souvenirs refoulés qui cherchent à revenir à la surface. Le sujet, pour se dégager d'un problème auquel il est incapable de faire face, fait un transfert vers un souci moindre qui accapare toute son attention, par

exemple un détail morphologique.

Par ailleurs, les images qui ont laissé leur empreinte dans l'esprit du sujet, contribuent à façonner l'idée d'un corps « type » que le sujet se voit posséder. Après la maturation sexuelle, si le fossé entre le corps réel et le corps fantasmé est trop important, le sujet « implose » la différence et s'attaque à *lui-même*, ne voyant d'issue que dans l'intervention chirurgicale, pour corriger ce qui lui apparaît comme une *apparence défectueuse*.

Morphologie

Dans ce mémoire le terme conserve une grande part de sa définition classique. En biologie, la morphologie (du grec *morphé*, « forme » avec le suffixe *-logie*, « discours ») désigne initialement la science descriptive, étudiant la forme et l'aspect visuel de la structure externe d'un animal, d'une plante ou d'un organe. La morphologie se distingue ainsi à l'origine de l'anatomie, qui s'intéresse à la structure interne. Cette science prend parfois une définition plus large, comprenant l'étude des structures externes (l'eidonomie) mais aussi internes (l'anatomie).

Dans cette recherche la morphologie est ce qui permet de révéler les mutations latentes dans le sens, la représentation et la pratique du corps humain. Par une étiologie du *corps-image*, cette recherche révèle comment l'image porte (dans certains cas gravement) atteinte à la morphologie du sujet. Cette influence est visible sur les parties du corps qui ont été volontairement mutilées à l'aide de la chirurgie esthétique sans autre nécessité médicale ou de santé. Plus les interventions sont importantes et nombreuses plus la morphologie du corps devient celle d'un *corps-image*.

Moyens
Techno -
Culturels

Ce sont d'une part, tous les schémas et fonctionnements propres aux conceptions culturelles et d'autre part, tous les moyens techniques utilisés pour leur diffusion.

«Objectivation»

Le terme « *objectiver* » peut être vu comme un synonyme de chosifier. Cependant, « *objectivation* » permet également de lier le terme « objet » et « transformation ».

Plus que de concevoir le corps comme une chose ou un bien, l'« *objectiver* » c'est le penser suivant la tendance qui inclut le changement de son statut d'*être* à *avoir* mais aussi la conception que le corps est un objet à transformer dans une visée méliorative. C'est aussi rendre son corps d'une apparence plus conforme à ce qui est visuellement apprécié.

Principe
d'individuation

L'*individuation* est le processus de distinction d'un individu des autres de la même espèce, du groupe ou de la société dont il fait partie. Le corps comme élément unique sert de *facteur d'individuation* en société, il marque la frontière d'un l'individu à l'autre.

Si les progrès, et notamment dans les domaines de la justice et de la sécurité, tendent à rendre le corps non-détachable de l'identité qu'il porte, en recensant les caractères physiques facilement identifiable (la photographie d'identité, les empreintes digitales, reconnaissance d'iris et rétinienne). Les acteurs sociaux montrent la volonté de se démarquer dans les grands espaces urbains standardisant. Le corps devient le lieux privilégié d'expérimentations. Au delà d'une conscience d'être unique (un corps = une identité), les acteurs sociaux cherchent des moyens pour manifester leur singularité, souvent à travers leur aspect extérieur. Ils construisent l'image de leur identité au travers du *look*.

Cette recherche traite des phénomènes récemment apparus où la construction identitaire comprend de refaçonner la morphologie de son corps dans l'espoir d'acquérir l'image désirée.

« Regardeur »

J'utilise le terme « *regardeur* » car je ne veux pas restreindre cette étude au conjoint principal de l'image : le spectateur. Ce dernier fait délibérément le choix de la regarder (il s'invite à son spectacle), il lui offre déjà son intérêt qui peut évoluer au delà d'un regard approbateur (car déjà intéressé) vers un regard admiratif ou contemplateur.

Je veux aussi inclure « les amants » de l'image, tout ceux qui étaient indifférent mais ont vu, ceux qui ont laissé échapper un regard, enfin ceux que l'image aura croisés ne serait-ce que l'espace d'un instant. Toutes ces personnes sont ce que je qualifie de « *regardeurs* », donc celles et ceux qui ont offert « au moins un regard à l'image ».

Selfie

Le *selfie* est un autoportrait pris à bout de bras (ou avec le manche à selfies) grâce à son smartphone ou avec la tablette (de préférence en utilisant la caméra frontale). Il est généralement utilisé pour renseigner son profil ou son avatar, pour documenter sa présence dans un lieu ou auprès de quelqu'un (notamment une photo volée ou consentante à côté d'une célébrité), partager son état du jour, publier certaines scènes particulières ou totalement banales.

Bien plus qu'une simple *prise photographique*, le *selfie* est le phénomène du début du XXIème siècle. Étudié de manière approfondie au fil du mémoire il est important de noter deux choses. Premièrement l'ampleur et la résonance d'un phénomène si récent et en second lieu les bouleversements profonds qu'il apporte et continuera de diffuser dans la communication, la photographie et l'appréhension de son image et de son corps par l'Homme.

Surface	<p>Le mot <i>surface</i>, du latin <i>superficies</i> désigne la partie apparente d'un corps, puis une couche peu profonde.</p> <p>Dans ce mémoire le terme <i>surface</i> désigne selon le besoin, soit l'image en tant qu'elle est objet matériel bidimensionnel sur le quel est apposé une représentation figurée. Soit le corps représenté sur tout support bidimensionnel. Ou encore au sens figurée, la peau, comme enveloppe corporelle, comme interface qui contient le corps, et sur la quelle se lisent un ensemble de signes et de marques qu'il est possible d'étudier et d'interpréter. Lorsque le terme <i>surface</i> est utilisé en lien avec la peau, il peut supposer une nuance péjorative, employé en référence à l'aspect artificiel de la peau, <i>plastifiée</i> par les logiciel de retouche dans l'image ou par les intervention chirurgicales.</p> <p>Dans le terme composé <i>corps-surface</i>, qui reste très lié au <i>corps-image</i>, cette formulation sert à appuyer la réduction du corps à son pur aspect d'<i>apparence</i>. L'intérêt se réduit à <i>la forme</i> et délaisse le fond. Le terme <i>surface</i> sera opposé au terme <i>consistance</i>, et deviendra alors le synonyme de vide.</p>
Virtuel	<p>Ce terme désigne ce qui est seulement en puissance, sans effet actuel. On l'oppose donc à ce qui est réel.</p> <p>Récemment cet adjectif s'est mis à désigner tout ce qui est en lien avec Internet et ce qui se passe dans un ordinateur de façon numérique. Donc le virtuel est un réel mais comprend l'aspect <i>dématérialisé</i> des choses.</p>

Annexe

Le projet *Before/After* d'Esther Honing



Illustration 54: Photographie Originale envoyé par la journaliste Esther Honing



*Illustration 55: Assemblage de quelques unes des photographies retouchées qui lui sont revenues. Première ligne : Philippines/ Maroc/ Bangladesh.
Seconde ligne : Royaume Uni/ États Unis/ Ukraine*

Bogdana Kuznetsova - Projet plastique *Identités I et II* (2011)

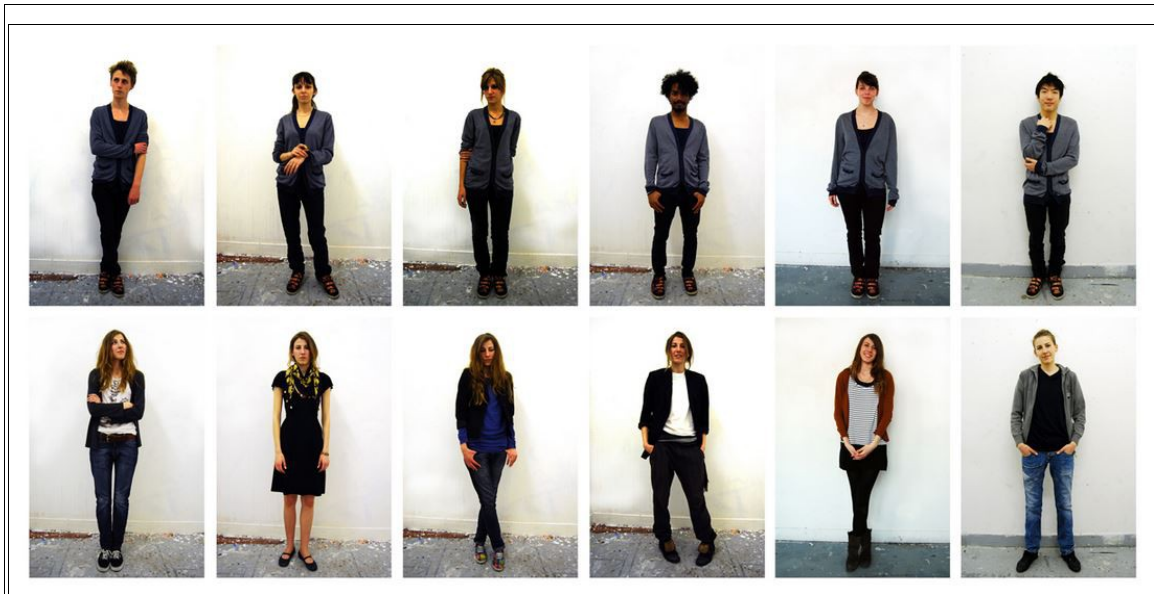


Illustration 56 : Bogdana Kuznetsova - Identités II (2011) - 6 changement sur 10 au total, photographie numérique, dimensions variables

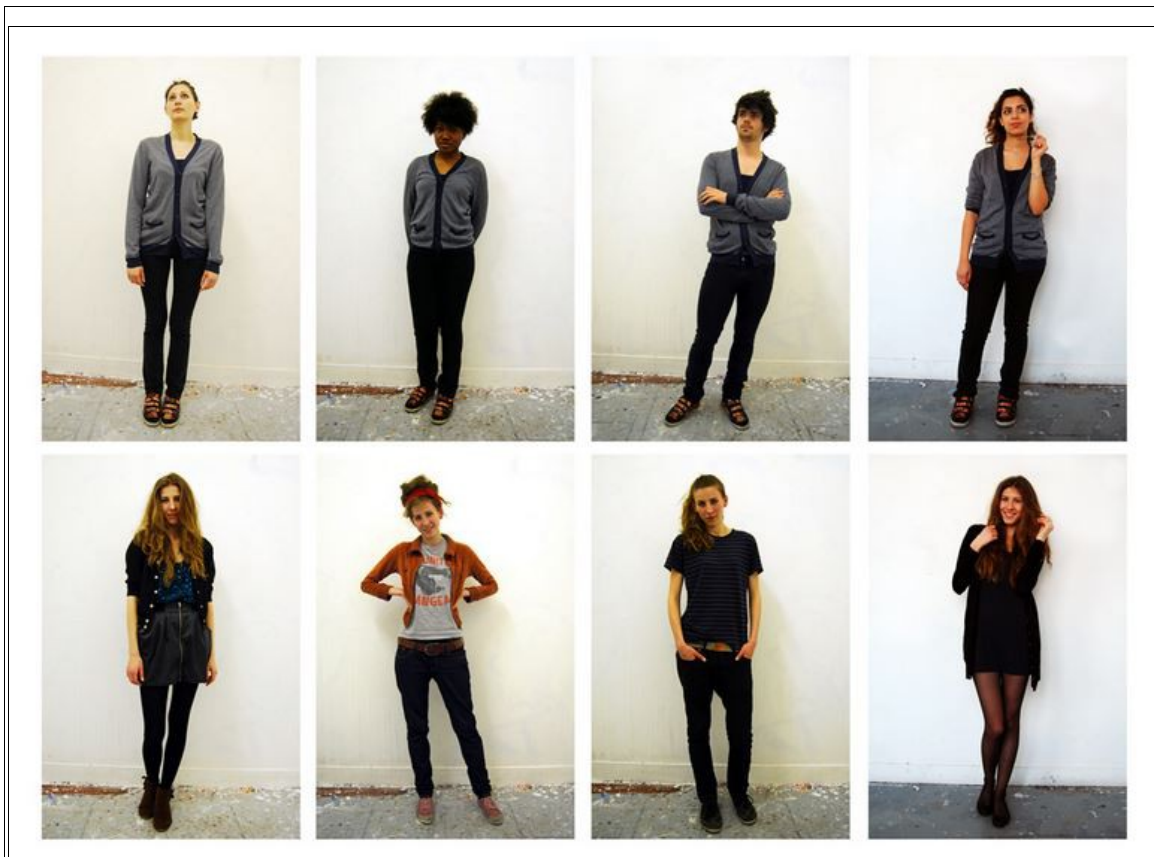


Illustration 57 : Bogdana Kuznetsova - Identités I (2011) - 4 changement sur 10 au total, photographie numérique, dimensions variables

Visuel d'un des « *Portraits de communards* »
réalisé par Eugène Appert

Sur cette photographie c'est Louise
Michel une des figures majeures de la
commune de Paris.

224

« En 1871, en France, dans les prisons de
Versailles, Eugène Appert photographia
des communards, de face, à mi-corps. »



*Illustration 58: Eugène Appert -
Portraits de communards - Louise
Michel (1871)*



*Illustration 59: Une "Gibson girl" incarnée par
Evelyn Nesbit, photographiée par Gertrude
Käsebier vers 1900*

Florence Evelyn Nesbit (25 décembre
1884 - 17 janvier 1967) fut une
danseuse de revue américaine.
Attirant l'attention par sa beauté
frappante, elle posa pour plusieurs
artistes et photographes de renom.
Elle est considérée comme l'une
des *Gibson Girls* les plus marquantes.

224 PULTZ (John) et de MONDENARD (Anne), *Le corps photographié*, coll. Tout l'Art, édition
Flammarion, 2009, p 27

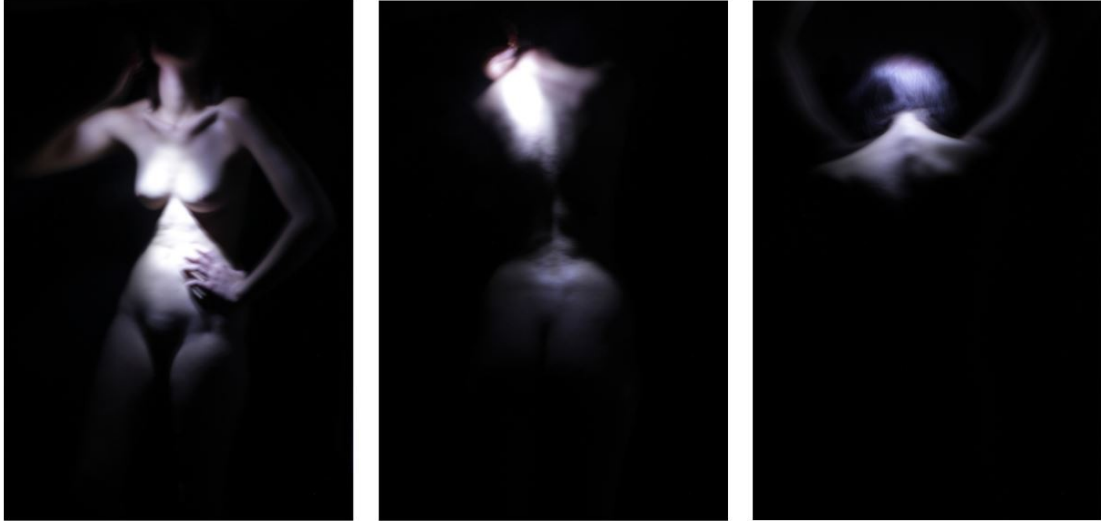


Illustration 60: Bogdana Kuznetsova - Light Given (2013) Triptyque, photographie numérique, 70 x 50 cm, dimension totale 70 x 180 cm

Inspiré autant de la proposition plastique de *In Praise of Shadows* (1998) d'Hiroshi Sugimoto, de l'idée qui a constitué son travail, les thèmes récurrents dans mon travail que l'on retrouve dans le triptyque *Light Given* sont la ligne, la lumière et l'instant.

L'harmonie entre la quantité de lumière et le temps sont le gage autant d'un beau tirage que d'une bonne prise photographique. Trop de lumière et cette dernière brûle littéralement l'œil de l'appareil photo. Elle anéantit la consistance du corps dans une tache blanche. Manquer de lumière c'est condamner toute forme à disparaître dans le néant noir. Entre la magie des capteurs photosensibles et le temps de l'instant, le corps devient une « révélation », il naît de la lumière.

Index lexical

A

Apparence

10, 13, 14, 17, 18, 21, 24, 26, 29, 30, 34, 35, 40, 42, 44, 45, 48, 50, 53, 59, 63, 65, 70, 71, 97, 98, 100, 102, 109, 111, 149, 154-156, 158, 160

Applications

Applications.....9, 27, 95, 124
Facebook.....13
Instagram.....13, 67
Twitter.....13
Youtube.....13

Aspect

5, 15, 22, 39, 44, 53, 62, 65, 67, 69, 71, 109, 144, 153-160

Aura

11, 54, 67, 68, 70, 80, 129, 131, 139, 140, 143, 148, 153

B

Beau (l'idée du)

14, 25, 33, 40, 41, 44, 45, 65-67, 69, 70, 126

Beauté

18, 25, 28, 33, 39, 45, 48, 53, 63, 66-69, 71, 80, 85, 88, 90, 113, 119, 125, 126, 131, 132, 143-145

Buste féminin

Poitrine...15, 51, 55, 57, 65, 68, 76, 144, 154
Seins.....25, 51, 54-56, 62, 76, 144

C

Canons Esthétiques

11, 33, 39, 40, 66-68, 119, 126, 132, 155

Chirurgie Plastique / Esthétique

Chirurgie Esthétique...21, 39, 42, 44-46, 48, 49, 53, 54, 58, 59, 100, 125, 153, 157, 158
Chirurgie Plastique.....54, 59
Médecine Esthétique.....30, 39

Corps-image

5, 11, 14, 15, 31, 41, 42, 51, 62, 71, 72, 77, 81, 91, 93, 151, 155, 157, 158, 160

D

Défaut

40, 42, 54, 106, 125, 155-157

E

Écran

11, 27, 41, 77, 90

Empreinte

11, 22, 35, 62, 80, 152, 158, 159

Extension

Clone virtuel.....5, 11, 155, 157
Extension visuelle5, 16, 26, 30, 118, 119, 121, 124, 127, 152, 155, 157

F

Fashion photography

14, 40, 65, 151

G

Glamour

11, 40, 41, 70, 78, 81

H

Hystérie

58, 60-62, 156, 157

I

Iconographie

9, 13, 16, 22, 61, 105, 151

Images et éléments visuels

Flux.....9, 13, 14, 29, 57, 59, 117
Photos.....14, 27, 28, 67, 156, 157
Publicités. .14, 31, 32, 45, 52, 72, 77, 78,
85, 88, 141, 148
Visuels. .9, 14, 26, 29, 30, 43, 57, 70, 92,
97, 130, 131, 149, 152, 154, 157, 158

Implants

45, 46, 48, 50, 51, 54, 55, 67, 154

Individu

5, 9-11, 17, 18, 20, 23-26, 28-30, 58, 60, 62,
70, 92, 95, 99, 100, 109, 118, 121, 122,
125, 152-154, 157, 159

Individualisme

17, 18, 58

Influence

5, 11, 16, 17, 22, 28, 29, 72, 91, 97, 121,
125, 154, 155, 158

Intégration sociale

11, 26

Internet

9, 13, 26, 37, 48, 49, 67, 95, 117, 124, 135,
160

Interventions

5, 10, 16, 21, 32, 39, 40, 54, 58, 59, 62, 65,
155, 156, 158, 160

L

Lignes

Ligne (constitutive de l'image)..101, 107,
116, 120, 123
Ligne (courbes et mensurations) 19, 154,
157
Ligne (du corps dans l'image)29, 83, 104,
111, 114, 116, 119-123, 125, 128, 147-
150, 155

M

Mannequin

20, 23, 41, 55, 65-67, 69, 70, 79, 86-88,
140, 143, 144, 148

Masse (ensemble d'individus)

12, 42, 43, 66, 72, 75, 85, 99, 120, 157

Médium photographique

13, 61,83

Miroir

5, 15, 28, 96, 119, 123, 124, 138

Mise en scène

21, 27, 29, 32, 33, 44, 55, 63, 70, 72, 77,
78, 136, 138, 150

Mode (la)

14, 20, 21, 29, 33, 39, 46, 55, 57, 65, 66,
68, 70, 78, 86, 97, 99, 103, 124, 125, 128,
154

Morphologie

5, 9, 10, 12, 14, 15, 20, 21, 23, 31, 33, 41-
44, 55-57, 62, 66-68, 70, 72, 76, 77, 97,
139, 140, 149, 154, 155, 158, 159

Mutilations

40, 52, 156

N

Nudité

35, 103, 105, 112, 138, 145

Nus

35, 63, 90, 96, 103, 105, 107, 108, 112

P

Partitionner

10, 15

Peau

5, 11, 12, 19, 24, 28, 36-38, 42, 50, 66, 75, 81, 89, 102-104, 109-116, 120, 129, 135, 138, 139, 150, 152, 154-157, 160

Photographie Pure

12, 106-108, 111

Photographies

12, 14, 20, 22, 27-29, 36-38, 41, 46, 52, 55, 61, 63, 73, 75, 78, 80, 81, 87, 95, 96, 101, 107, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 121, 123-126, 135-141, 150-152, 156, 157, 159

Pratiques et Habitudes

Body Building.....20, 22, 23
Habitudes (corporelles)....12, 13, 72, 91, 110
Pratique (du corps).....23
Pratiquer (le corps).....14, 109
Pratiques (du corps)....11-13, 19, 21, 22, 48, 91, 97, 99, 110, 149, 151, 156

Procédé/Pratique/Processus photographique

5, 9, 27, 81

Prothèse

14, 32, 50, 53-56, 90, 93, 100, 155, 156

R

Reflet

9, 15, 17, 19, 28, 29, 88, 96, 116, 119, 123, 124

Regards

14, 18, 26, 27, 34, 36, 39, 42, 43, 49, 52, 55, 67, 71, 79-81, 85-88, 90, 91, 96, 97, 100, 104, 105, 125, 127, 141, 147, 149, 151, 153, 159

Représentation

5, 9-11, 13, 17-19, 21, 30, 32, 33, 35, 41, 58, 61, 71, 72, 81, 102, 104-107, 116, 123, 131, 136, 138, 144, 145, 148, 151-153, 155, 157, 158, 160

Retouche

27, 31, 32, 124, 139, 149, 156, 160

Rides

32, 36, 37, 42, 110

S

Séduction

11, 28, 33-35, 39, 50, 61, 157

Selfie

9, 13, 27, 88, 91, 95, 96, 117, 151, 159

Smartphone

13, 159

Standards

5, 12, 64, 73, 155-157

Surface

5, 11, 13, 15, 27, 35, 41, 43, 70, 71, 81, 100, 109, 113, 114, 154-157, 160

Index des noms propres

A

#APPERT (Eugène) – 100, 163

B

#BABINSKI (Joseph) – 60
#BARRIS (Georges) – 143
#BARNUM (Phileas Taylor) – 42, 49
#BARTHES (Roland) – 81, 119, 141
#BAUDRILLARD (Jean) – 31, 34, 43, 50, 51, 71
#BELLMER (Hans) – 87
#BENATTIA (Nadbila) – 42
#BENJAMIN (Walter) – 153
#BERGEN (Véronique) – 46, 65-67, 85-87, 99, 123, 138, 139
#BERNS (Sam) – 49
#BOTTICELLI (Sandro) – 137, 140
#BOURDIEU (Pierre) – 75
#BRAQUE (Georges) – 127
#BROWNING (Tod) – 69, 70
#BURTON (Tim) – 74

C

#CABANEL (Alexandre) – 137
#CAILLAT (Colbie) – 63
#CAIRE (Michel) – 59
#CAMPBELL (Naomi) – 33
#CAMPBELL (Rene) – 22
#CARROLL (Lewis) – 120

#CASTA (Laeticia) – 33

#CHARCOT (Jean-Martin) – 60
#CLOONEY (Georges) – 78
#COPLANS (John) – 5, 12, 35, 36
#COURBET (Gustave) – 105
#COURTINE (Jean-Jacques) – 19, 20, 42, 49, 85, 97
#CRAWFORD (Cindy) – 33
#CRISTERNA (María Jose) – 45
#CRONIN (Thomas) – 54

D

#DECINQUE (Anna et Lucy) – 49
#DEHAR (Zahia) – 42
#DELACROIX (Eugène) – 104
#DEMARCHELIER (Patrick) – 56, 57
#DESBONNET (Edmond) – 20-22
#DUNCAN (Isadora) – 97

F

#FERRARI (Lolo) – 50
#FLIESS (Wilhelm) – 62
#FOUCAULT (Michel) – 34
#FREUD (Sigmund) – 60-62, 157

G

#GAGA (Lady) – 48
#GALYON (Donnie et Ronnie) – 49

#GLAZER (Jonathan) – 89

H

#HALL (Jerry) – 33
#HELMUT (Newton) – 33
#HERZIGOVA (Eva) – 33, 142, 146
#HILLS (Mayra)/ (#BESHINE) – 50
#HOMÈRE – 44
#HONING (Esther) – 63, 161
#HUGO (Victor) – 69
#HUXLEY (Aldous) – 25, 50, 56

J

#JAMES (Jordan) – 66
#JEANNE et CRISTO – 114
#JEDLICA (Justin) – 43, 50
#JOHANSSON (Scarlett) – 89, 90

K

#KANT (Emmanuel) – 40
#KASS (Carmen) – 79
#KARDASHIAN (Kim) – 42, 66, 67
#KÄSEBIER (Gertrude) – 163
#KNIGHTLEY (Keira) – 56, 57, 63

L

#LA FRESSANGE (de) (Inès) – 66
 #LAGARFELD (Karl) – 69, 70
 #LAMSWEERDE (Inez) – 78, 79
 #LANGEINRICH (Ulf) – 12, 120, 121
 #LE BRETON (David) – 13, 16-18, 26, 27, 34, 35, 46, 58, 92
 #LOPEZ (Antonio) – 33
 #LUCHFORD (Glen) – 82
 #LUKYANOVA (Valéria) – 50
 #LUNDSTRÖM (Lars) – 93

M

#MACFADDEN (Bernarr) – 20
 #MARGEL (Serge) – 32-34, 40, 45, 71, 78, 81, 98, 99, 155
 #MATADIN (Vinodh) – 78, 79
 #MAUSS (Marcel) – 31
 #McMENAMY (Kirsten) – 69
 #MICHEL (Louise) – 163
 #MINAJ (Nicki) – 42, 65
 #MOGLIA (Chloé) – 63
 #MONDENARD (de) (Anne) – 163
 #MONROE (Marilyn) – 124, 143, 144
 #MORELLE (Louis) – 60-62, 71
 #MOSS (Kate) – 33, 66, 69

N

#NESBIT (Evelyn) – 163
 #NICCOL (Andrew) – 23, 86
 #NOROC (Mihaela) – 63, 64

O

#ORLAN – 5, 12, 46-48
 #ORY (Pascal)
 #OWEN (Kirsten) – 69

P

#PEARSON (Adam) – 89, 90, 94
 #PETERS (Vincent) – 138, 140-142, 146
 #PHÉLINE (Christian) – 100
 #PICASSO (Pablo) – 127
 #PLATON – 40
 #PLOTIN – 30
 #PULTZ (John) – 163

R

#RADIOHEAD – 6
 #RANCIÈRE (Jacques) – 29, 106
 #RAY (Man) – 83
 #RODRIGUEZ (Narcisco) – 78, 79

S

#SAVIGNAC (Raymond) – 72
 #SAVILLE (Jenny) – 5, 12, 82
 #SCHIFFER (Claudia) – 33, 70

#SHERMAN (Cindy) – 5, 12, 74-76

#SOCRATE – 40
 #SPEARS (Britney) – 73
 #SUGIMOTO (Hiroshi) – 83, 164
 #SUQUET (Annie) – 97

T

#TENANT (Stella) – 69
 #THERON (Charlize) – 78
 #TOLEDANO (Phillip) – 43, 44
 #TRAN (Céline)/ (#KATSUNI) – 56
 #TRAN BA VANG (Nicole) – 98
 #TRUFFAUT (François) – 112
 #TWIGGY – 33

V

#VALÉRY (Paul) – 15, 41, 111, 151, 155
 #VELASQUEZ (Lizzie) – 49
 #VIAN (Boris) – 25
 #VIGARELLO (Georges) – 20
 #VODIANOVA (Natalia) – 66

W

#WEIR (Peter) – 86
 #WESTON (Edward) – 5, 12, 107, 108

Y

#YORKE (Tom) – 6

Table des illustrations

Illustration 1	Photographie de Leon Levinstein en 1936, élève d'Edmond Desbonnet	p 21
Illustration 2	Rene Campbell championne du monde IFBB en 2012	p 22
Illustration 3	Affiche américaine du film « <i>Bienvenue à Gattaca</i> » (1997)	p 24
Illustration 4	John Coplans - <i>Self-Portrait</i> (1994) (Frieze No. 2, Four Panels) photographies noir et blanc sur papier composant 4 panneaux. Support : 61,9 x 80 cm. Dimension totale : 198 x 88 cm. Exposé à la TATE Gallery	p 36
Illustration 5	Bogdana Kuznetsova - <i>Somewhere</i> (2015) photographies numériques, impression jet d'encre et papier cartonné. Nombre et dimensions variables. (Ce visuel est une maquette qui ne reflète pas le résultat définitif mais la proposition en cours d'élaboration)	p 38
Illustration 6	Phillip Toledano - <i>A new kind of beauty, Dina</i> (2009)	p 43
Illustration 7	Phillip Toledano - <i>A new kind of beauty, Justin</i> (2009)	p 43
Illustration 8	Phillip Toledano - <i>A new kind of beauty, Monique</i> (2008)	p 44
Illustration 9	La mexicaine María Jose Cristerna, dite "La femme vampire" (2012)	p 45
Illustration 10	ORLAN - <i>Ambiance du bloc opératoire pendant la lecture du texte d'Eugenie Lemoine-Luccioni, 7ème Opération Chirurgicale-Performance dite Omniprésence, 21 novembre 1993.</i> Cibachrome en diasec 165 x 110 cm	p 47
Illustration 11	ORLAN - <i>Lecture après l'opération, 7ème Opération Chirurgical- Performance : Omniprésence, 21 novembre 1993.</i> Cibachrome en diasec. 165 x 110 cm	p 47
Illustration 12	Keira Knightley posant seins nus pour le photographe de mode Patrick Demarchelier. Publié dans le magazine Interview en septembre 2014	p 57
Illustration 13	Mihaela Noroc - <i>The Atlas of Beauty - Péru</i>	p 64
Illustration 14	Mihaela Noroc - <i>The Atlas of Beauty - Forêt Amazonienne</i>	p 64
Illustration 15	Mihaela Noroc - <i>The Atlas of Beauty - Tibet</i>	p 64
Illustration 16	Mihaela Noroc - <i>The Atlas of Beauty - Roumanie</i>	p 64
Illustration 17	Le réalisateur Tod Browning entourés de certains acteurs de son film <i>Freaks</i> (1932, USA)	p 70
Illustration 18	Affiche de Raymond Savignac pour Dop et Montsavon en 1954 © A. Charpentier	p 72
Illustration 19	Capture d'image provenant de la fin du clip <i>If you seek Amy</i> de Britney Spears (2009)	p 73
Illustration 20	Cindy Sherman - <i>Untitled #355</i> (2000) Chromogenic color print (91.4 x 61 cm). Collection Metro Pictures, New York	p 74
Illustration 21	Cindy Sherman - <i>Untitled #399</i> (2000) Chromogenic color print (99.1 x 66 cm) Collection of Carla Emil and Rich Silverstein. Fractional and promised gift to San Francisco Museum of Modern Art	p 74
Illustration 22	Cindy Sherman - <i>Untitled #402</i> (2000) Chromogenic color print (91.4 x 61 cm). Ann and Mel Schaffer Family Collection	p 75

Illustration 23	Cindy Sherman - <i>Untitled #360</i> (2000) Chromogenic color print (76.2 x 50.8 cm). Stefan T. Edlis Collection	p 75
Illustration 24	Cindy Sherman - <i>Untitled #397</i> (2000) Chromogenic color print (91.4 x 61 cm) Rubell Family Collection, Miami	p 75
Illustration 25	Photographie choisie pour représenter la fragrance <i>For Her</i> de Narcisco Rodriguez. Photographes : Inez Lamsweerde et Vinoodh Matadin. Modèle : la mannequin Carmen Kass. (2003)	p 79
Illustration 26	Jenny Saville & Glen Luchford - <i>Closed Contact #13</i> , (1995-1996) C-print mounted in Plexiglas, 152.4 x 304.8 x 15.2 cm (Ed. of 6). Exposé à la galerie Gagosian	p 82
Illustration 27	Bogdana Kuznetsova - <i>Photo-Graphia</i> (2015) photographie numérique, 6 éléments de 70 x 50 cm chacun. Dimensions : 70 x 350 cm	p 83
Illustration 28	Bogdana Kuznetsova - <i>Photo-Graphia</i> (2015) (détail) 1 élément, dimensions 70 x 50 cm	p 84
Illustration 29	Hans Bellmer - <i>Sans Titre</i> (dans la série La Poupée), (1936) Gelatin silver print, (11,75 cm x 7,78 cm), Collection SFMOMA, Purchase © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris	p 87
Illustration 30	Captures aux différents moments du clip <i>Best Friend</i> du groupe Foster the People (2014)	p 88
Illustration 31	Un des visuels de l'affiche pour le Film de Jonathan Glazer, <i>Under the Skin</i> (2014)	p 89
Illustration 32	Capture d'écran de la boutique en ligne fictionnelle Hubot Market	p 94
Illustration 33	Nicole Tran Ba Vang - <i>Collection Printemps-Été 2001 - Sans titre 08</i> - Photographie couleur - 120 x 114 cm	p 98
Illustration 34	Nicole Tran Ba Vang - <i>Collection Printemps-Été 2001 - Sans titre 05</i> - Photographie couleur - 120 x 120 cm	p 98
Illustration 35	Eugène Delacroix - <i>La liberté guidant le peuple</i> (1830) (détail) - huile sur toile - Dimensions : 260 x 325 cm - Musée du Louvre, Paris	p 104
Illustration 36	Gustave Courbet - <i>L'origine du monde</i> (1866) - huile sur toile – Dimensions : 46 x 55 cm - Musée d'Orsay, Paris	p 105
Illustration 37	Edward Weston - <i>Dune</i> (1936). Gelatin silver print, (19,2 x 24 cm) - J. Paul Getty Museum - Gift of Melvin and Elaine Wolf	p 107
Illustration 38	Edward Weston - <i>Nude</i> (1935). Gelatin silver print, 11,6 x 9,2 cm - J. Paul Getty Museum - Gift of Melvin and Elaine Wolf	p 108
Illustration 39	Bogdana Kuznetsova - <i>Nombrils</i> (2011). Dimensions variables (généralement présenté en projection sur un mur)	p 110
Illustration 40	Bogdana Kuznetsova - <i>Surface</i> (2015) Photographie numérique, série de 4 élément de 30 x 30 cm, Dimension : 100 x 100 cm	p 113
Illustration 41	Bogdana Kuznetsova - <i>Surface</i> (2015) (détail) - photographie numérique, 1 élément - dimensions 30 x 30 cm	p 115
Illustration 42	Bogdana Kuznetsova - <i>U-niverse</i> (2013) 50 x 70 cm, photographie numérique	p 119

Illustration 43	Ulf Langheinrich - <i>Mouvement Y</i> , (23min) (Germany/Austria/Hong Kong, 2010) Installation réalisée par Ulf Langheinrich et Toshiko Oiwa	p 121
Illustration 44	Bogdana Kuznetsova - <i>Plurielles</i> (2013) - Triptyque - Photographie argentique - Dimensions : 36 x 24 cm pour 1 élément	p 126
Illustration 45	Georges Braque - <i>Broc et violon</i> (1909 -1910), huile sur toile, (117 × 75 cm), Kunstmuseum (Bâle)	p 127
Illustration 46	Salvador Dalí - <i>Le grand Masturbateur</i> (1929),huile sur toile, (110 x 150,5 cm), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	p 128
Illustration 47	Bogdana Kuznetsova - <i>La Naissance de Vénus</i> (2013) photographie numérique - composition 9 éléments photographiques indépendants - 30 x 40 cm chacun	p 133
Illustration 48	Alexandre Cabanel - <i>La Naissance de Vénus</i> (1863) 130 x 225 cm, huile sur toile, conservée au musée d'Orsay, Paris	p 137
Illustration 49	Sandro Botticelli - <i>La nascita di Venere</i> (vers 1485) 184,5 x 285x5 cm, tempera sur bois, Galerie des Offices, Florence	p 140
Illustration 50	Campagne de publicitaire réalisée par Vincent Peters	p 141
Illustration 51	Vincent Peters pour GQ Italy - août 2008, Modèle : la mannequin Eva Herzigova	p 142
Illustration 52	George Barris (été 1962) travaillant avec Marilyn Monroe sur la plage de Santa Monica Beach	p 143
Illustration 53	Bogdana Kuznetsova - Un des éléments qui compose la <i>Naissance de Vénus</i> , 30 x 40 cm, photographie numérique	p 146
Illustration 54	Photographie Originale envoyé par la journaliste Esther Honing	p 161
Illustration 55	Assemblage de quelques unes des photographies retouchées qui lui sont revenues. Première ligne : Philippines/ Maroc/ Bangladesh. Seconde ligne : Royaume Uni/ États Unis/ Ukraine	p 161
Illustration 56	Bogdana Kuznetsova - <i>Identités II</i> (2011) - 6 changement sur 10 au total, photographie numérique, dimensions variables	p 162
Illustration 57	Bogdana Kuznetsova - <i>Identités I</i> (2011) - 4 changement sur 10 au total, photographie numérique, dimensions variables	p 162
Illustration 58	Eugène Appert - <i>Portraits de communards</i> - Louise Michel (1871)	p 163
Illustration 59	Une " <i>Gibson girl</i> " incarnée par Evelyn Nesbit, photographiée par Gertrude Käsebier vers 1900	p 163
Illustration 60	Bogdana Kuznetsova - <i>Light Given</i> (2013) Triptyque, photographie numérique, 70 x 50 cm, dimension totale 70 x 180 cm	p 164

Bibliographie

[Livres, Articles, Textes]

Ouvrages de référence :

AGAMBEN (Giorgio), *Nudités*, trad. de l'italien par Rueff Martin, imp. à Dijon-Quetigny (France), coll. Petite bibliothèque aux éditions Payot & Rivages, 2012

BATAILLE (Georges), *L'Érotisme*, imp. à Lonrai (France), coll. Reprise chez Les éditions de Minuit, 2014

BAUDRILLARD (Jean),

Le complot de l'Art, Libération – Tribunes [en ligne], 20 mai 1996

(consulté le 17 /02/2015)

http://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156

Illusion et désillusion esthétiques, dans *Le complot de l'art*, éditeurs Sens&Tonka, imp. à Clamecy (France), 2005 (première édition 1997)

What are you doing after the orgy ?, dans la revue *Traverses* (1975-1994), n°29 *L'obscène*, éd. Les éditions de Minuit, imp. à Paris (1983)

What they look like as photographed, dans *Sommes-nous ?*, livre de photographies du collectif Tendance Floue, éditions Naïve – Jean di Sciullo, imp. à Singapour, 2006

BERGEN (Véronique), *Le corps glorieux de la top-modèle*, imp. en Europe, coll. « Post- » aux Nouvelles éditions Lignes, 2013

CALLE (Sophie), *Aveugles*, éditions Actes Sud, imp. à Vérone, 2011

CARROLL (Lewis), *Alice au Pays des merveilles* (1865), traduction de l'anglais par Laurent Bury, imp. en Allemagne, coll. Classiques, Le livre de Poche, (6ème édition) 2011

COURTINE (Jean-Jacques), (Sous la Direction de), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard – Le XXème siècle*, éditions du Seuil, 2006 (initialement paru dans une version illustrée, coll. L'Univers historique)

DAVAN (Jean-Luc), Extrait de l'Article « PHOTOGRAPHIE (art) - Photographie et peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 avril 2015.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-art-photographie-et-peinture/>

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Invention de l'hystérie*, imp. à Quart (Italie), éditions Macula, 2014, 6ème édition illustrée de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, traduit de l'anglais par Jules Castier, imp. à La Flèche (Sarthe) France, coll. pocket aux éditions Plon, (1ère parution 1932), 2010

JEUDY (Henri-Pierre), *Le corps comme objet d'art*, coll. Chemins de traverse, imp. à Liège (France), Masson & Armand Collin Éditeurs, 1998

KELLER (Helen), *Sourde, muette, aveugle - Histoire de ma vie*, imp. à Saint-Armand-Montrond (Cher) France, pour le compte des éditions Payot & Rivages, 2004

KANT (Emmanuel), *Le Jugement Esthétique*, textes choisis par Florence Khodoss, imp. à Vendôme (France), coll. Bibliothèque classique de philosophie chez PUF, 2001

MARGEL (Serge), *La société du spectral*, imp. en Europe, Nouvelles éditions Lignes, 2012

MARTIN (Jean-Clet), *Parures d'Éros - Un traité du Superficiel*, imp. à Sainte-Estève (France), coll. Philosophie en cour aux éditions Kimé, 2003

MATTEI (Jean-François), *Légèreté et Superficialité*, [en ligne]
<http://www.artefilosofia.com/pdf/jfmatteicannes2011x.pdf> (consulté le 02/04/15),
Arte-Filosofia, Association culturelle cannoise, 11/02/11

MERLEAU-PONTY (Maurice),
Phénoménologie de la perception, imp. à Mesnil sur l'Estrée (France), coll. « TEL » aux éditions Gallimard, 2005 (initialement paru dans la « Bibliothèque des Idées » en 1945)
La structure du comportement, imp. à Lonrai (France), coll. Quadrige chez PUF, 2013

PULTZ (John) et de MONDENARD (Anne), *Le corps photographié*, coll. Tout l'Art, édition Flammarion, 2009

VALÉRY (Paul), *Le problèmes des Trois Corps*, dans *Réflexions simples sur le corps* (1944), disponible dans *Variété III, IV et V*, imp. à Saint-Armand (Cher) France, coll. folio/essais aux éditions Gallimard, 2010 (première édition de Variété V en 1944)

VIAN (Boris), *Et on tuera tous les affreux*, dans la coll. Le livre de poche, éditions Fayard, imp. à La Flèche (Sarthe), 2007, dont la première édition paru aux Éditions du Scorpion en 1948

Spécifiquement sur la photographie et l'image :

BARTHES (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, imp. à Mayenne, coll. Cahiers du Cinéma, aux Éditions de l'Étoile - Gallimard - Le Seuil, 2010 (1er dépôt légal 1980)

BAQUÉ (Dominique), *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, imp. à Pampelune, 2009

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et revue par Rainer Rochlitz, imp. Barcelone (Espagne), coll. folio/plus philosophie, éditions Gallimard, 2009

DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image*, imp. Saint-Armand (Cher) France, coll. folio/essais aux éditions Gallimard, 2011

PHÉLINE (Christian), *L'image Accusatrice*, Les Cahiers de la Photographie n° 17, publication de l'Association de Critique Contemporaine en Photographie (ACCP), imp. à Argenton s/Creuse, Indre, France, 1985

RANCIERE (Jacques), *Le destin des images*, imp. à Mayenne (France), La Fabrique éditions, 2003

REMY (Patrick), *The Art of Fashion Photography*, éditions Prestel, 2014

Spécifiquement sur la psychologie

ANZIEU (Didier), *Le moi-peau*, imp. en France, coll. Psychismes, éditeur Dunod, 2003 (nouvelle édition revue et augmentée), première édition chez Bordas, 1985

CHASSEGUET-SMIRGEL (Janine), *L'idéal du Moi – Essai psychanalytique sur la « maladie d'Idéalité »*, imp. en France, éditeur Claude Tchou, 1975

Spécifiquement sur l'anthropologie

LE BRETON (David),
Anthropologie du corps et modernité, imp. à Lonrai (France), coll. Quadrige chez PUF, 2013, 7ème édition
Signes d'identité, Tatouages, piercing et autres marques corporelles, coll. Traversées, éditions Métailié, diffusion Seuil, imp. à Saint-Amand-Montrond (Cher), 2002

MAUSS (Marcel), *Sociologie et Anthropologie*, coll Quadrige Grands Textes, chez PUF, 2010

Voir spécifiquement la partie intitulé « *Les techniques du corps* » (1934), disponible sur Internet dans la coll. « Les classiques des sciences sociales », en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Site web :

http://www.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

[Films]

Bienvenue à Gattaca, Film Cinématographique, Scénario et Réalisation : Andrew Niccol,
Acteurs Principaux : Ethan Hawke, Uma Thurman, Jude Law,
Sociétés de production : Columbia Pictures et Jersey Films, Pays d'origine : États-Unis,
Genre : Science-Fiction / Anticipation, Durée 106 min, Format : Couleurs
(Technicolor) - 35 mm - 2,35:1 - Dolby Digital/SDDS, Date de sortie : 1997.

Freaks, Titre français : *La monstrueuse Parade*, Film Cinématographique,
Réalisation : Tod Browning,
Acteurs principaux : Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova,
Scénario : Al Boasberg (en), Willis Goldbeck, Leon Gordon et Edgar Allan Woolf d'après la nouvelle *Spurs* de Tod Robbins (en) [traduction française : *Les Éperons*, éditions du Sonneur], Société de production et de distribution : Metro-Goldwyn-Mayer, Pays d'origine : États-Unis, Genre : Fantastique, horreur, drame, Format : Noir et blanc - 1,37:1 - Mono - 35 mm, Durée : 64 min, Date de sortie : 1932

Le Bossu de Notre-Dame, Film d'animation, Réalisation : Gary Trousdale et Kirk Wise,
Personnages principaux : Quasimodo, Esméralda, Frollo, Phoebus,
Scénario : Tab Murphy, Irene Mecchi, Jonathan Roberts, Bob Tzudiker et Noni White, assistés de Will, Finn (supervision), Direction artistique : David Goetz, Production : Studios Disney, Distribution : Buena Vista Pictures Distribution, Pays d'origine : États-Unis, Format : Couleurs - 1,66:1 (1,85:1 étendu) - Dolby Stéréo, Durée : 87 min, Date de sortie:1996

Le corps aboli, Film Expérimental, Réalisation : Téo Hernandez, Durée : 18 min, Format de distribution : Beta SP 1 bobine, Format : Couleur & Noir et blanc - 1,37:1 - Standard Super 8 mm, Cadance : 25 ips, Son : sil, Date de sortie :1978

The Truman Show, Film Cinématographique, Réalisation : Peter Weir,
Acteurs principaux : Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris, Natasha McElhone et Noah Emmerich Scénario : Andrew Niccol, Société de production : Paramount Pictures,,
Pays d'origine : États-Unis, Genre : Comédie dramatique/ Anticipation, Durée : 103 min, Date de sortie : 1998

Under the Skin, Cinéma d'auteur, Réalisation : Jonathan Glazer,
Actrice principale : Scarlett Johansson, Scénario : Walter Campbell, d'après le roman *Sous la peau* de Michel Faber, Sociétés de production :Film Four, FilmNation Entertainment, JW Films, Nick Wechsler Productions Scottish Screen, Silver Reel, UK Film Council, Société de distribution : StudioCanal (uk), Pays d'origine : Royaume-Uni, États-Unis, Suisse, Genre : Film de science-fiction, Format : Couleurs - 35 mm - 2.35:1 - Son Dolby numérique, Durée : 108 min, Date de sortie: 2013

[Articles]

«*Le selfie est un portrait de soi dans le monde*» article paru dans le Journal Libération Écrans, la version [en ligne] du journal. Le 24/04/2014 par Erwan Carillo et Camille Gévaudan. (consulté le 28/03/15)
http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965

« *How Scarlett Johansson helped me challenge disfigurement stigma.* » L'interview d'Adam Pearson pour le journal *The Guardian*. Par Elisabeth Day, publié le 13/04/2014 (consulté le 27/03/15)
[en ligne] <http://www.theguardian.com/film/2014/apr/13/scarlett-johansson-screen-stigma-disfigurement>

« *Women's Body Image and BMI – 100 years in the USA* », A look at the evolution of the female figure over 100 years.
[en ligne] <http://www.rehabs.com/explore/womens-body-image-and-bmi/> (consulté le 20/03/15)

[Vidéos]

Documentaires :

POP MODELS, Documentaire (54 min.), réalisé par Olivier Nicklauss et diffusé sur ARTE le 27/09/14 à 23h30. Image : Franck Vrignon et Benoît Lanet, montage : Thibaut Seve, illustration : Marc-Antoine Coulon. Thème : de l'anonymat des années 1950 à la *it-girl* d'aujourd'hui, un défilé de 60 ans de mannequinat de mode.

SUIS-JE SEXY ?, Documentaire (52 min.), réalisé par Marina NEHER, diffusé sur ARTE le 21/11/2014. Thème : comment être sexy, et qu'est ce que cela veut dire. En allant à la

rencontre de femmes de toutes les générations, ce magazine survole la notion de féminité.

TOUS TATOUÉS !, Documentaire (56 min.), diffusé le 29/11/2014 sur ARTE. Un film de Marc-Aurèle Vecchione, écrit avec Jérôme Pierrat en collaboration avec Clémentine Duzer et produit par Sara Brücker. Thème : le tatouage du début des temps jusqu'à aujourd'hui, comment est-il devenu un art ?

X:ENIUS, Magazine scientifique journalier (26 min.) présenté par Dörthe Eickelberg et Pierre Girard, diffusé sur ARTE le 24/11/2014 et rediffusé le 05/12/2014, thème : les seins sont-ils en danger ?

[Autre]

Un semestre de Cours de Philosophie Générale destinés aux étudiants de L1, à l'UFR 10 de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Proposé par MORELLE Louis (Contractuel Doctorant)

11 séances de 2 heures – thème : Le Corps. « Il s'agira de dégager les différentes manières de comprendre le corps, envisagé de manière autonome, sans partir d'une opposition préalable, comme condition fondamentale de toute expérience, pour tenter d'en tracer les contours : que signifie d'avoir, ou d'être un corps ?

« *Machine humaine* » Projection-concert dans le cadre des *Duos Éphémères, musiques actuelles et films muets*. Le 16/05/15 à 20h30 à l'Auditorium du Louvre. Carte blanche à Rubin Steiner.

[Sites internet en ligne dont sont tirés les images]

John Coplans – *Self-Portrait* (page 36) (consulté le 12/02/15)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>

Phillip Toledano – *A new kind of beauty* (page 43,44) (consulté le 28/02/15)

http://www.slate.com/blogs/ behold/2013/04/04/phillip_toledano_a_new_kind_of_beauty_examines_people_who_redefine_what.html

ORLAN – *Opération-chirurgical-performance* (page 47) (consulté le 01/03/15)

<http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1>

Patrick Demarchelier – Keira Knightley (page 57) (consulté le 03/03/15)

http://www.interviewmagazine.com/fashion/keira-knightley-by-patrick-demarchelier#slideshow_67566.1

Esther Honing – *Before/After* (page 161) (consulté le 06/03/15)

<http://www.estherhonig.com/#!viral-/cax1>

Mihaela Noroc – *The Atlas of Beauty* (page 64) (consulté le 06/03/15)

<http://theatlasofbeauty.tumblr.com/>

<https://instagram.com/mihaelanoroc/>

<https://www.facebook.com/MihaelaNorocPhoto>

<http://theatlasofbeauty.com/>

Affiche de publicité pour *Dop* par Raymond Savignac (page 72) (consulté le 25/03/15)
<http://www.docsciences.fr/Dechiffrer-la-pub>

Carmen Kass par Inez Lamsweerde et Vinoodh Matadin pour Narciso Rodriguez (page 79) (consulté le 25/03/15)
<http://inezandvinoodh.com/advertising/narciso-rodriguez/parfum-for-her/>

Autoportraits de Cindy Sherman (page 74,75) (consulté le 26/03/15)
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/8/>

La poupée de Hans Bellmer (page 87) (consulté le 26/03/15)
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/10467>

Louise Michel par Eugène Appert (page 163) (consulté le 27/03/15)
https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/pour_l_histoire_des_femmes_et_du_genre_florence_rochefort.10039

Best Friend de Foster the People (captures depuis la vidéo) (page 88) (consulté le 27/03/15)
<https://www.youtube.com/watch?v=Ndzln1UEyf0>

Photographies de la *Collection Printemps-Été 2001* de Nicole Tran Ba Vang (page 98) (consulté le 05/05/15)
<http://www.tranbavang.com/photography/collection-printempsete-2001-selected-works/>

Photographies de la série *Closed Contact* de Jenny Saville & Glen Luchford (page 82) (consulté le 05/05/15)
<http://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford/exhibition-images>